

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

Visões do Ultrarromantismo:
melancolia literária e modo ultrarromântico

André de Sena Wanderley
Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE
2010

André de Sena Wanderley

Aluno do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco

Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras na Área de Teoria da Literatura.

RECIFE
2010

Wanderley, André de Sena
Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária
e modo ultrarromântico / André de Sena Wanderley.
– Recife: O Autor, 2010.
540 folhas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da literatura, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Literatura comparada. 2. Romantismo –
Europa. 3. Romantismo – Brasil. 4. Melancolia na
literatura. I. Título.

82.091 CDU (2.ed.)

809 CDD (22.ed.)

UFPE

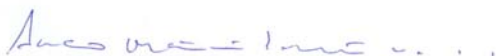
CAC2010-18

ANDRÉ DE SENA WANDERLEY

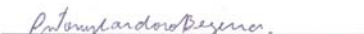
Visões do Ultrarromantismo: Melancolia Literária e Modo Ultrarromântico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 23/2/2010.

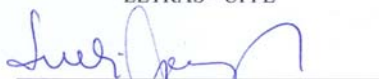
BANCA EXAMINADORA:



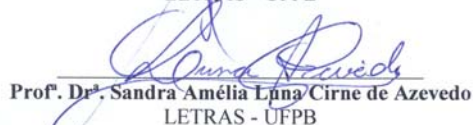
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Sueli Cavendish de Moura
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
LETRAS - UFPB



Prof. Dr. Cilaine Alves Cunha
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - USP

Recife – PE
2010

RESUMO

A presente tese busca verticalizar o conceito de Ultrarromantismo, tido como uma modalidade dentro do contexto multifacetado do Romantismo, mas com características muito particulares. Para isso, propõe uma leitura crítica de obras literárias e teóricas do Ocidente, da Antiguidade ao século XIX, tendo em vista a descoberta e aprofundamento de uma “melancolia literária” e dos *topoi* a ela ligados, muito caros ao referido modo ultrarromântico. Através de análises comparativas de obras de diversos períodos históricos define-se a criação ulterior de uma ficcionalidade melancólica autoconsciente cuja forma é por fim estabelecida no período oitocentista por autores europeus e brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE:

Ultrarromantismo, *mal du siècle*, melancolia literária, Romantismo.

RÉSUMÉ

La present thèse veut approfondir le concept d'Ultra-romantisme, une modalité dans le contexte multiple du Romantisme, avec ses propres particularités. Ainsi, elle propose une lecture critique d'ouvrages littéraires et théoriques d'Occident, de l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, pour découvrir et étudier une "mélancolie littéraire" et ses *topoi*, très importants pour le mode ultra-romantique. À travers d'analyses comparatives d'ouvrages de différentes périodes historiques, on va définir l'ultérieure création d'une fictionalité mélancolique autoconscient et sa forme établi au XIX^e siècle pour des auteurs européens et brésiliens.

MOTS-CLÉ:

Ultra-romantisme, mal du siècle, mélancolie littéraire, Romantisme.

RESUMEN

La presente tesis desea verticalizar el concepto de Ultra-romanticismo, una modalidad del contexto múltiple del Romanticismo, todavía con características muy peculiares. A fin de eso, propone una lectura crítica de obras literárias y teóricas del Occidente, de la Antigüedad hasta el siglo XIX, en dirección al descubrimiento de una “melancolía literária” y de los *topoi* esenciales a el modo ultra-romántico. A través de análisis comparativas de obras de diversas épocas históricas se determina la creación póstuma de una ficcionalidad melancólica autoconsciente cuya forma es finalmente establecida en el período del siglo XIX por oitocentista por autores europeos e brasileños.

PALABRAS-CLAVE:

Ultra-romanticismo, *mal du siècle*, melancolía literária, Romanticismo.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, por ter acreditado na importância do presente estudo.

Ao amigo e orientador Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira e a todos os professores e alunos do PPGL, pelas sempre estimulantes discussões sobre crítica e teoria literárias.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo fundamental apoio financeiro.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro durante minhas pesquisas na França.

Ao Prof. Dr. Saulo Neiva e a Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, que me possibilitaram o estudo *in loco* das obras *mal du siècle*.

Aos membros da banca examinadora, pelas contribuições e ajustes.

Aos amigos do século XIX.

“A poesia converte a existência na sua própria existência estranha”.
(NOVALIS 1987: 83)

“La littérature est notre part et c’est une part très féconde”.
(PROUST 1932: 313)

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – Tentativa de cartografia do ser melancólico (teórico e literário)	15
1.1. Antiguidade clássica	15
1.2. Idade Média	77
1.3. Renascimento e Barroco	119
1.4. Século das Luzes	160
Capítulo 2 – Romantismo e Ultrarromantismo	194
2.1. Antecedentes próximos	194
2.2. <i>Mal du siècle</i>	231
Capítulo 3 – Ecos ultrarromânticos	391
3.1. Ecos ultrarromânticos em Portugal	391
3.2. Ecos ultrarromânticos no Brasil	447
Bibliografia	518

Introdução

No amplo horizonte dos estudos literários, o Romantismo continua mostrando sua inesgotabilidade graças à produção anual de inúmeros artigos, livros e teses que o tematizam e redescobrem. Por outro lado, uma de suas mais polissêmicas vertentes, o Ultrarromantismo, continua quase que à margem das discussões, tema que, na maioria das vezes, é apresentado como uma simples característica ou tópico menor do Romantismo propriamente dito – quando ao menos é evocado. Não raras vezes explicada numa vertente meramente biográfica, ou então, como simples espelho de realidades empíricas, a chamada literatura ultrarromântica é um veio rico para o estudo do universo ficcional do século XIX europeu e brasileiro, ainda abordada de maneira resumida pela crítica literária nacional e desconhecida dos leitores em geral.

Primordialmente, a ideia da presente tese surgiu de minhas inquietações acerca de uma bibliografia específica sobre o Ultrarromantismo – segundo o que pude averiguar, até agora, ainda inexistente no país. Ela também tem como foco servir de guia aos milhares de estudantes que, como pude constatar em pesquisas anteriores, possuem grande identificação e interesse pelas obras da Segunda geração romântica brasileira, especialmente as de Álvares de Azevedo.

Assim, à observação das limitações da crítica tradicional (especialmente a oitocentista), somou-se a constatação de que, atualmente, apesar de existir excelentes estudos críticos sobre as obras de autores ultrarromânticos, a exemplo dos de Antonio Candido e Cilaine Alves sobre o referido Álvares de Azevedo, ainda há a lacuna presentificada na análise teórica do próprio Ultrarromantismo – ou modo ultrarromântico, como prefiro chamá-lo – nenhuma dissertação, tese ou livro a focar em profundidade o tema, do ponto de vista da ficcionalidade. Na verdade, com a presente tese, tencionei escrever o livro que gostaria de ter lido durante minhas primeiras pesquisas sobre o tema, que cartografasse os rumos pelos quais o Ultrarromantismo passou, de seu surgimento no Pré-romantismo alemão e inglês, até a sua transformação em estereótipo e dissolução na segunda metade do século XIX. E

tentamos ir além, ao buscar elementos ficcionais e teóricos em momentos históricos anteriores, num périplo pela Antiguidade clássica, Idade Média, Renascimento e Século das Luzes, tendo em vista a gênese de uma escritura melancólica que será muito cara ao modo ultrarromântico.

Busca-se responder a questionamentos tais como: é realmente possível definir o Ultrarromantismo? Poderá ser ele estudado a exemplo de uma escola literária, na completa inexistência de manifestos, tratados ou discussões teóricas por parte de seus principais cultores? E, indo além, será permitido fazer uma diferenciação entre Ultrarromantismo e Romantismo? Uma fratura sobressalente sobre a já exposta fratura que foi o movimento romântico em relação ao cânone classicista? Como desejo ressaltar, acredito que sim, é possível estudar o Ultrarromantismo dentro de um espectro bem definido.

Gerado dentro do contexto dos séculos XVIII e XIX, mesmo sem panfletos, estéticas ou manifestos, o Ultrarromantismo poderá ser definido, desde já, como a intensificação de elementos melancólicos desbordantes no tecido da obra literária, encontrados em livros específicos na bibliografia de diferentes autores. O Ultrarromantismo, como etimologicamente o prefixo já indica, é o exagero do Romantismo, o desbordamento do desbordamento (no presente caso, levando-se em conta os citados aspectos referentes à melancolia disfórica). A bem da realidade, não existe um autor naturalmente “ultrarromântico” (como também puramente “romântico”), já que muitas características desiguais poderão ser encontradas em obras de diversos períodos de um mesmo escritor. Mas é possível detectar, como veremos, certos elementos que poderão diferenciar e revelar um poema ou texto em prosa como ultrarromântico, a partir dos desbordamentos da escritura melancólica.

Costuma-se dizer que, ao longo da marcha humana, como uma deusa de duas faces, ora a melancolia foi exaltada, ora temida e olvidada, de acordo com as várias configurações inerentes a cada período histórico, responsáveis pelo aparecimento de diversos tipos de *Homo melancholicus*, nas palavras de Constantin Zaharia (2003). Tenho consciência dos limites de uma tentativa historiográfica linear em relação a um tema bastante ambíguo. Michel Foucault (2003: 15) já revelou o paradoxo quando censurou a Paul Rée a escrita de uma “gênese linear” quando este tentou ordenar toda a história da moral através da preocupação com o útil, “como se as palavras tivessem guardado seu sentido, os desejos sua direção, as idéias sua lógica; como se esse mundo de coisas ditas e queridas não tivesse conhecido invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias”. Assim, antes de iniciar meus apontamentos sobre a presença da melancolia ao longo de momentos capitais da história, da filosofia e da literatura ocidentais,

tendo o cuidado de destacar, sempre que possível, os ecos que estes mesmos momentos repercutirão à posteriori durante a época romântica e no âmbito da ficcionalidade, é importante evocar novamente as luminosas palavras de Michel Foucault (idem: 29), para quem toda herança histórica “não é uma aquisição, um bem que se acumula e se solidifica: é antes um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável [...]”. A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”.

Há, realmente, diversas modulações no mesmo instrumento. Hersant (2005) lembra que, para Safo, a melancolia aparecerá como uma espécie de “mal de amor”. Já para Michelângelo, num contexto bem diferente, ela será associada ao sofrimento e solidão dos gênios criadores renascentistas. Mas o proteiforme não poderá ser visto como informe, ainda segundo o crítico. Há várias constantes que atravessaram os séculos, a exemplo da tradicional imagem contemplativa do melancólico nas artes visuais: o braço apoiado sobre alguma superfície, sustentando, por sua vez, o queixo de uma face sonhadora (positiva) ou abatida (negativa). Nessas duas variações da mesma imagem plástica, já podemos antever as principais e paradoxais características que se presentificarão nos discursos científicos, narrativas ficcionais e vozes poéticas do Ocidente: ora a melancolia será exaltada, à semelhança de Hipocrene, como uma fonte mágica de inspiração e elevação, uma décima Musa; ora será associada à completa desilusão, incapacidade de viver e outras tonalidades mórbidas e disfóricas. Contudo, como se verá, mesmo que a “melancolia [tenha] sido empregada quase sempre para designar um estado enfermiço caracterizado pela persistência de ideias de temor, desalento e tristeza” (CALMEIL *apud* KLIBANSKY & PANOFKY 2004:12), por outro lado, e em última instância, ela sempre será de alguma forma inspiradora, pela própria existência de obras literárias que a tematizam ou dão voz; não à toa, o *melaina* da palavra grega melancolia (*melaina cholé* – bile negra) está ligado etimologicamente a *melos*, prefixo grego para tudo o que está associado ao canto.

O primeiro capítulo do presente estudo, intitulado “Tentativa de cartografia do ser melancólico”, fará uma análise de como a melancolia foi estudada por alguns de seus principais teóricos e, também, absorvida do ponto de vista literário e ficcional, tendo como limite o Século das Luzes (primeira metade do século XVIII europeu). Subdivide-se em quatro tópicos: “Antiguidade clássica”, “Idade Média”, “Renascimento e barroco” e “Século das Luzes”, a partir dos quais irei demonstrar a gestação do que poderíamos denominar

melancolia literária, através dos discursos melancólicos disfórico e eufórico e do que chamarei também de discurso triste.

O segundo capítulo, “Romantismo e Ultrarromantismo” verticalizará o conceito de modo ultrarromântico através de leituras comparativistas que buscam delimitar sua compreensão e especificidade em relação aos discursos melancólicos anteriores e, também, contemporâneos (as diferenças entre o romântico e o ultrarromântico). Ele está subdividido em dois tópicos: “Antecedentes próximos”, onde se discute o Pré-romantismo inglês e alemão; e “*Mal du siècle*”, onde, além de uma leitura crítica dos textos teóricos que se debruçaram sobre o tema, se analisa o modo ultrarromântico em âmbito ficcional, de suas origens e espraiamento em outros gêneros e modos, até a transformação final em simulacro. Este subcapítulo buscará evidenciar a ficcionalidade intertextual e autoconsciente do modo ultrarromântico, através da descoberta de uma *forma do mal du siècle*.

Por fim, o terceiro e último capítulo, “Ecos ultrarromânticos”, dividido em dois tópicos, “Ecos ultrarromânticos em Portugal” e “Ecos ultrarromânticos no Brasil”, irá analisar como o modo ultrarromântico foi assimilado em produções tardias dos referidos países, ao tempo em que propõe uma revisão teórica de obras supostamente “ultrarromânticas”.

CAPÍTULO I

Tentativa de cartografia do ser melancólico (teórico e literário)

1.1 - Antiguidade clássica

“Não há mortal que possa assegurar-se uma felicidade perpétua. Hoje este, amanhã aquele, todos hão de encontrar-se com a dor” (ÉSQUILO 1941: 234).

Há uma espécie de concordância entre a maioria dos especialistas que se dedicaram ao estudo da melancolia, de que as origens do pensamento teórico sobre o tema são médico-filosóficas, mais precisamente, hipocráticas. Mas, de fato, muito antes das doudas classificações e teorizações, o universo mitológico grego já registrava inúmeros exemplos de como algo próximo a uma melancolia *negativa* poderia aprisionar os seres, não raras vezes transformando-os em brinquedos do destino, ou então, em potenciais suicidas. O mito grego, em seu *tertium quid*, “nem verdadeiro, nem falso” (VEYNE 1987: 45), espelha já a presença das oscilações de ânimo às quais seriam acometidos os heróis e os deuses propriamente ditos. São inúmeros os relatos de personagens que dão cabo de si mesmos graças à desmedida, ou *hybris*, entendida em seu significado original como o exagero, algo que fica além da medida humana, fruto muitas vezes de orgulho excessivo. É o descomedimento, contrário à *sophrosyne*¹, ideal grego por excelência, ou disposição para a moderação e consciência autorreflexiva. Segundo Dowden (1994: 103), o mito estava profundamente gravado na cultura grega, definindo

povos, lugares e coisas. Mais que isso, identifica-os e lhes atribui algum tipo de lugar conceitual, por meio de associações ou contrastes. Na verdade, o conjunto da Mitologia Grega pode ser encarado como um texto imenso em diálogo com aquele outro texto, o mundo no qual vivemos.

¹ Conceito clássico que aponta para a necessidade que cada indivíduo tem de ir em busca do próprio autocontrole e autoconhecimento, dentro da medida, ou *métron* (o “*Nada de excesso*” e o “*Conhece-te a ti mesmo*”, respectivamente, dos famosos frontões). Em Aristóteles (2007: 278) lemos que as paixões seriam a “parte irracional da alma”. Em relação às virtudes (idem: 78), “se perdem a temperança e a fortaleza pelo excesso e defeito, enquanto se conservam pela medida”. Todas as traduções não referendadas daqui em diante serão de minha autoria.

Apesar disso, sua única função é a de direcionar, por suas diversas formas oblíquas e sugestivas, a tarefa de existir no mundo real.

Isso pode ser confirmado na leitura de *A República*, quando Platão (1983: 377a) afirma que “a princípio, contamos mitos para as crianças. Isto, como uma regra geral, suponho, é *pseudos*, embora exista verdade em meio a ele” (grifo meu), já apontando para uma possível relação entre as representações ficcionais de base oral e a experiência empírica. De acordo com Dowden (*op. cit.*: 219), os mitos gregos frequentemente evitam *finais felizes*: “os mitos, principalmente nas mãos dos trágicos, propiciam um senso mais estável de como são as coisas: problemas da ordem divina, do lugar do homem, e até da sociedade e do caráter, são levantados, exacerbados, exibidos, mas não resolvidos”.

Mas, antes de enveredar nos mitos, cumpre fazer algumas importantes observações que ecoarão em todo o *corpus* do presente trabalho, especialmente no que tange à ficcionalidade. A meu ver, existem dois tipos de discursos ficcionais relacionados à melancolia *enquanto praesentia literária*: um discurso *sobre* a melancolia e, outro, *da* melancolia. No primeiro, mais claro, o eu-lírico (para a poesia) ou o narrador (para a prosa) tratam dela como temática específica, frequentemente chegando próximos da alegoria ou do discurso científico. No segundo, mais fluido, a própria melancolia *parece falar*, sem que os autores necessariamente precisem estar conscientes do fato ou que a mesma seja citada *ipsis litteris*, ou evocada. Assim, tanto o discurso *sobre* a melancolia, como o discurso *da* melancolia se presentificarão em *duas frentes principais*, sendo que uma destas poderá ser anulada com a presença de outra, *variável*. Mas para que isso aconteça, algumas constantes deverão ser levadas em conta.

Há, em termos de *negatividade*, uma diferença básica entre o que vou chamar de *discurso melancólico disfórico* (a primeira “frente principal”) e aquele outro, motivado pela *tristeza* propriamente dita, ao qual cognominarei *discurso triste* (a “variável”). O discurso melancólico disfórico, mesmo que surja a partir de fatos específicos e exteriores, como a miríade de desventuras na qual um dado sujeito ou personagem pode se ver em meio (por exemplo, traições, perfídias amorosas, doenças, acidentes de percurso numa viagem, etc.), a certo momento foge a tudo isso e se entorna sobre si mesmo, constituindo então uma espécie de concretização narrativa e ficcional do *puro* desalento, que ultrapassa em muito o(s) motivo(s) inicial(is). Na maioria das vezes, se presentifica como uma exageração descritiva e estetizante de estados morbosos e patológicos, como se a própria melancolia falasse de si mesma. Originado ou não de fatos exteriores, essa autocontemplação negativa, esse falar de si para si com excessiva sensibilidade, será o *momentum sui generis* do discurso melancólico

disfórico que, em geral, também segue os dois pólos da melancolia disfórica de base empírica: monódico como a apatia, ou exagerado e repleto de metáforas e *topoi* desbordantes à semelhança do descontrole emocional que encontra no suicídio, ou em outras formas de esfacelamento da personalidade, uma forma de expressão.

O discurso triste, não raras vezes, pode ter muitas ou até todas as características do discurso melancólico disfórico, mas dista deste no momento em que permite uma pacificação, ou seja, quando as supracitadas exterioridades (traições, acidentes de percurso, etc), por meio do próprio desenvolvimento da trama (ou de versos posteriores que quebrem a negatividade anterior), forem atenuadas e mesmo dissipadas. A partir dessa pacificação, o que antes era discurso melancólico disfórico passará a constituir discurso triste. Tal transformação/pacificação geralmente se dá através dos recursos de um outro tipo de discurso, o da moderação *sophrosýnica*, que tem o dom de anular o discurso melancólico disfórico.

Por último, a outra “frente principal” aludida mais acima, é constituída pelo que chamo de *discurso melancólico eufórico*, em que a melancolia – nomeada ou não no corpo do texto ficcional – aparece como um princípio inspirador ou contemplativo, evocando ideias relacionadas à criatividade, inventividade, sapiência, etc. A melancolia eufórica (e o discurso a ela ligado) catalisa a impressão de que, de acordo com uma expressão de Nordon (1998: 59), a referida melancolia, “de inimiga, faz-se aliada”. Já que o discurso melancólico eufórico tem como base um princípio de positividade, não haverá um discurso paralelo para lhe fazer frente (como acontece no caso do discurso melancólico disfórico e seu *oponente*, o discurso triste).

No contexto da Antiguidade, o discurso triste, muito ligado aos princípios reguladores da tragédia clássica, suplantará em geral o discurso melancólico disfórico – como os denominaremos a partir de agora. Isso porque este último, em seu momento de integridade, como veremos adiante, será indigno da *areté* guerreira associada à nobreza. Mesmo assim, consegui identificar alguns exemplos pioneiros de discurso melancólico disfórico ainda na Antiguidade.

Voltemos aos mitos. Na grande maioria dos exemplos colhidos em antologias de mitologia grega, ideias de desequilíbrio, solidão e desespero se dão – relativamente a seres humanos, semideuses ou imortais – pela via amorosa (Afrodite/Eros)². Há os casos advindos de enlaces forçados: como no exemplo de Antíope que, após ter sido deflorada por Zeus,

² Os exemplos mitológicos gregos deste capítulo foram especialmente colhidos no livro de Mário Meunier, *Nova Mitologia Clássica: A legenda dourada e Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Mário da Gama Kury (cf. Bibliografia).

metamorfoseado em cabra, e dar a luz a dois filhos, é expulsa de casa e suicida-se movida pela solidão. Há inumeráveis exemplos de tristeza oriunda de traição e perfídia amorosas: quando o jovem pastor Dáfnis, filho de Hermes, cego por influxo de um filtro mágico ministrado por uma princesa, trai a ninfa Liquê, a qual, por sua vez, aprisiona-o com o véu da cegueira (Dáfnis, então, passa o resto da existência em estado aparentemente melancólico, isolando-se nas montanhas onde faz ressoar o som de sua siringe); Calíroe, neta de Ares, enforca-se em desespero, após a fuga do amado Diomedes, a quem havia libertado da prisão; o herói Jasão, depois de uma vida de muitas aventuras e glórias, encontra a desgraça ao repudiar Medéia, passando a levar uma vida errante e miserável, suicidando-se num acesso de desespero; Páris, após perder Helena, é desprezado, doente, pela antiga esposa, Enone, e morre solitário, em meio à floresta; Dido também não suporta a ausência do fugitivo Enéias e morre utilizando-se da espada que pertencera ao amado, etc. São inúmeros também os exemplos de desespero motivados pelo desdém amoroso ou perda da pessoa amada: assim a ninfa Eco, desprezada por Narciso, passa a viver numa caverna até que, consumida pela dor, transforma-se num rochedo (os deuses, para punir Narciso, despertam-lhe uma estranha paixão por si próprio, fazendo-o afogar num rio em busca do próprio reflexo – símbolo grego expressivo do castigo contra a excessiva autocontemplação); Psiquê, após iluminar o rosto de Eros e desfazer um encanto, passa a viver como andarilha e suplicante, exausta pelo amor perdido. O próprio Orfeu tem um fim infeliz – após perder a amada Eurídice, picada por uma serpente, decide ir ao Hades reavê-la, com o poder de sua lira hipnótica. Ao conseguir encontrá-la, poderia sair do local desde que não olhasse para trás, mas comete esse erro e vê Eurídice se desfazer no ar. A partir daí, torna-se inconsolável, passando sete meses ao pé de uma rocha escarpada, ressoando o canto de suas desgraças.

Além do desespero e da desilusão amorosa, há também a *hybris*, no momento em que o ser humano comete a insolência de pretender competir com a divindade: assim Prometeu foi amarrado ao Cáucaso, tendo uma águia (consciência?) a roer-lhe eternamente o fígado (bile negra?), por ter roubado o fogo aos deuses. Outro caso bem conhecido é o do herói Belerofonte que, ainda jubiloso por ter domado o cavalo alado Pégaso, tenta um dia elevar-se ao Olimpo, mas é alvejado por Zeus, cai pesadamente ao chão, torna-se coxo e cego, condenado a uma vida de misérias. Outro caso pode ser encontrado na história de Níobe, filha de Tântalo que, na intenção de ombrear os deuses do Olimpo, pois, orgulhosa de sua maternidade (dera à luz a doze filhos), gabou-se de ter crianças mais belas do que as olímpicas. Toda a sua prole é assassinada pelas deusas Ártemis e Latona e, desde então, passa o resto de seus dias, lamentosa, entre os filhos insepultos.

Em quarto lugar, há mitos onde a loucura (*mania*) propriamente dita é o agente motivador de estados negativos de desequilíbrio. Estão entre os melhores exemplos os antepassados trágicos de Édipo, que, de certa forma, já anunciam sua própria desgraça futura³. Outros personagens célebres, destruídos pela *mania* (na realidade, também gerada pela *hybris*), foram Filoctetes, Ájax e Hércules. O primeiro, conhecido arqueiro, foi descrito como consumido por dores, tendo sempre os cabelos em desordem, os olhos mortos, vivendo deitado sobre um leito de folhagens numa caverna, gemendo sem cessar, após ter sido ferido por uma de suas flechas embebidas no sangue da Hidra de Lerna⁴. O segundo, após perder as armas do finado herói Aquiles para Ulisses, numa partilha desleal, é tomado por um desespero surdo, permanecendo imóvel e perdido. Posteriormente, oprimido por indomável loucura (vinda da deusa Atena), reveste-se de suas armas e esfacela um rebanho de animais, pensando tratar-se do exército dos gregos. Mas, passado o furor, ao ver as bestas jazendo a seus pés, é consumido por tal *desilusão*⁵ que se joga contra sua própria espada. Já Hércules, após um delírio, mata sua própria esposa e filhos.

Em quinto e último lugar, há os casos em que um personagem torna-se descomedido e ensaia momentos melancólicos negativos (geralmente, chegando ao suicídio) vitimado por suas relações sociais com a *pólis*: fazendo oposição à autoridade, sendo o caso de Antígona o mais conhecido (após tentar enterrar o cadáver do irmão Polínice, morto em batalha, mas proscrito pelo tirano Creonte, Antígona é condenada a ser enterrada viva numa prisão subterrânea, mas, antes, após vários sofrimentos, dá cabo da própria vida); ou consolidando o cumprimento das sentenças impostas pela lei, como ocorre a Édipo (após matar, sem saber, seu pai, Laio, e desposar a própria mãe, Jocasta, ao descobrir o fato, Édipo, numa das versões da lenda, fura os olhos e passa a levar uma vida errante e desconsolada).

As variantes dos motivos trágicos que avultam na mitologia e serão posteriormente assunto das tragédias propriamente ditas, constituem, em termos estéticos, o ápice das narrativas orais antigas, ao lado das sagas homéricas. Mas, no que isso denote um acentuado

³ “Das núpcias de Cadmo e Harmonia nasceram quatro filhas e um filho; este, Polidoro, pai de Lábaco, foi o avô de Édipo. Das quatro filhas, uma, Sêmele, morreu incendiada por um raio, pondo no mundo Dioniso. A outra, Ino, após haver servido de ama ao filho de Sêmele, foi outra das muitas vítimas do ciúme de Hera. Atacada de loucura pela irritada deusa, jogou-se, com o filho nos braços, às vagas do mar. A terceira, Autônoe, foi a infeliz mãe do infortunado Actéon, transformado em cervo e devorado por cães. A quarta, Agave, decapitou e esquartejou seu filho Penteu, por ela tomado, num acesso de loucura, por um animal” (MEUNIER *op.cit.*:142).

⁴ Hélène Prigent (2005: 16), afirma que na peça sofocliana *As traquinianas*, “o adjetivo *melancholos* designa o veneno mortal do sangue da hidra de Lerna no qual Hércules embebeu suas flechas”.

⁵ A meu ver, um vocábulo de sentido filosófico e semântico bem expressivo. “Desilusão”, ambigualmente, parece indicar a perda da *ilusão* na e da realidade. Uma postura exageradamente realista que parece apontar para a falta de sentido das coisas. Nesse contexto, a *ilusão* (na e da realidade), semanticamente falando, teria um contexto positivo e antiplatônico.

gosto por temas ligados à infelicidade, no dia a dia, buscava-se entre os gregos a prática da racionalidade, como lemos nos textos dos principais filósofos da época, em oposição às emoções descontroladas e à apatia, consideradas como as duas principais *ante-salas* do suicídio e muitas vezes associadas ao *mal melancólico* entre os teóricos gregos. Dentre as nove Musas, filhas da Memória e companheiras de Apolo, Melpômene, que evocava as trágicas dores dos heróis, irmanava os homens em sua consciência de finitude, mas era sobretudo temida. Meunier (1997: 72) diz que os antigos acreditavam – e temiam – a existência de um Campo das Lágrimas no Hades, destinado aos que morreram por sofrimentos de amor – sofrimento este que não cessaria com a morte⁶. No barco de Caronte, diante dos olhos desconsolados das sombras, a cada volta das nove em torno do globo terrestre, subitamente o caminho do Estige se bifurcava: à direita ia-se para os Campos Elíseos (destino dos heróis e dos justos); à esquerda, ao Tártaro sombrio (*locus* disfórico, destinado aos portadores da *hybris*, aos heróis fracassados e melancólicos, entre outros apaixonados)⁷. A temeridade da morte, por sua vez, era afastada através de usos rituais que celebravam a brevidade da vida, como é exemplo a cerimônia em honra de Adônis. Se Afrodite era a mãe da exuberância primaveril, Adônis, seu filho, seria sua instantânea eclosão, o pulsante, mas muito breve florescimento que precede ao mutismo invernal. Ainda segundo Meunier (idem: ibidem), a vida de Adônis e seu fim prematuro eram objeto, na Grécia antiga, “de um verdadeiro culto”:

No dia marcado para comemorar sua dolorosa morte, as mulheres choravam, soluçando e soltando gritos. Sobre um leito de prata recoberto de púrpura, deitava-se um simulacro do corpo do Adônis morto. Próximo ao pálido defunto, viam-se mil oferendas: frutos variados, archotes, vasos de perfume e, sobretudo, corbelhas de prata de onde surgiam plantas que, após haverem prematuramente brotado, fanaram-se com rapidez, lembrando, assim, a curta aparição daquele a quem choravam.

O ritual em homenagem a Adônis explica muito da índole grega. Não se trata apenas de uma cerimônia fúnebre, mas de um ritual de consolo que tentava explicitar para toda a *pólis* o retorno do sagrado ciclo das estações. A racionalidade grega se utiliza do mito, mas o adapta às circunstâncias necessárias e a toda uma moral ligada ao seu ideal maior de comedimento.

⁶ Lembremos dos versos de Ovídio (2003: 84): “E lá eles vagam [no Hades], / Espíritos sem corpos, sem sangue e sem ossos, / Lotando o pátio do palácio real / Ou se movimentando impelidos pelos mesmos impulsos que os moviam enquanto viviam [...]” e do arqueiro Aitalides, cuja memória prodigiosa venceu até os poderes do Letes.

⁷ Há historiadores, como Burns (2003: 93), que afirmam que não haveria “recompensas” no Hades, ou melhor, todos os mortos vagariam, segundo o imaginário grego, de forma semelhante neste local, como sombras. Por outro lado, o próprio Burns escreverá em outra passagem: “os poucos indivíduos que gozavam o sossego e o conforto dos Campos Elíseos nada tinham feito para merecer tais bênçãos; eram simplesmente pessoas a quem os deuses haviam resolvido favorecer”. O autor também diz (idem: ibidem) que “o reino do Tártaro não era na verdade uma morada dos mortos, e sim uma prisão para as divindades rebeldes”.

Mesmo sem olvidar os aspectos selvagens e ditirâmicos ligados ao culto de Dioniso, os gregos celebravam, com efeito, a ideia da mente sã num corpo sã (repercutida pelos filósofos latinos) e, em Asclépio, filho do deus Apolo e Corônís, simbolizaram o refrigério para as doenças e a almejada vitalidade. Assim, em acordo com Solomon (*op. cit.*: 265), uma mente pouco sã deveria refletir um corpo pouco sã:

a prática médica grega era baseada na teoria dos humores, que considerava o temperamento como consequência dos quatro fluidos corporais: fleuma, bile amarela, sangue e bile negra. Empédocles descreveu a melancolia como consequência de um excesso de bile negra, e Hipócrates, impressionantemente moderno, imaginara uma cura física no final do século V a.C., numa época em que a ideia da doença e dos médicos acabava de surgir.

De acordo com a concepção hipocrática, denominada *teoria humoral* – que permaneceu em uso até a Idade Média europeia (e chegou mesmo até o século XVIII, através dos escritos de Galeno, inspirados em Hipócrates), existiriam no ser humano quatro “humores”, que teriam conexão com os quatro elementos, as quatro estações e as chamadas quatro idades do homem. O “sangue” estaria associado ao ar, representado pela primavera e reinando sobre a infância; a “bile” se associaria ao fogo, representada pelo verão e reinando sobre a adolescência; a “melancolia” (ou bile negra – do grego *mélaina cholé*), seria ligada à terra e ao outono, reinando sobre a idade madura; e, por fim, a “fleuma” (ou “pituita”), que estaria associada à água, ao inverno e à velhice. Essa correspondência também se estenderia às horas do dia (manhã, meio-dia, entardecer e noite) e o equilíbrio ou desequilíbrio desses humores, ou fluidos vitais, assegurariam a saúde, a doença, bem como as características emocionais e intelectuais dos indivíduos; em suma, a estados de equilíbrio (*eucrasia*) ou de doença (*discrasia*). Com o tempo (especialmente entre os romanos), vai-se consolidando a ideia de que a prevalência do sangue determinaria um *temperamento* sanguíneo; a prevalência da biliar amarela, um temperamento colérico; da melancolia, um temperamento melancólico; e da fleuma, um temperamento fleumático, sem necessariamente a pessoa estar sob o influxo de alguma doença⁸. Hersant (2005: 511-512) explica que esta decupagem em séries de quatro estaria diretamente relacionada aos ensinamentos da escola pitagórica, especialmente à Filolau de Crotona (VI-V séc. a.C.), que relacionou a soma dos quatro primeiros números, ou *tetractys* (1+2+3+4=10) a um “princípio de saúde”, mas acredito que a teoria humoral não pode ser resumida apenas a esta escola, já que a noção de bipolaridade foi uma constante entre

⁸ Curiosamente, a melancolia, para os gregos, estava associada à maturidade e não à velhice, como seria de supor, por sua proximidade biológica da morte.

filósofos gregos anteriores⁹. De acordo com Marías (2004: 12), o mundo aparecia aos olhos dos helenos como ordenado e submetido a uma lei: sendo esta sua noção de *cosmos*¹⁰. Nesta perspectiva, a alternância de humores na constituição dos seres humanos também obedeceria a princípios tangíveis e específicos; era racional definir uma *sede* física para os temperamentos:

O heleno se encontra num mundo que existe desde sempre e que como tal nunca constitui problema, já estando *pressuposto* em toda questão. Esse mundo é interpretado como *natureza*, e por isso como *princípio*, ou seja, como aquilo de onde emerge ou brota toda realidade concreta: aparece, portanto, como dotado de *virtualidade*, de capacidade produtiva. Mas, ao mesmo tempo, é uma *multiplicidade*: no mundo há muitas coisas que são mutáveis e definidas pela contrariedade. Cada uma delas tem uma consistência independente, mas elas não são sempre, variam; e suas propriedades são entendidas como termos de oposições e contrariedades: o frio é o contrário do quente, o par, do ímpar, etc.; essa polaridade é característica da mente antiga. As propriedades inerentes às coisas permitem sua utilização numa técnica que se diferencia radicalmente dos procedimentos mágicos, que manejam as coisas como poderes, pois esse mundo do homem grego é *inteligível* (MARÍAS idem: ibidem - grifos do autor).

O mundo, para os gregos, oferece possibilidades de compreensão, mesmo que sua quintessência “goste de se ocultar”, de acordo com um dos fragmentos de Heráclito (*apud* BARNES 2003: 131). Ao contemplar a realidade, pode-se afirmar o que ela é: “*teoria, logos e ser*” são os três termos decisivos do pensamento helênico e, ainda segundo Marías, se baseiam nessa atitude frente à realidade. Desta forma, a visão hipocrática da teoria dos humores está inserida num contexto mais amplo que unicamente o da escola pitagórica, já que perpassa toda a tradição da filosofia grega. Em todo o caso, a teoria dos humores foi catalogada no famoso tratado *Da natureza do homem*, atribuído a Hipócrates, mas provavelmente redigido por seu discípulo Políbio, por volta de 400 anos antes de nossa era. Nele, teoricamente, a melancolia estava associada, de maneira *disfórica*, ao outono, à terra, à *secura* “fria” e foi literalmente definida nestes termos: “quando a tristeza e o medo persistem por muito tempo, um tal estado é melancólico” (HIPÓCRATES 2005: 512)¹¹. A ideia de melancolia em Hipócrates parece estar ligada ao conceito de *apatia*, entendido como um estado caracterizado pelo desinteresse geral, pela indiferença ou insensibilidade aos acontecimentos, em suma, um fenômeno negativo, *disfórico*, que exigia cura médica, visto que acarretado pela bile negra (ou *atrabile*). Tal fato literalmente revela a compreensão de uma sede física para estas

⁹ Antes dos pitagóricos, a chamada escola de Mileto já havia discutido a constituição do mundo e dos seres; Anaximandro, por exemplo, dizia que todas as coisas seriam engendradas através de uma “segregação” de elementos naturais contrários, como o quente sobre o frio, o úmido sobre o seco, etc. Haveria um estado ideal de equilíbrio, o *ápeiron*, imortal e incorruptível, onde uns contrários não predominariam sobre outros.

¹⁰ Aliás, a própria palavra grega *kosmos* significa ordem, arranjo, regularidade, etc. Barnes (2003: 18) corrobora o argumento de Marías: “o trovão [para os gregos] deixou de ser o ruído produzido por um Zeus ameaçador [...]. Os acontecimentos que formam a história do mundo não são meros eventos brutos, para serem registrados e admirados. São eventos estruturados que se encaixam e se interligam mutuamente. E os padrões de suas interligações fornecem o relato verdadeiramente explicativo do mundo”.

¹¹ A famosa frase está inclusa no livro dos *Aforismos*, atribuído a Hipócrates (VI-23).

ocorrências, de acordo com a mundivisão grega. Mas Hipócrates vai além e discute a pertinência da ideia corrente em sua época, de que um ser humano seria regido apenas por um humor durante a vida, propondo que à medicina caberia a utilização de substâncias e técnicas para balanceá-los conforme a necessidade:

Em oposição a estas opiniões e a outras muito semelhantes que a maioria sustenta, digo que, se o homem fosse uno, nunca sofreria; pois, onde estaria, para este ser simples, a causa do sofrimento? Admitindo mesmo que ele sofresse, seria necessário que o remédio fosse uno também. Ora, os remédios são múltiplos. Há, com efeito, no corpo, muitas substâncias que se esquentam e esfriam, se ressecam e umedecem, umas às outras, contra a natureza, produzindo doenças; donde se segue que há muitas formas de doenças e, ao mesmo tempo, muitos tratamentos [...] (idem: 512-513).

Hipócrates acreditava que os quatro humores estavam em constante processo de *intercâmbio*, uns sobrepondo-se aos outros de maneira normal, ao longo da vida (“a mistura é perfeita”). Apenas quando um humor específico avultava fora do normal, é que se impunha um estado clínico desfavorável (“há doença quando um destes princípios esteja em falta ou excesso e, isolando-se no corpo, não mais combine com todo o resto”). Afirmava ainda (ibidem: 514) que um humor não poderia sobreviver sem a presença do outro, desde que nas devidas proporções, comparando esta ideia de equilíbrio ao ciclo das estações:

Não faltam ao ano e às estações nenhum dos princípios: quentura, frieza, secura, umidade; nenhum subsistirá um só instante sem a totalidade de coisas existentes no mundo e, se um só vier a fazer falta, todos desaparecem; pois, em virtude de uma só e mesma necessidade, todos são mantidos e alimentados uns pelos outros. Da mesma forma, no homem, se faltar um dos humores congênitos, a vida não poderia continuar.

Após coletar e estudar muitos casos de “melancolia” – analisando, por exemplo, a presença de líquidos escuros no vômito e nos excrementos de seus pacientes – o médico de Cós decidiu que sua origem estaria numa disfunção do cérebro catapultada pela anormalidade dos quatro humores:

É o cérebro que nos deixa louco ou delirante, nos inspira com horror e medo, seja noite ou dia, traz-nos a insônia, os equívocos inoportunos, as ansiedades sem alvo, a desatenção e os atos contrários ao hábito. Essas coisas de que todos sofremos vêm do cérebro quando este não está saudável, mas se torna anormalmente quente, frio, úmido ou seco (HIPÓCRATES *apud* SOLOMON *op. cit.*: 265).

Da mesma forma como explicou a chamada “doença sagrada”, a epilepsia, como falta de ar no cérebro e nas extremidades do corpo, Hipócrates definiu a melancolia como um excesso de bile negra rompendo o equilíbrio do organismo. Este excesso se daria tanto por fatores genético-uterinos, como por ocorrências externas que predisporiam a uma elevação

súbita dos níveis de bile negra, incluindo os traumas e, também, fatos relativamente corriqueiros e exteriores, como as decepções amorosas. Solomon (idem: ibidem) diz que, para Hipócrates, o suicídio também era tido como uma disfunção acarretada pela bile negra, bem como “aversão à comida, desânimo, insônia, irritabilidade e inquietação”. Para reequilibrar os humores, como lembra Solomon, era prescrita a administração oral de “mandrágora e heléboro, ervas catárticas e eméticas destinadas a eliminar o excesso da bile negra”. Através desses recursos, com destaque para o heléboro (utilizado no tratamento dos indivíduos insanos), o médico gabou-se posteriormente de ter curado da melancolia o rei Perdicas II, da Macedônia, aliado dos gregos contra os persas¹².

Solomon chama a atenção para o fato de que nos 1.500 anos posteriores a Hipócrates a melancolia continuou sendo explicada como um excesso de bile negra, sem que, na verdade, ela jamais tivesse sido encontrada em dissecações. A própria bile amarela, produzida pela vesícula biliar, “pode adquirir tons marrons, mas nunca negros, e parece improvável que a descolorida bile amarela fosse o *melaina chole* descrito” (idem: 266). Segundo o especialista, a palavra *chole* (bile), em muitas ocasiões foi utilizada em associação com a palavra *cholos* (raiva ou angústia), criando um outro sentido, uma espécie de metáfora – “escuridão da raiva” ou “angústia escura” (*melaina cholos*), utilizada, por exemplo, em descrições poéticas de Homero, como aquela “nuvem negra de angústia”, tal qual a que afligiu Belerofonte, descrita na *Ilíada*. Parece que a origem em se associar metaforicamente a cor preta aos melancólicos e enlutados vem realmente dos gregos¹³.

A filosofia clássica propriamente dita, surgida das pesquisas e inquietações de pensadores como Sócrates e Platão, irá reafirmar os princípios da racionalidade em detrimento das instâncias do corpo, eterno entrave à realização efetiva das ideias de justiça e verdade. A

¹² Os médicos posteriores a Hipócrates continuaram receitando tratamentos orais para a cura da melancolia. Assim, Crisipo de Cnido indicava o consumo de couve-flor e advertia contra o manjerição, provável causador de loucura; Filiston e Plistônico, por sua vez, acreditavam no manjerição como capaz de minorar a apatia; Filagrio culpava a abstinência sexual e recitava uma mistura de gengibre, pimenta, *epithem* e mel; e assim por diante (Cf. SOLOMON *op. cit.*: 267).

¹³ A melancolia, entre os gregos, estava ligada a outras percepções disfóricas em relação ao noturno, como explicam Klibansky & Panofsky (2004: 39): “a ofuscação da consciência, a depressão, o medo e as ilusões, e finalmente a temida licantrópia, que arrastava suas vítimas pela noite como lobos uivantes e famintos, se consideravam outros tantos efeitos da sinistra substância cujo mesmo nome (*mélaina* = negro) evocava a ideia de todo mal e noturno”. Os mesmos autores também associaram a cor preta, nos contextos da Antiguidade e da Idade Média, ao “funesto”: “Ao largo da história do Ocidente e de uma parte da Ásia, o preto, cor funesta, se relaciona estreitamente com a morte e especialmente com as forças diabólicas” (idem: 13-14). É interessante notar, a título de curiosidade, também que Ésquilo (1941: 238) apresentou pela primeira vez as estranhas Eumênides como estando vestidas de preto, lembrando que essa era a cor oficial dos ofícios fúnebres gregos, em oposição à veste branca dos noivos nos ritos cerimoniais dos casamentos. A mesma simbologia chegará ao período clássico romano, como testemunha passagem das *Metamorfoses* de Ovídio: “E todas as irmãs das driades / ficaram desorientadas com a perda de sua morada e lamuriaram-se / vestiram-se de preto, e foram até Ceres [...]” (2003: 176).

razão socrático-platônica prescindirá das paixões, sensações, melancolias, já que o corpo deve ser submetido ao domínio do pensamento. Assim, em seus inícios, a filosofia irá negar a melancolia como um entrave à reflexão e mesmo à vida comunitária¹⁴. Todas as energias do cidadão deveriam ser canalizadas racionalmente tendo em vista sua participação na sociedade; até os menos inteligentes teriam sua destinação para tarefas específicas, com exceção dos poetas, os quais deveriam ser banidos da cidade ideal por afastarem-se da verdade, em sua busca por simulacros de simulacros. Ou seja, a *ilusão* deveria ser banida da cidade ideal. Isso também fica evidenciado na alegoria da caverna (livro VII da *República*), onde as sombras podem ser lidas como tudo o que é entrevisto, desfocada e ilusoriamente, através dos sentidos, enquanto que a verdade só poderá ser atingida através do pensamento racional (a metáfora da saída da caverna e ascensão ao reino das ideias), o qual não deveria jamais ser obscurecido¹⁵.

A alma, para Platão, seria constituída de três partes: uma “concupiscível ou sensual”, relacionada com as necessidades corporais; uma “irascível”, ligada aos impulsos e afetos; e uma “racional”, mediante a qual seria possível chegar ao conhecimento das ideias. A noção de melancolia se encaixaria na primeira ou na segunda parte dessa divisão? O silêncio sobre o tema em Platão – dos pouquíssimos filósofos antigos cuja obra nos chegou quase completa – parece ser significativo. Por isso, é tão importante uma passagem do *Timeo* (2004: 134-135), onde Platão associa a bile negra a manifestações disfóricas:

Em relação com as penas, a alma também obtém muito dano devido ao corpo. Pois quando andam errantes por ele as fleumas ácidas e salgadas e os humores amargos e biliosos não encontram uma ventilação exterior, quedando bloqueados no interior, mesclam seus humores, unindo-os com a revolução da alma, e lhe ocasionam múltiplas enfermidades mais ou menos importantes, em maior ou menor número [...] produzindo diversas classes de mau humor e desânimo, de ousadia e covardia, incluindo esquecimento e lentidão na aprendizagem [...].

¹⁴ No *Fédon*, por exemplo, Platão ([19.]: 33) condena tanto a misologia como a misantropia: “O que de pior pode acontecer a qualquer pessoa é tornar-se inimigo da palavra. A misologia e a misantropia têm a mesma origem. O ódio aos homens nasce do excesso de confiança sem razão de ser, quando consideramos alguém fiel, sincero e verdadeiro, e logo depois descobrimos que se trata de pessoa corrupta e desleal, e depois outra mais nas mesmas condições. Vindo isso a repetir-se várias vezes com o mesmo paciente, principalmente se se tratar de amigos íntimos e companheiros de alto crédito, depois de decepções seguidas, acaba essa pessoa por odiar aos homens e acreditar que ninguém é sincero. Nunca observaste que é assim mesmo que as coisas se passam? [...] E não é isso vergonhoso? Pois é claro que esse indivíduo procura o convívio com seus semelhantes sem conhecer devidamente a natureza humana, pois se dispusesse de alguma experiência nas suas relações com eles, teria compreendido como é realmente o mundo, isto é, que são poucos os indivíduos inteiramente bons ou maus de todo, e que a maioria constitui o meio-termo”.

¹⁵ Werner Jaeger (1995: 709) afirma que Platão teria se ligado à medicina hipocrática e sua ideia de organicidade da natureza, a qual poderia ter-lhe inspirado o método de investigação através do qual buscou compreender “a função da parte no todo”. Mas, por outro lado, ele resistiu às teorias orgânicas de Hipócrates, segundo Solomon (*op. cit.*: 266), afirmando que disfunções suaves poderiam ser tratadas efetivamente por médicos, mas que disfunções profundas eram “província dos filósofos”.

Mas em nenhum momento é citado o vocábulo *melancolia*. Não quero dizer com isso que Platão, em várias passagens, não tenha discorrido sobre casos e fatos esporádicos relacionados, digamos, a experiências de tristeza e pessimismo. Basta lembrar do conhecido trecho do *Fédon*, espécie de alter-ego platônico, onde se descreve o estado de espírito dos discípulos durante a morte de Sócrates: “Era um estado difícil de definir, misto insólito de alegria e tristeza, por lembrar-me de que ele iria morrer dentro de pouco. As mais pessoas presentes se encontravam em condições quase idênticas, umas rindo, outras chorando, principalmente Apolodoro. Conheces o homem e sabes como ele é” (PLATÃO [19..]). Em outra passagem de *Fédon*, Sócrates fala da proximidade entre a alegria e a tristeza:

Como é extraordinário, senhores, o que os homens denominam prazer, e como se associa admiravelmente com o sofrimento, que passa, aliás, por ser o seu contrário. Não gostam de ficar juntos no homem; mal alguém persegue e alcança um deles, de regra é obrigado a apanhar o outro, como se ambos, com serem dois, estivessem ligados pela cabeça [...] Resolvendo Zeus pôr termo as suas dissensões contínuas, e não o conseguindo, uniu-os pela extremidade. Por isso, sempre que alguém alcança um deles, o outro lhe vem no rastro.

O fato é que as quatro virtudes sempre exaltadas nas obras de Platão – prudência (*phrónesis*), fortaleza (*andria*), temperança (*sophrosýne*) e justiça (*dikaíosýne*) – olvidam, por si sós, a meu ver, um estudo mais sistemático sobre a presença de estados de ânimo ou personalidade disfóricos. Em sua obstinada guerra contra os sofistas e, conseqüentemente, buscando tirar a hegemonia da retórica à verdade filosófica, parece ter deixado de lado, conscientemente, o estudo das manifestações mais obscuras do ser humano, dando longo trato aos temas considerados racionais. O que poderíamos chamar de moral platônica não deixa vestígios para dúvida: a moderação é a coluna basilar de seu edifício teórico. O suicídio, por exemplo, deve ser evitado como paixão nefasta e, à cabeceira da morte, o paradigmático Sócrates ainda é capaz de manter o sangue frio, a razão e a palavra, sem titubeamentos, no livro *Fédon*:

Sócrates - O que é preciso é não empregar violência contra si próprio. Dizem que isso não é permitido.

Cebete - Por que disseste, Sócrates, que não é permitido a ninguém empregar violência contra si próprio, se, ao mesmo tempo, afirmas que o filósofo deseja ir após de quem morre? Qual o motivo, então, Sócrates, de dizerem que a ninguém é permitido suicidar-se? [...]

Sócrates – [...] Talvez te pareça estranho que entre todos os casos seja este o único simples e que não comporte, como os demais, decisões arbitrárias, segundo as circunstâncias, a saber: que é melhor estar morto do que vivo. E havendo pessoas para quem a morte, de fato, é preferível, não saberás dar a razão de ser vedado aos homens procurarem para si mesmos semelhante benefício, mas precisarem esperar por benfeitor estranho [...] Aparentemente, isso carece de lógica; mas o fato é que tem a sua razão de ser. Aquilo dos mistérios, de que nós, homens, nos encontramos numa espécie de cárcere que nos é vedado abrir para escapar, afigura-me fácil de entender. Uma

coisa, pelo menos, Cebete, me parece bem enunciada: que os deuses são nossos guardiães, e nós, homens, propriedade deles (PLATÃO [19..]).

Sócrates afirma, com a lucidez que lhe é característica, que não há por que temer a morte e seria um absurdo, tendo refletido sobre *ser* e *não-ser* durante toda a vida, no momento crucial, sair de sua neutralidade, sem espaço para qualquer tipo de postura ou sentimentos melancólicos ou de desespero. Platão, como lembra Minois (2003: 30), nas *Leis*, declara que não pode ser permitida sepultura aos suicidas, salvo em casos bem específicos, como os de “doenças incuráveis e dolorosas, vida muito miserável ou condenação, como foi o caso de Sócrates”. A mesma postura apolínea se repete na explicação da morte existente em *Fédon*:

Sócrates – Que não será a morte senão a separação entre a alma e o corpo? Morrer, então, consistirá em apartar-se da alma o corpo, ficando este reduzido a si mesmo e, por outro lado, em libertar-se do corpo a alma e isolar-se em si mesma? Ou será a morte outra coisa?

Símiias – Não; é isso, precisamente (idem: 7).

Como acredita na imortalidade da alma, Sócrates revela aos discípulos que traz intimamente a esperança de encontrar sábios e heróis em sua peregrinação pelo Hades e, num rico momento poético, relata uma parábola em relação ao canto dos cisnes. Segundo ele, se os cisnes cantam antes da morte é porque divisam, pelo dom profético, as delícias de uma outra vida, já que – acredita – os seres verdadeiramente angustiados *preferem o silêncio e o mutismo*, a qualquer forma de expressão (essa simples frase, indireta e talvez mesmo inconscientemente, já aponta para a possibilidade de uma *ficcionalidade literária melancólica*, em detrimento das hipotéticas pretensões autobiográficas de autores considerados, efetivamente, melancólicos):

Sócrates – Pelo que vejo, considerais-me inferior aos cisnes, pois quando estes percebem que estão perto de morrer, por terem cantado a vida toda, mais vezes e melhor põem-se a cantar, contentes de partirem para junto do deus de que são os servidores. Porém com seu medo característico da morte, os homens caluniam os cisnes, com afirmarem que eles cantam por chorarem a morte, de tristeza, sem refletirem que nenhuma ave canta quando tem fome ou frio, ou quando presa de outra angústia, nem mesmo o rouxinol, a andorinha ou a poupa, cujo canto, segundo dizem, serve de alimentar a dor. Porém não creio que nenhum deles cante por estarem tristes, muito menos os cisnes. Ao contrário: por pertencerem a Apolo, segundo penso, têm o Dom da profecia, e, por preverem as delícias do Hades, cantam e se alegram nesse dia muito mais do que antes. Eu, de minha parte, também me considero servidor igual da divindade, como os cisnes, e a ela consagrado, e por ser dotado pelo meu senhor de não menor Dom de profecia, não deixarei a vida com menos coragem do que eles. Por isso, podeis falar à vontade e formular as perguntas que entenderdes todo o tempo que o permitirem os onze cidadãos de Atenas (idem: 30).

A consciência de uma além-vida fez com que boa parte dos antigos gregos – mesmo os dos estratos mais eruditos – encontrasse uma espécie de refrigério frente ao quarto e mais

problemático princípio da *kínesis*, o substancial¹⁶. Ao fim e ao cabo, o corpo não passará de empecilho à busca da verdade:

Sócrates – [...] guerras, batalhas, dissensões, suscita-as exclusivamente o corpo com seus apetites. Outra causa não têm as guerras senão o amor do dinheiro e dos bens que nos vemos forçados a adquirir por causa do corpo, visto sermos obrigados a servi-lo. Se carecermos de vagar para nos dedicarmos à Filosofia, a causa é tudo isso que enumeramos. O pior é que, mal conseguirmos alguma trégua e nos dispomos a refletir sobre determinado ponto, na mesma hora o corpo intervém para perturbar-nos de mil modos, causando tumulto e inquietude em nossa investigação, até deixar-nos inteiramente incapazes de perceber a verdade. Por outro lado, ensina-nos a experiência que, se quisermos alcançar o conhecimento puro de alguma coisa, teremos de separar-nos do corpo e considerar apenas com a alma como as coisas são em si mesmas. Só nessas condições, ao que parece, é que alcançaremos o que desejamos e do que nos declaramos amorosos, a sabedoria, isto é, depois de mortos, conforme nosso argumento o indica, nunca enquanto vivermos [...]. Ao que parece, a única maneira de ficarmos mais perto do pensamento, enquanto vivermos, é abstermo-nos o mais possível da companhia do corpo e de qualquer comunicação com ele, salvo o estritamente necessário, sem nos deixarmos saturar de sua natureza, sem permitir que nos macule, até que a divindade nos venha libertar (ibidem: 9).

Para Platão (ibidem: 24), algo próximo a uma “vertigem” aconteceria à “alma” e não ao “corpo”: “quando a alma se serve do corpo [...] é arrastada por ele para o que nunca se conserva no mesmo estado, passando a divagar e a perturbar-se, e ficando tomada de vertigens, como se estivesse embriagada, pelo fato de entrar em contato com tais coisas [...]”. Daí, podemos entrever – mesmo com todos os riscos oferecidos pela tradução e camadas de significados há muito obscurecidas pelo tempo – que o *pathos* de uma hipotética vertigem, segundo Platão, seria a ausência sentida pela “alma” (ou mesmo *saudade*, *nostalgia*), de algo anterior ao corpo – o mundo das ideias, “puro”, “sempiterno”, “divino”, “nobre”, “invisível”, como o nomeia. Ao chegar ao Hades, a alma superior dirigir-se-ia “para o que lhe assemelha [...], liberta do erro, da ignorância, do medo, dos amores selvagens e dos outros males da condição humana” (ibidem: 26). Noutro prisma, aquela alma torturada e apegada aos prazeres materiais e corporais, mesmo liberta com a morte, por não ter buscado a verdade através da contrição e da filosofia, seria destinada a um lugar tenebroso do Hades, de acordo com o *Fédon*. Platão será um dos primeiros pilares do Ocidente através do qual as personalidades cindidas, em vida (segundo o mesmo, a grande maioria dos homens que “tateia em trevas”), continuarão apartadas da tranquilidade após a morte:

Sócrates – No caso, porém, [da alma] estar manchada e impura ao separar-se do corpo, por ter convivido sempre com ele, cuidado dele e o ter amado e estar fascinada por ele e por seus apetites e deleites, a ponto de só aceitar como verdadeiro o que tivesse forma corpórea, que se pode ver, tocar, beber, comer, ou servir para o amor; e se ela, que se habituou a odiar, temer e evitar o que é obscuro e invisível para os olhos, porém inteligível e apreensível com a filosofia:

¹⁶ Os gregos acreditavam em quatro movimentos (*kínesis*) dos seres e das coisas: 1) movimento local (a mudança de lugar); 2) movimento quantitativo (aumento e diminuição); 3) movimento qualitativo (alteração); e, 4) movimento substancial (geração e corrupção) (Cf. MARÍAS *op. cit.*: 14).

acreditas que uma alma nessas condições esteja recolhida em si mesma e sem mistura no momento em que deixar o corpo?

Cebete – De forma alguma.

Sócrates – Porém, segundo penso, de todo em todo saturada de elementos corpóreos que com ela cresceram como resultado de sua familiaridade e contínua comunicação com o corpo, de que nunca se separou e de que sempre cuidara. Então, meu caro, terás de admitir que tudo isso é espesso, terreno e visível. A alma, com essa sobrecarga, torna-se pesada e é de novo arrastada para a região visível, de medo do Invisível – o Hades, como se diz – e rola por entre os monumentos e túmulos, na proximidade dos quais têm sido vistos fantasmas tenebrosos, semelhantes aos espectros dessas almas que não se libertaram puras de corpo e que se tornaram visíveis (idem: *ibidem*).

As almas torturadas teriam uma espécie de sobrevida terrena erradia e sonambúlica, segundo Platão, vagando, desconsoladas, por entre cemitérios e monumentos fúnebres, como numa *gothic novel* inglesa, “até que o apetite do elemento corporal a que sempre estão ligadas volte a prendê-las noutros corpos” (*ibidem*: 27). As almas dos prudentes e dos que sempre agiram com temperança (“praticantes de virtudes cívicas”, como assegura Sócrates) voltariam à terra (*metempsychose*) e encarnariam novamente em seres iguais (ou “animais mansos”, como “abelhas”, “vespas” ou “formigas”), enquanto os glutões, orgulhosos e embriagados voltariam na forma de asnos e animais congêneres¹⁷.

Nesse contexto, como afirmado, torna-se quase impossível um debate teórico em torno da melancolia em Platão. Em outra conhecida obra, *Fedro*, o filósofo chega a cunhar um termo que poderia ser traduzido como *loucura divina*, e divide-a em quatro tipos: profética (ligada ao deus luminoso Apolo), ritual (ligada ao culto noturno de Dioniso), poética (as Musas) e erótica (Eros e Afrodite)¹⁸, mas esta loucura é vista como um arrebatamento, ou embriaguez, capaz de elevar o indivíduo a uma sensação que estaria próxima da natureza dos deuses (*enthousiastikoîs*, de *éntheos* – “cheio do deus”)¹⁹. O texto parece assegurar certos limites à própria filosofia, no sentido de por vezes esta não possuir as ferramentas necessárias para a compreensão da experiência mística, uma leitura correta para o *estar fora de si*, mas – e isto é importante – de maneira criativa e inspirada, como o *aedo* tocando sua lira e entoando versos de Homero, ou a vidente pitonisa oferecendo augúrios sobre os vapores de Delfos. Ainda em *Fedro*, Platão cita “duas espécies de delírio”: “um que é o resultado de doenças

¹⁷ Entre os gregos, contatos com os mortos poderiam ser estabelecidos através do sonho, como são exemplos, na épica (*Ilíada*), a aparição do espectro de Pátroclo durante o sono de Aquiles ([19..]: 489); bem como, na tragédia, a de Dario para Atosa, n’ *Os persas*, de Ésquilo (1941: 63).

¹⁸ “[...] A Apolo atribuímos a inspiração mântica; a Dioniso, a teléstica [ou de iniciação nos mistérios]; às Musas, a poética; e a quarta, a erótica, considerada a melhor de todas, a Afrodite e a Eros [...]” (PLATÃO, 2000: 265 a-b).

¹⁹ Em *Íon*, Platão (2004: 37), reafirma isso: “Não por meio de uma técnica fazem e dizem os poetas numerosas coisas belas sobre assuntos muito diversos, como tu sobre Homero [falando a Íon], senão por meio de uma condição divina”.

humanas, e o outro que é o resultado de uma ruptura – de essência divina – com os hábitos e as suas regras” (*op. cit.*: 265a), mas não aprofunda a primeira afirmação, preferindo colher vários exemplos da segunda, como aquele da pitonisa que “fez tantos bens à Grécia graças à sua loucura, que ninguém faria em estado normal” (*idem*: 244b). Este segundo delírio, também associado às pessoas enamoradas (de maneira *positiva*, isto é, estimulante), aos coribantes e poetas, seria comumente aceito por todos os gregos, enquanto em relação aos “delírios” resultantes de “doenças humanas” acontecesse provavelmente o contrário.

Mas a mesma percepção não se dá com aquele que seria o responsável pelo segundo texto seminal para a compreensão da ideia de melancolia na Grécia antiga, após o tratado *Da natureza do homem*, de Hipócrates. Trata-se do “Problema XXX”, tradicionalmente enfeixado na obra *Problemas*, de Aristóteles, ou pseudo-Aristóteles, o qual concede uma abertura até então insuspeita ao conceito de melancolia, agora atrelado à ideia de gênio, ou criatividade²⁰. Nesse texto, pela primeira vez, num contexto específico, a melancolia foi tida como um humor estimulante, apartado da doença propriamente dita, propenso à criação filosófica, artística e até política:

Por que todos os homens que foram excepcionais (*perittoí*) no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como seres melancólicos (*melancholikoí*), ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bília negra (*apò melainēs cholēs*)? (ARISTÓTELES 1999 – grifo meu).

Com esta pergunta inaugural (problema), o filósofo inicia sua discussão, fazendo referência a alguns heróis da mitologia, aparentemente melancólicos, como os já referidos Ájax e Belerofonte. Mas, além de aludir aos que foram *vítimas* dela²¹, também cita o caso de outras pessoas, especialmente filósofos e poetas, que teriam como atributo de suas inteligências a mesma bile negra²². Ou seja, todos os seres humanos, de acordo com a

²⁰ De acordo com a tradutora e estudiosa Elisabete Thamer, na Antiguidade, não havia dúvidas quanto à autoria do “Problema XXX”, que foi editado juntamente com os demais *Problemas* escritos por Aristóteles: “Diógenes Laércio é uma das autoridades antigas que relacionaram entre a vasta obra do filósofo os *Problemas*, bem como Cícero (nas *Tusculanes*), Sêneca (em *De tranquillitate animi*) e Plutarco (no quarto volume de sua *Vida dos filósofos ilustres*). Mais tardiamente surge a hipótese do ‘Problema XXX’ ser de autoria de Teofrasto, ou algum outro discípulo de Aristóteles, contribuindo para esta hipótese o fato do próprio Diógenes Laércio relacionar, entre as obras de Teofrasto, um texto sobre a melancolia (*Perí melancholías*), bem como um tratado sobre o fogo (*Perí pyrós*), mencionado no próprio ‘Problema XXX’. De qualquer modo, trata-se, indubitavelmente, de um texto que se encontra no âmbito do pensamento aristotélico”.

²¹ Aristóteles denomina Ájax de *ekstátikos* (“fora de si”) e Belerofonte de “amante de lugares ermos” (*tás eremías edíoken*, ou “o que buscou as eremias”, no sentido de solidão – daí o termo português “eremita”).

²² De maneira muito curiosa, Aristóteles, ou o Pseudo-Aristóteles, chega a fazer referência a Sócrates e a Platão como melancólicos. Alguns especialistas, a exemplo de Pigeaud, explicaram que estes se encontram referidos por causa de seu “*daímon*”, capaz de paralisá-los enquanto resolviam questões filosóficas, ou de torná-los frequentemente introspectivos e silenciosos. Também há uma referência a Empédocles, conhecido pela história de seu suicídio: teria se atirado no vulcão Etna para provar a natureza divina; mas inexistem, por outro lado, alusões a Heráclito, cuja consciência da fugacidade das coisas gerou notas de pessimismo (“O homem é

quantidade de bile negra no organismo, aliada às disposições genéticas, poderiam extrair da melancolia dons ou desventuras: “Pois, se este estado for exacerbado, eles [os seres humanos] são demasiado melancólicos, mas se é de algum modo atenuado, excepcionais”. Historicamente, aparece agora em cena a ideia de uma melancolia *positiva*, que terá um desdobramento amplo e importante em várias esferas da cultura e do pensamento ocidentais, incluindo a ficcionalidade – na possibilidade, por exemplo, de irrupção de um *discurso melancólico positivo*, como veremos nos próximos tópicos deste capítulo. Mas, nesse momento – e na Antiguidade clássica como um todo – trata-se ainda de uma positividade da melancolia empírica, como inspiradora de várias atividades humanas (do político, do filósofo, do poeta, etc.). A melancolia ainda não é – ela mesma – a forma, a essência metaforizada ou mesmo a personagem de um conteúdo literário (disfórico ou eufórico).

O autor do “Problema XXX” faz uma comparação eficaz entre a melancolia e o vinho, o qual, se usado imoderadamente, pode causar problemas de ordem física e psicológica. Por outro lado, em doses certas, tornaria *alguns* indivíduos (note-se, não todos) “excepcionais”, desde que estes dispusessem de uma natureza superior. Já o estaticismo parece ser uma constante entre os que utilizam o álcool em abundância e os *mau* melancólicos, ou apáticos:

Pode-se ver que [o vinho] torna [as pessoas] completamente diferentes, observando que ele muda gradualmente os que o bebem. Apossando-se, então, daqueles que foram resfriados e silenciosos na abstinência; se bebem um pouco mais, torna-os mais tagarelas (*lalistérous*) e, ainda mais, retóricos (*rhētorikoús*) e corajosos, ávidos para o agir; um pouco mais sendo bebido, [torna-os] desmedidos (*hybristás*), depois maníacos (*manikoús*) [...] Por vezes se tornam piedosos, rudes e silenciosos; alguns se calam, e sobretudo dentre os melancólicos os que são *ekstatikói*. [...] Frequentemente, encontramos assim entristecidos e, a propósito do que, não poderíamos falar.

É importante notar: Aristóteles explica a natureza da melancolia, à semelhança de Hipócrates, como um desarranjo de humores, mas faz uma distinção entre o homem “normal”, sujeito a distúrbios melancólicos temporários, capazes de gerar inclusive a evasão criativa e o melancólico natural, ou homem dotado de uma enfermidade. Ou seja, a melancolia, *em si*, tida sob a luz do melancólico natural, não é vista com bons olhos. O que se destaca é o indivíduo normal capaz de utilizar os desníveis de bile negra de maneira propícia. De acordo com o “Problema XXX” aristotélico, devidamente *domada*, essa mesma letargia evasiva, oriunda da melancolia, seria um dos motores da própria criação poética: “[...] E, dentre os heróis, muitos

acendido e apagado como uma luz no meio da noite”) e era tido, segundo Marías (*op. cit.*: 30), pelo próprio Teofrasto (provável autor do “Problema XXX”), como melancólico: “Heráclito desprezava a multidão e condenava os cultos e ritos da religião popular. Teofrasto diz que era ‘melancólico’. Por seu estilo um tanto sibilino, os gregos o apelidaram de ‘Heráclito, o Obscuro’”. Héracles também é citado (seu caso será discutido neste capítulo, mais à frente, em relação à tragédia ática). Em suma, em comum, todos estes personagens “suportam o castigo de sua superioridade” (KLIBANSKY & PANOFISKY *op. cit.*: 14).

outros parecem sofrer o mesmo *pathos* (*homoiopatheîs*) que esses. E, ainda, a maior parte dos que se ocupam da poesia” (idem: *ibidem*). O autor vai muito além de Platão, não apenas por conferir uma nova conformação positiva à melancolia, mas, também, por alçá-la à condição sublime de geratriz da poesia, a própria *poiesis* tida agora sob um prisma bem mais favorável.

Infelizmente, o “Problema XXX” silencia a respeito de que *tipo* de inspiração poética a melancolia suscitaria, bem como as formas ou gêneros específicos melhor representados por ela. Um tanto estranho, se considerarmos a vocação peripatética para o estudo de gêneros literários. Penso que, por esta própria vagueza, o Problema aponte para uma generalidade – à *poiesis* como um todo, e não a gêneros específicos. A melancolia temporária, em indivíduos propensos à atividade artística (também inspirados pelas Musas), seria um fator a corroborar na criação literária *per se* e não há indicação alguma de que esteja relacionada a *temáticas ou discursos melancólicos propriamente ditos* – é importante frisar.

Mas outros aspectos teóricos do “Problema XXX” são bem mais obscuros. Por exemplo, afirma-se que da mesma maneira que o vinho “incita aos prazeres afrodisíacos” (*aphrodisiasmós*), a maioria dos melancólicos seria “lasciva”, em argumentos que revelam a ciência da época:

A bílis negra, que é fria por natureza e não sendo superficial [...] superabunda no corpo, produz apoplexias (*apoplexías*), ou torpor (*nárkas*) ou atimias (*athymías*), ou temores (*phobouís*); se está superaquecida, [produz] eutimias acompanhadas de cantos (*oidês euthymías*), êxtases (*ekstáseis*), erupções de úlceras (*ekdzéseis elkôn*) e outras [coisas] semelhantes. Então, para muitos, [a bílis negra] que se origina da alimentação diária, não produz nenhum *ethos*, com relação aos diferentes, mas resulta apenas em alguma enfermidade melancólica. Aqueles que possuem em sua natureza uma tal mistura, estes tornam-se imediatamente variados, no que diz respeito aos *êthe*, diferentes segundo cada mistura. Por exemplo, naqueles em que a [mistura] é abundante e fria, tornam-se estes pesarosos e embotados; naqueles em que ela é mais abundante e quente, maníacos (*manikói*), bem dotados (*euphyeís*) e eróticos (*erotikói*) e facilmente levados às emoções (*prós toús thymoús*) e aos desejos (*epithymías*); alguns tornam-se também mais tagarelas. Muitos são tomados por enfermidades devido a este calor estar próximo do *tópos* pensante (*noeroû tópous*), são tomados pelas enfermidades maníacas (*manikóis*) ou de entusiasmos (*enthousiastikoís*), daí surgem Síbylas e Bákides e todos os possesores (*éntheoi*) no caso de não advirem de enfermidade, mas de mistura natural.

A este proceder teórico-clínico, cujo sentido hermético há muito se encontra dúbio, Pigeaud (1988: 12) qualificou de “física absolutamente estranha”. Sua explicação para o hipotético hedonismo dos melancólicos se dá a partir de uma busca desenfreada por evasão, mas numa imersão no mundo: “Dessa maneira, o melancólico é sempre empurrado para a busca do prazer, que não é mais que uma maneira de acalmar a sua dor, nascida da corrosão da bile negra” (idem: 41). Mas isso, certamente, também confunde mais do que ilumina, visto não ser mais possível uma distinção entre o melancólico que se diverte daquela pessoa *sadia*, em busca de prazeres. O texto da escola peripatética chega a ser ambíguo em inúmeras

passagens, especialmente quando apresenta uma vasta gama de *interconexões humorais* que mais confundem do que explicam²³. Através da teoria dos humores, o “Problema XXX” tenta fazer uma escala gradativa que vai do melancólico tomado por “enfermidade maníaca”, até os “bem dotados”, passando ainda pelos “eróticos”, “tagarelas”, etc. Mesmo com todos os problemas relativos à hermenêutica do texto original, segundo a tradutora Elisabete Thamer (1999), pode-se notar a incidência de termos compostos a partir da raiz *thymós* (*athymía*, *prothýmos*, *euthymía*, *epithymía*, *disthymía*, entre outros), “de significação bastante complexa, que abrange: ‘sopro’; ‘alma’; ‘princípio de vida’; ‘princípio da vontade’, ‘da inteligência’, ‘dos sentimentos’ e ‘das paixões’; ‘vontade’, ‘desejo’”. Ou seja, a própria etimologia grega dá origem a uma série de dilemas conceituais. Mas há também outras formas de incidência mais plausíveis, como a das palavras iniciadas pela preposição *ek* (“fora”, “para fora”): “*ékstasis*, *ékphysis*, *eklúei*, *ékchysis*, *exécho*, *ekdzéseis*, *éktopoi*, *exaíphnes*”, a qual parece anunciar uma concordância, talvez a de que a bile negra traga implícita a ideia do “estar fora”, ou de alheamento frente a uma situação supostamente normal e regulada, em relação ao ser humano. Isso se evidencia, de maneira positiva, em outra parte do texto, quando Aristóteles faz a famosa alusão ao poeta siracusano Marakós, o qual “era melhor poeta quando estava em êxtase”.

Mas o certo é que Aristóteles, como lembra Solomon (*op. cit.*: 267), mesmo propondo que o coração tinha um mecanismo regulador que controlava os quatro humores, e que tanto o calor quanto o frio poderiam perturbar um equilíbrio ideal, acreditava numa possível eclosão criativa a partir de um certo grau de aumento da bile negra, porém moderado:

A visão de Aristóteles sobre a depressão, diferente da de Hipócrates, não era inteiramente negativa. Aristóteles tirou de Platão a noção da loucura divina e a medicalizou, associando-a à melancolia. Embora Aristóteles buscasse modos para entender e abrandar a doença, ele também sentia que uma certa quantidade de bile negra fria era necessária ao gênio.

Mas, no momento em que a bile negra fria aumentava em excesso, o indivíduo melancólico poderia se tornar epilético, apoplético ou mesmo suicida. O suicídio é outro dos temas discutidos pelo “Problema XXX”, também posto em relação com a bile negra e sua *dýnamis*. O aumento excessivo de bile negra fria produziria “distimias sem razão”, sendo este

²³ Por exemplo, um “calor excessivo”, combinado com um “mediano”, produziria o melancólico “sensato” (*phronimóteroi*), em oposição ao excêntrico (*éktopoi*). O mesmo princípio, que poderíamos denominar de aleatório, também presidiria ao elemento “água”, que poderia ser, a um só tempo, “fria” e “quente”, de acordo com as suas características térmicas diante de algum hipotético evento exterior: “Assim, quando algo temível (*phoberón*) é anunciado, se por acaso a mistura estiver fria, [ela] produz covardia; pois ela preparou as vias do temor e o temor gela (*katapsýchei*). Demonstram [isto] os temerosos (*períphoboi*): pois eles tremem. Se, por outro lado, [a mistura] estiver mais quente, o temor se reduz à justa medida (*tó métrion*), e [permanecerá] nele próprio e não-afetado (*apathē*)” (ARISTÓTELES *op. cit.*).

o principal motivo dos abruptos suicídios de indivíduos jovens, comparados aos dos que destroem a si mesmos após longa embriaguez. O calor tornaria os homens, em geral, *eutímicos* (positivos), enquanto um súbito aumento do frio poderia catalisar sensações perigosamente *atímicas* ou *distímicas* (negativas)²⁴:

Alguns dos melancólicos mantêm-se atímicos depois de terem bebido, pois o aquecimento do vinho apaga o aquecimento natural. O calor, próximo do *tópos* onde pensamos e temos esperança, torna-nos eutímicos. E é por isto que todos têm o desejo de beber até a embriaguez, pois o vinho, excessivo, torna-nos, a todos, esperançosos, como a juventude aos meninos: pois, se a velhice é desesperançada, a juventude é, por sua vez, plena de esperança. Existem alguns poucos aos quais as distímias os tomam enquanto bebem, pela mesma causa [que tomam] a alguns depois da bebida. Então, naqueles em que o calor é extinto, surgem atímias e eles se enforcam mais. É por isso que os jovens e também os velhos mais se enforcam²⁵. Pois, se por um lado, a velhice extingue o calor, por outro, o *pathos*, que é natural, o é também o próprio calor extinto. Pois aqueles em que se apaga subitamente (*exaíphnes*), a maior parte se mata, de modo a espantarem-se todos, por não se dar um sinal prévio. Então, a mistura oriunda da bilis negra tornada mais fria, como se disse, produz atímias de todo tipo; sendo mais quente, por sua vez, eutímias. Por isso que as crianças são mais eutímicas, ao passo que os velhos são mais distímicos. Pois [aqueles] são quentes e [estes] frios: pois a velhice é um resfriamento. Mas ocorre de [o calor] se apagar subitamente, devido a causas exteriores, como [o que ocorre] contra a natureza com [as coisas] inflamadas, por exemplo, quando se verte água sobre o carvão [ardente]. Por isso alguns se matam ao sair da embriaguez: pois o aquecimento oriundo do vinho é trazido de fora; quando [ele] é apagado, sobrevem o *pathos* (ARISTÓTELES *op. cit.*).

Assim, para o “Problema XXX”, todos os seres humanos estariam expostos à melancolia, seja em transtornos transitórios sem nenhuma significação psíquica séria (em termos de danos na constituição mental), ou na “melancolia natural” – equilíbrio daninho na anormalidade.

Muitos outros filósofos e médicos continuaram discutindo teoricamente a melancolia, no âmbito da Antiguidade clássica, posteriormente a Hipócrates e Aristóteles; geralmente, sob o prisma do pragmatismo médico-clínico, ou seja, em busca de prováveis *curas*. Como a obra de Klibansky & Panofsky, e também a de Solomon, aprofundam bastante a importância de cada um deles, cumpre apenas breves citações a: Cícero (que, na obra *Tusculanes*, chamou a melancolia de “cegueira geral da mente”, contrastando-a com a “insânia” que brotava da “mera depressão”); Posidônio (considerado o primeiro a reconhecer uma espécie de “dom profético” do “melancólico enfermo”); Asclepiades de Bitínia (amigo pessoal de Cícero, que dividiu a enfermidade mental, de uma maneira geral, em três categorias: 1. o frenesi – que

²⁴ Atualmente, a psiquiatria dispõe de vários termos para explicitar a ausência de ânimo, que descendem de raízes gregas: “atímia” (embotamento afetivo); “alogia” (pobreza da fala, ou ausência de conteúdos de linguagem); “apatia” (descuido no arranjo pessoal e na higiene, falta de energia); “anedonia” (associabilidade, perda de interesse por diversão, incapacidade de criar amigos), etc.

²⁵ Elisabete Thamer explica que há edições divergentes sobre este ponto, por problemas de tradução. Em suas palavras: “Algumas edições incluem a partícula *ᾧ*, usada em comparações, o que modifica o sentido desta frase para: ‘os jovens, mais do que os velhos, se enforcam’” (Cf. ARISTÓTELES *op. cit.*: nota 32).

apareceria subitamente, acompanhado de febre; 2. a *tristitia* – espécie de tristeza “leve”, mas duradoura; e, 3. uma forma “absolutamente crônica” que brotava de um “transtorno da imaginação”, ou “transtorno do entendimento”; entendida a melancolia como passível das categorias 2. e 3.); Menodoto de Nicomédia (que, no século I d.C., receitava para o tratamento da melancolia viagens, ginástica, massagens e água mineral); Arquígenes de Apamea (que tentou separar a enfermidade que “provavelmente tinha sua origem na bile negra” da *mania* aguda, forma crônica da loucura; ou seja, a melancolia seria apenas um sintoma menor desta); e Sorano de Éfeso, que também traçou uma nítida distinção entre a loucura, localizada na “cabeça”, e a melancolia, localizada no “corpo” de um modo geral, e não na bile negra, sendo esta a substância *em si*, produzida e expectorada pelo corpo. Além destes, destacam-se ainda Galeno (129 - 201), famoso médico – cuja influência será sentida sobretudo ao longo da Idade Média – que seguiu os preceitos da escola hipocrática e a teoria dos humores, mas com algumas contribuições originais: por exemplo, entreviu três espécies de melancolia, segundo a bile negra afetasse ao encéfalo, ao corpo inteiro (por intermédio da circulação sanguínea) ou ao estômago. Galeno acreditava que alguns alimentos e bebidas específicas poderiam aumentar a produção da bile negra, a exemplo dos vinhos escuros: “os vinhos densos e escuros são os mais próprios para engendrar o humor atrabiliário” (2005: 835). Afirmava também que haveria dois tipos destacados de melancólico: o que sofre com a vida, mas teme morrer e o que teme a morte, mas ao mesmo tempo a deseja:

Existem diferenças entre os melancólicos. Todos são presas de medo, tristeza, acusam a vida e odeiam os homens, mas não desejam morrer. Dentre estes, há os cuja essência da melancolia é o medo da morte. Outros parecerão bizarros: temem a morte e ao mesmo tempo a desejam (idem: 836).

Como indica Solomon, Galeno formulou também o conceito dos nove temperamentos, inspirado em Hipócrates e nos vários teóricos da melancolia cujos escritos teve em mãos. Cada um desses temperamentos se corresponderia a um tipo de personalidade, incluindo a especificamente melancólica, concebida não como patologia, mas como parte do eu: “Há pessoas que são, *por natureza*, ansiosas, deprimidas, angustiadas, sempre pensativas; o médico pode fazer pouco por elas” (HIPÓCRATES *apud* SOLOMON *op. cit.*: 270 – grifo meu). Temos aqui uma nova configuração de “normalidade anormal”, com a ideia de que certas pessoas poderiam aparentar distúrbios melancólicos sem ser necessariamente presas deles. Mas Galeno também observou, semelhante a outros teóricos, que uma melancolia patológica poderia existir através de “lesões no cérebro”, bem como “desequilíbrios

humorais” (curiosamente, em nossos dias, fala-se em desequilíbrios *hormonais*) ocasionados pelos desníveis da atrabile.

Já Areteus da Capadócia (séc. I d.C.) – outro teórico responsável por demarcar a melancolia da *mania* (loucura), associou àquela ao conceito de “imaginação” ou “fantasia”: “A melancolia é uma afecção sem febre, na qual o espírito triste se fixa sobre a mesma ideia” (2005: 852). Areteus pintou um dos mais completos quadros clínicos em relação ao melancólico de “ideia fixa” na Antiguidade:

Os doentes ficam taciturnos, tristes, abatidos, apáticos, sem razão aparente; pois a doença começa sem causa; eles ficam, em seguida, irascíveis, de um humor difícil, dormem mal e acordam-se sobressaltados, tomados de terror. À medida que o mal aumenta, o terror torna-se mais forte [...]. Sua imaginação desregrada lhes faz ver, durante a noite, coisas que não podem existir durante o curso normal da natureza. Caso haja progressos ulteriores, tornam-se misantropos, detestando a sociedade; queixam-se de males imaginários, maldizendo a própria vida, desejando a morte (idem: 853).

Há, ainda, Rufo de Éfeso (século II d.C.), considerado outro grande estudioso da melancolia em âmbito antigo, o qual erigiu um importante edifício teórico em relação ao tema. Rufo escreveu uma obra intitulada *Da melancolia*, da qual restaram vários fragmentos em livros de outros autores e discípulos (incluindo, segundo Klibansky & Panofsky, autores árabes do século IX). Ele se destaca dos anteriores – mais preocupados em encontrar soluções médicas e físico-químicas ao *problema* da melancolia – ao retomar e, de certa forma, clarificar, um tema caro proposto pelo “Problema XXX”, a saber, a relação existente entre a melancolia e a inteligência: “As pessoas de inteligência sutil e perspicaz têm um pendor à melancolia, porque possuem rapidez de reação, muita premeditação e imaginação” (RUFO *apud* KLIBANSKY & PANOFSKY *op. cit.*: 71). Assim, a preeminência intelectual seria “uma consequência direta da melancolia natural”, tida agora sob um prisma positivo, diferente daquela outra “melancolia natural” vista anteriormente, da escola peripatética.

Rufo discutiu ainda o conceito de melancolia “moral” dos filósofos estoicos, propondo pioneiramente que a *atividade mental* seria a sua gênese: “Digo que a melancolia vem da muita cogitação e aflição” (idem: *ibidem*). Esta nova percepção vai também de encontro ao “Problema XXX”, que focava a origem da melancolia unicamente na bile negra, mesmo endossando alguns atributos em relação à inteligência dos mais preparados. Assim, “o trágico destino do homem genial vem a ser meramente o ‘*spleen*’ de um erudito sobrecarregado” (KLIBANSKY & PANOFSKY *idem: ibidem*). Isso tem um peso enorme, dentro da concepção de melancolia adotada daí em diante, ligada especificamente à reflexão e à inteligência, ou *profunda cogitatio*. Há, então, com esta nova abertura, uma espécie de

aceitação, ou melhor, de associação, dos indivíduos que se destacavam pela inteligência com a melancolia – tema, de certa forma, esboçado pelo “Problema XXX”. Mas Rufo – diga-se de passagem – também era partidário da teoria dos humores, como todos os de sua época, e acreditava que a melancolia também poderia *eclodir* a partir dos hábitos alimentares, particularidade já discutida pelo “Problema XXX”. Em suma, de toda esta grande exegese antiga sobre o tema da melancolia, pode-se dizer hoje que os gregos, entre tantas outras coisas, também foram os pioneiros.

* * *

Em âmbito literário propriamente dito – quando a autoconsciência da Hélade passou a ditar a estética do mundo ocidental – a forma que mais chegou próxima de possuir um verniz, digamos, em parte *melancólico*, foi o treno, especialmente em sua variação monódia, presente tanto ao discurso épico, como ao lírico e ao dramático.

Segundo Sousa (1966: 15), houve “certa confusão” em relação aos diversos tipos de trenos (ou *kommós*) na Antiguidade, sendo escolhido, ulteriormente (na época alexandrina), este termo, na busca de um sentido mais unívoco para o conceito de lamento fúnebre. Outra forma muito utilizada pelos poetas do passado foi a endecha, em acordo com Mascarenhas ([19..]):

termo derivado do latim *indicta* (declaração das virtudes dos mortos), o qual designa a composição poética que tem origem no epicédio grego, canto fúnebre, variante da elegia e do treno ou trenodia, termos com que entre os gregos se cunhavam as ladainhas ou cantos fúnebres. A trenodia e o epicédio podem considerar-se variedades do encômio já que a lamentação fúnebre era, antes de mais, um hino elogioso. A distinção entre trenodia e epicédio resulta da primeira ser cantada junto ao corpo do defunto ao passo que tal podia não suceder com a segunda composição. A trenodia possui a variante monódia, canto triste e solitário de tom fúnebre. O epicédio, a trenodia e a monódia correspondem às nênias latinas, ladainhas ou orações cantadas pelas carpideiras em memória dos defuntos durante as procissões funerárias em Roma. O epicédio foi cultivado, por exemplo, por Catulo e Ovídio e a trenodia por Píndaro e Propércio. Estas composições poéticas foram introduzidas no Cristianismo estando presentes nas lamentações bíblicas de Jeremias. Na Idade Média, os poetas ligaram a forma latina aos temas cristãos no canto de devoção aos mortos.

Na grande parte das três referidas ambiências formais (épica, lírica e trágica), a literatura grega (como hoje a conhecemos) apresentará muitos exemplos, como afirmado anteriormente, de discurso triste, sendo bem mais rara a irrupção do discurso melancólico disfórico. A queda e a desonra, frutos nefastos da *hybris*, serão geralmente os vetores catapultantes do cantar trenódico, que estará bem mais próximo da mundivisão hipocrático-platônica que peripatética.

Nesta grande epopeia intitulada *Ilíada*, podemos já encontrar indícios da presença do discurso triste em trechos específicos. E, algumas vezes, características fortemente associadas à misantropia melancólica. A ira e a cólera – outras presenças da desmedida – são cantadas desde o primeiro verso da obra, associadas ao destemor e ao heroísmo tanto de guerreiros teucros como argivos: “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, / causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta” (HOMERO [19..]: 47). Porém, é mister ressaltar, conforme lembrou Julio Cortázar (2006: 63): fala-se em “ira”, “mas o que se canta não é a cólera, mas sim suas consequências”.

Mesmo assim, ainda existem evidências que constituem os primeiros *topoi* da melancolia literária no Ocidente. Homero cita o lendário Belerofonte, como odiado pelos deuses após tentar se comparar a eles: “Mas, quando, alfim, se tornara também, pelos deuses, odiado, / e pelos campos Aleios famosos vagava sozinho, / a alma por dentro a roer e a fugir do convívio dos homens [...]” (HOMERO *op. cit.*: 157). Cita também, pela voz do deus Apolo, a tristeza à qual se entregara o herói Aquiles, após perder a escrava Briseide, passando, a partir daí, os dias fechado em sua tenda. O deus tenta, dessa forma, insuflar a coragem dos troianos apontando a sua retirada dos combates: “Não mais o filho de Tétis, Aquiles, com eles se encontra, / sim, ruminando nas tendas a *bile que o peito lhe amarga*” (idem: 124 – grifo meu). Em outro momento de desilusão, quando o parceiro Pátroclo morre após combate com Heitor, Aquiles se martiriza a ponto de se jogar na terra, após ser envolvido por uma “nuvem de dor” (ibidem: 402). Chama atenção o fato de que os personagens principais da *Ilíada*, heróis de “férreas entranhas”, ao mesmo tempo em que se medem pela força e virtudes guerreiras, também são capazes de verter copiosas lágrimas pela perda dos amigos nas batalhas ou até mesmo dos bens saqueados durante as mesmas. Aquiles, paradigma bélico, eleva o pranto ao lado do rei Príamo, o qual consegue chegar até sua tenda com a ajuda de Hermes, sem ser notado pelos sentinelas. Aquele chora Pátroclo e sente saudades do seu pai, contemplando com nostalgia a figura imponente de Príamo que, por sua vez, relembra – ao divisar a estatura possante de Aquiles – o filho Heitor, recém-assassinado pela ira do Pelida. Em meio ao pranto, Aquiles ainda tem o dom da palavra e augura (ibidem: 530):

Sempre viver em tristeza, eis a sorte que os deuses eternos
de descuidada existência aos mortais infelizes dotaram.
Sobre os umbrais do palácio de Zeus dois tonéis se acham postos
de suas dádivas; uns, só de males; de bens o outro cheio.
Se, misturando-as, Zeus grande, senhor dos trovões, as derrama,
quem as recebe ora goza, ora males por sorte lhe tocam;
mas o que dele recolhe somente infortúnios, escárnio
vivo se torna; em extrema miséria, na terra divina
é condenado a vagar, desprezado por homens e deuses.

Em seu *discurso triste*, o herói Aquiles parece ecoar, neste momento, os personagens melancólicos citados pelo “Problema XXX” da escola peripatética – um indivíduo superior que, mesmo acometido por prováveis desníveis de bile negra, não compromete sua atuação no campo de batalha. Ele observa e lamenta a fragilidade de todas as coisas, mas também potencializa as virtudes pessoais e o senso de dever. Como se trata apenas de um súbito desnível, o Pelida irá, em seguida, retomar o tom e o idioma da moderação grega, como corrobora o narrador da *Ilíada*: “Logo que Aquiles divino saciado ficou de gemidos / e os membros todos e o peito sentiu libertados da angústia [...]” (ibidem: 530). Então, Aquiles prossegue em seu discurso: “[...] apesar de angustiados, / é conveniente deixar que as tristezas no peito se aplaquem. / Nada o homem lucra em deixar-se invadir pelo gélido pranto [...]”. Esse é o ideal grego de virtude do guerreiro e de homem superior, que se comove ante os fastos da guerra, chegando mesmo às portas da melancolia, mas faz-se indômito, ao ponto de a ela não se sujeitar. Daí a presença do discurso triste, que admite a pacificação e sempre é motivado por uma causa específica: como herói épico, se Aquiles escolhe morrer jovem, o será unicamente em troca da imortalidade de seu nome e glória no porvir. Jaeger (*op. cit.*: 32) lembra que a *areté* dos tempos homéricos “só se aperfeiçoa com a morte física do herói”; contudo, Curtius (1979: 174) completa: “A virtude específica do herói é o domínio sobre si mesmo”.

Hesíodo, outro clássico da épica antiga, também dá mostras de como a tristeza sempre esteve atrelada à condição humana, na perspectiva literária grega. Na *Teogonia*, vemos a contradição entre o aparecimento apolíneo das Musas e seu contrário, a Noite, ou o não-ser. Esta última é filha do *Caos*, espécie de matriz do sono, da morte e do esquecimento de si próprio – no que poderíamos ficar tentados a ver alguns traços da melancolia, mas há, de fato, uma série de alegorizações específicas do mito:

Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.
As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano
belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas
pariu e as Partes e as Sortes que punem sem dó:
Fiandeira, Distributriz e a Inflexível que aos mortais
tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal,
elas perseguem transgressões de homens e Deuses [...]
Éris hedionda pariu Fadiga cheia de dor,
Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas,
Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios [...]
(HESÍODO 2006: 114-115).

A fatal e atroz corrupção da existência humana produz um sentimento pessimista associado à finitude, agravado por um determinismo bem específico ao contexto da Antiguidade clássica, onde as três irmãs denominadas Moiras (“timoneiras dos fados”, segundo Ésquilo²⁶), determinavam a duração da vida e toda a sorte de provas e sofrimentos: Cloto, Láquesis e Átropos, encarnações de uma “lei inexorável” (KURY 2001: 271), já que nem mesmo os deuses estariam livres delas.

N’*Os trabalhos e os dias*, há outro momento simbólico acerca da origem dos males aos homens votados, no mito de Pandora que, ao abrir uma caixa vedada aos mortais, liberou toda a sorte tanto de virtudes quanto de maus sortilégios ou pesares (*kédea*). Estes, antes circunscritos – simbolizando um tempo ideal em que o homem vivia ainda sem a consciência de sua mortalidade – após a liberação de Pandora, acabaram se fazendo presentes e caracterizando a raça dos homens de ferro, a pior de todas, à qual o próprio poeta diz pertencer. Após a abertura da caixa, o céu e a terra tornam-se repletos de *nousói* (doenças), segundo Lafer (2002: 73), “não apenas com seu sentido fisiológico restrito mas compreendidos como as punições enviadas pelos deuses; tudo o que atrapalha a vitalidade do homem, como as pragas, a loucura ou os discursos delirantes”.

Dentro do gênero lírico (mélico), são infelizmente escassos os materiais que até nós chegaram em sua completa integridade; muitos dos livros de poesia lírica que a Grécia antiga legou ao mundo só subsistem em forma de fragmentos. Mesmo assim é possível descobrir ideias que se transformariam em arquétipos literários, como a desilusão amorosa, a precariedade da condição humana, a percepção da inutilidade de todas as coisas, enfim, caminhos possíveis para que tanto o discurso triste como o melancólico disfórico possam se presentificar enquanto tessitura artística²⁷.

De acordo com Coquelin & Lejealle (1967: 3080), a partir do século VIII a.C. já é possível identificar a existência de uma poesia lírica feita para ser recitada ao som de instrumentos como a flauta e a cítara – só aos poucos a escrita prescindiu da música por completo. Houve vários subgêneros líricos, como o *nomos* (canto litúrgico em honra a um deus), a elegia e o *treno* (lamentos fúnebres), o *jambo* (de inspiração sapiencial), as canções ou odes ligeiras (de inspiração báquica, erótica ou guerreira), o *himeneu* (canto nupcial), o *peã* (canto de ação de graças), o *hipoquerma* (canto coral), o *ditirambo* (canto executado na

²⁶ *Prometeu acorrentado* (1941: 100).

²⁷ Na realidade, é extremamente difícil analisar as diferenciações entre ambos os discursos através de fragmentos esparsos, em contextos tão distantes do nosso próprio.

festa das vindimas), o epinício (ode triunfal), o encômio (hino panegírico), o prosódion (canto de procissão), a partenéia (canto das procissões femininas), o embatério (cântico para a marcha de guerra), etc. Dentre todos os subgêneros, nos quais é possível detectar os prenúncios de um *mal-estar* em literatura, seja pela presença dos *topoi* ligados à morte, seja pela expressão de sentimentos de tristeza donde afloram certos tópicos comuns à melancolia, destacam-se as elegias e os trenos. Um fato importante, de acordo com Sousa (1966: 33), é que, já na Antiguidade, os gramáticos diferenciavam a lamentação fúnebre que ocorria na obra dos poetas, daquela outra, “espontânea”, dos circunstantes, no momento do óbito, submetida às normas do ritual fúnebre, ofício desempenhado por carpideiras de profissão²⁸. Ou seja, já se falava em uma *tristeza literária*. A esta, deu-se o nome de treno, “a lamentação fúnebre em forma poética, tal como a encontramos na epopeia, na lírica e na tragédia” (SOUSA *idem*: 33).

Após o estudo da compilação que J. M. Edmonds fez, ainda na década de 1950, em torno dos poetas elegíacos gregos, constata-se que, entre eles, abundam poemas onde são exaltadas a grandiosidade dos heróis mortos em batalha, as penúrias da possível escravidão sob o jugo estrangeiro, a carnificina de Ares nos campos de guerra, além de moralidades e admoestações que se desenrolam ao infinito. A elegia era entendida como um gênero literário específico, “composta por uma série de dísticos, formados, cada qual, de um hexâmetro e de um pentâmetro” (SOUSA *ibidem*: 80) e não tratava, unicamente, de temas ligados à morte e ao pessimismo. Assim, raros são os trechos efetivos, entre os fragmentos que nos restaram, em que uma nota de puro desalento aparece, como a constatação de Sólon (1954: 133), de que “Nenhum mortal é feliz, mas todos os homens, sob o sol, são infortunados”; ou o dístico elegíaco de Simônides, onde afirma-se: “Nada é sem malefícios, ou melhor, dez mil são as

²⁸ Um estudo interessante sobre o cerimonial fúnebre da antiga Hélade pode ser conferido em ALIRANGUES, Loretta M. “Funerary practices - greek burial and lamentation rituals” (Cf. Bibliografia). Segundo a autora, “a Greek funeral was carried out in three stages: the body was prepared and laid out (*prothesis* or wake), the body was moved to the place where it would be interred (*ekphora* or procession), and the body or cremated remains were deposited in the tomb or grave [...]. The most important part of the *prothesis* was the ritual lament. While singing, the persons involved would move around the bier in a pattern resembling a dance. The *goos* was an improvised lament sung by friends and relatives. Another type of lament called the *threnos* was sung by professional mourners. The hired singer would lead off the lament followed by the family singing the *goos*. A chorus of women cried out in accompaniment. In the Pre-Classical period (750-500 B.C.) the entire lament was sung in chorus, while in the Classical period laments called *kommoi* were sung in turn by principal singers and a chorus [...]. The women tore at their hair and lacerated their cheeks with their fingernails [...]. The men remained behind to finish the preparation of the tomb or grave. When all was done, a stele, very similar to modern gravestones, was placed over the grave. When a body was interred in a tomb instead of a grave, it may have been one of the following types: a *peribolos*, which was a family plot; a *polyandreion*, which was a communal grave; or a *heroon* which was a monumental tomb built for heroes and VIPs and their families [...]”. Outras informações sobre o assunto em Fullerton (2002: 49).

perdições humanas; antigos pesares e tristezas são sua herança” (idem: 215); ou, ainda, alguns preceitos negativistas em relação à existência, por Mimnermo de Colófon (ibidem: 91):

E quando o final da maturidade passar,
é melhor estar morto do que vivo [...]²⁹.

Um elegíaco cujo eu-lírico aparece como um bom exemplo de discurso triste – por conta da grande quantidade de poemas preservados, apontando para possíveis sentidos e intencionalidades – foi o de Teógnis de Mégara (século VI a.C.), segundo Coquelin & Lejealle (*op. cit.*: 3080), aristocrata que viveu no ostracismo após ter sido expulso de seu país pelo partido democrata dominante. Em suas elegias, dedicadas aos amigos, especialmente a Cirno, dá conselhos e vaticínios acerca da preponderância dos maus, que se tornam ricos e cheios de prestígio, em relação aos de boa índole, relegados forçosamente a perambular por terras ignotas. Em não poucos versos, entre os 1389 de elegias e jambos catalogados na coletânea de Edmonds, o eu-lírico de Teógnis parece ter buscado no discurso triste um motivo de expressão. Com traços aparentemente autobiográficos, cantou a tristeza em se ver privado da contemplação das paisagens de sua terra natal, como são exemplos os versos 1318a-1318b: “Ó miserável! [...] afronta para meus amigos devido aos meus sofrimentos” (TEÓGNIS 1954: 393).

O eu-lírico se refere a si constantemente como miserável, infeliz (na tradução de Edmonds, aparece com frequência o adjetivo “wretched”), incapaz de superar as “ondas” de adversidade e penúria que o destino lhe confere, como lemos nos versos 619-620: “Com o coração aflito, não suportamos a altura da onda da Penúria” (idem: 303). Essa disforia entre o *locus amoenus* constantemente idealizado e lembrado de seu país natal, em oposição à realidade do exílio, faz com que o eu-lírico assuma algumas vezes uma espécie de apatia – em sentido hipocrático – capaz de torná-lo indiferente aos fenômenos circundantes, notadamente nos versos 419-420: “Muitas coisas passam por mim sem que, contudo, as perceba. Sou o silêncio da necessidade [...]” (ibidem: 279). Outras vezes, o poema assume um tom notavelmente mórbido, a exemplo dos versos 1070a-1070b, quando o eu-lírico se rejubila porque irá, muito em breve, habitar a mansão dos mortos, o Hades: “Esteja feliz, minha alma; outros homens logo virão, mas estarei morto e irei à terra negra” (ibidem: 355). A mesma cravelha mórbida aparece nos versos 1219-1220, em que se aconselha a não aparentar felicidade frente a um homem tomado de tristeza: “Nunca devemos sorrir, na alegria de nossa

²⁹Mimnermo comparou o ser humano às folhas passageiras numa de suas elegias, imagem que se tornaria recorrente ao longo da literatura ocidental ainda na Antiguidade. Em Píndaro (VI-V a. C.), por exemplo, lemos ser o homem “o sonho de uma sombra” (*Píticas*, 8: 95-97).

boa fortuna, Cirno, quando nos sentamos ao lado de um pranteador” (idem: 379). Mas os temas da morbidez serão contraditos em várias outras passagens, revelando que se trata efetivamente do discurso triste, já que, em grande parte, parecem motivados por elementos de ordem *prática* – como, por exemplo, a decepção com os amigos e o exílio. Enquanto a hipérbole do discurso melancólico disfórico tem a si mesmo como centro, no caso do eu-lírico de Teógnis, constata-se sempre que há uma esperança clara de retorno ao lar, mesmo que esta seja pintada em tons sombrios, já que parece convicto acerca da vaidade, da falsidade e presunção humanas. Acrescente-se a isso o fato de que, na melhor tradição lírica, Teógnis também cantou o amor e o vinho. Em outro excerto (versos 1135-1136), se refere à esperança, de maneira específica e positiva: “A Esperança é o único dos bons deuses ainda em meio à humanidade; / os outros nos abandonaram e partiram para o Olimpo” (ibidem: 271). Nos versos 1029-1036, pede à própria alma para ser paciente diante da adversidade: “Sê paciente na desgraça, minha alma, / de toda maneira sofrendo o intolerável” (ibidem: 351).

Não foram encontrados exemplos que pudessem aludir ou expressar estados patológicos de melancolia na literatura dos elegíacos gregos. Já no lirismo monódico da chamada poesia mélica – “inseparável da melodia e, por vezes, acompanhada de dança” (COQUELIN & LEJEALLE *op. cit.*: 3080-3081) – pude vislumbrar certos fragmentos onde há alguns lampejos pioneiros que configuram os *primeiros passos* do discurso melancólico disfórico na literatura do Ocidente. Esses fragmentos se encontram na obra de Safo (630?-560? a.C.) que, mesmo seguindo a lírica amorosa de seus predecessores e contemporâneos, como Terpandro, Alceu e Anacreonte, destacou-se destes – ao menos, no que é de se supor em consonância com os fragmentos que restaram – ao dar ênfase não apenas aos eflúvios positivos de Eros e Afrodite mas, da mesma forma (e mais intensamente), aos negativos. Safo soube exprimir as decepções da paixão de forma pioneira na história da literatura, traçando, como lembra Yves Hersant (*op. cit.*: 10), uma encruzilhada entre “o sofrimento espiritual e a não sublimação do amor físico”, mas foi além disso (pois, se não tivesse ido, configuraria novamente o discurso triste). A patologia melancólica se faz construto literário no momento em que se emborça sobre si mesma e parece adquirir *vida própria*, metanarrativamente falando. O aprofundamento vertiginoso de sensações de mal-estar caminha vários passos adiante do simples desaparecimento da pessoa amada. Há um embrionário deleite – quase masoquista – em se relatar os estados disfóricos aos quais o eu-lírico se vê entregue ou afirma estar; em suma, se ensaia um certo fascínio em relação à própria identidade fragmentada. Como o ser ausente não retornará (principalmente, no corpo do poema), propondo uma possível pacificação do instinto não sublimado – para utilizar uma expressão psicanalítica – a

irrupção da melancolia ganha ainda mais força e registro através dessa fuga à causa primeira (a ausência). Segundo Hersant (idem: ibidem),

Safo não inventa apenas o lirismo erótico, para glória da beleza feminina. Ela não apenas inspira, bem depois de seu suicídio lendário, gerações sucessivas de poetas [...]. Fonte de toda reflexão sobre a separação amorosa, sobre a dor íntima, ela inventou o ‘mal de amor’ [...]. Sua poesia tem qualquer coisa de ritualístico, ela faz ecoar o grito do coração e do desejo.

Dessa forma, a lírica de Safo é considerada por vários estudiosos como um dos marcos inaugurais da decepção amorosa em sua dicção *literária* (o “mal de amor”), a qual, em alguns casos a serem analisados nos próximos capítulos, constituirá a mesma *desculpa* para o vetor oscilatório da expressão de sentimentos mórbido-melancólicos nas literaturas europeia e brasileira do século XIX. Como deixa claro Hersant, entre o sétimo e o sexto séculos antes de Cristo, Safo cantou o tênue fio que interliga a felicidade à náusea. Numa superposição da vida à obra, e vice-versa, comentadores pósteros como Menandro, Estrabão e Ovídio, chegaram a sugerir que a poetisa era melancólica e seu suicídio (lendário) comprovaria tal fato – teria se atirado num precipício da ilha de Leucas, desesperada pelo marinheiro Faon, ou então, pela aluna Átis. Lendas à parte, alguns poemas seus demonstram uma sensibilidade de certa forma excessiva, já observada inclusive por Longino (2005: 81-82) que, em seu tratado sobre o sublime, no século I de nossa era, a chamou de “delirante”: “Safo canta o amor e a beleza e todos os antigos foram sensíveis à sua arte, que soube expressar os sofrimentos ligados aos delírios do amor”. Como exemplos dessa sensibilidade poderíamos observar os conhecidos poemas “A Átis”³⁰ e “A uma mulher amada”³¹:

A Átis

Não minto: eu me queria morta.
Deixava-me, desfeita em lágrimas:

“Mas, ah, que triste a nossa sina!
Eu vou contra a vontade, juro,
Safo”. “Seja feliz”, eu disse,

“E lembre-se de quanto a quero.
Ou já esqueceu? Pois vou lembrar-lhe
Os nossos momentos de amor.

Quantas grinaldas, no seu colo,
— Rosas, violetas, açafão —
Trançamos juntas! Multiflores

Colares atei para o tenro

³⁰ Tradução de Décio Pignatari, in: *31 Poetas, 214 Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³¹ Tradução de Joaquim Fontes, in: *Eros, Tecelão de Mitos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

Pescoço de Átis; os perfumes
Nos cabelos, os óleos raros

Da sua pele em minha pele!
[...]
Cama macia, o amor nascia
De sua beleza, e eu matava
A sua sede” [...] }

Cai a lua, caem as plêiades e
É meia-noite, o tempo passa e
Eu só, aqui deitada, desejante [durmo só].

– Adolescência, adolescência,
Você se vai, aonde vai?
– Não volto mais para você,
Para você volto mais não.

A uma mulher amada

Parece-me igual aos deuses
ser aquele homem que, à sua frente sentado,
de perto, doces palavras, inclinando o rosto,
escuta,
e quando te ris, provocando o desejo; isso, eu juro,
me faz com pavor bater o coração no peito;
eu te vejo um instante apenas e as palavras
todas me abandonam;
a língua se parte; debaixo da minha pele,
no mesmo instante, corre um fogo sutil;
meus olhos me vêem; zumbem
meus ouvidos
um frio suor me recobre, um frêmito me apodera
do corpo todo, mais verde que
as ervas
eu fico
e que já estou morta
parece [...]
Mas [...] [em meu abandono]”.

No primeiro poema, “A Átis”, o eu-lírico canta as saudades de uma amiga que se foi, e sente um tormento que se avulta, aos poucos, fora do normal. Mesmo com a presença de elementos fortemente eróticos, ele prefere o estado de não-ser à dura realidade de ter continuamente que rememorar a existência aparentemente solitária, no estado presente, e, também, o instante decisivo de uma separação forçada. Em seguida, do nono ao décimo oitavo versos, faz uma compilação dos instantes felizes que ambas (o eu-lírico autônimo de “Safo” e a “Átis” ausente) soeram passar juntas. Do vigésimo ao vigésimo segundo versos, o eu-lírico reporta-se ao presente, criando uma disforia em relação ao passado idealizado e o momento de ruptura, quando, num espaço aparentemente noturno (são evocadas a “meia-noite” e a aparição das plêiades), dá-se a irrupção de um *proto*-discurso melancólico disfórico,

que se observa a si mesmo: “É meia-noite, o tempo passa e / Eu só, aqui deitada, desejante”. O desejo de algo que não se possui mais, a impotência frente ao destino e ao determinismo das Moiras, servem de amarração para a irrupção da última estrofe, em que o eu-lírico faz uma espécie de súplica universal ao tempo que não estaciona (tempo este presentificado na palavra “adolescência”, que tanto pode ser um atributivo para a Átis ausente, como metáfora do escoamento das horas em direção ao nada):

– Adolescência, adolescência,
Você se vai, aonde vai?
– Não volto mais para você,
Para você volto mais não.

Se “A Átis” trata dos sentimentos de descontrole que vêm ao lume graças à ausência, “A uma mulher amada” aparece como seu contrário, ou seja, enumera e caracteriza as sensações de se estar próximo da pessoa amada e idealizada, com a mesma sensibilidade excessiva. Ao simples constatar de sua presença, o coração parece retardar os batimentos, a língua se avoluma a ponto de não proferir palavra, os olhos não enxergam, os ouvidos zumbem, todo o corpo é inundado de suor e quase se paralisa – tem-se a impressão de verdadeira morte.

Não podemos esquecer do argumento de Arnold Hauser (2000: 73), de que provavelmente a poesia lírica grega antiga pudesse ser uma realização coletiva, para a qual a ideia contemporânea de subjetividade floresce anacrônica: “a poesia dos rapsodos era uma realização coletiva, possessão comum e indivisível de uma escola, corporação ou grupo. Nunca nenhum deles considerou os poemas que recitava como propriedade pessoal”. Mas como o discurso melancólico disfórico pode se manifestar tanto através de uma tentativa de imersão, como de um afastamento do eu excessivos (ambos formas de alheamento), o que importa é descobrir os recursos que aparecem na escrita, mais do que discutir a ideia em si do nascimento ou não de uma subjetividade moderna na literatura grega, assunto não menos fascinante, mas que foge a minha perspectiva³². Em todo o caso, acredito ser importante saber, como afirmou Havelock (1996: 27), que “uma grande parte dos versos de Safo pode ser lida como poesia de simpósio; e o resto como hinos de culto ou cantos processionais”. Em outras palavras, no caso grego é realmente muito difícil isolar por completo a poesia de seu contexto e *função sociais*:

³² Em suma, “não se pode apreciar a lírica grega sob a luz de cânones posteriores, em grande parte devedores dos poetas românticos de fins do século XVIII e do século XIX”, sem provavelmente cair no anacronismo, ou melhor, “o exercício da imaginação subjetiva, uma das marcas do romantismo, implica uma valorização do pessoal e do íntimo [do privado] que é pós-helênica” (HAVELOCK 1996: 27).

A poesia elegíaca, como a lírica, era um componente funcional do acervo da comunicação passível de preservação oral. Nenhum desses dois gêneros, em suas formas arcaicas, perdeu jamais o contato com as exigências didáticas a que deviam acomodar-se. O dístico elegíaco, aproximando-se, como o faz, da feição do aforismo, manifesta sua função didática de maneira mais óbvia quando se compraz na sabedoria exortativa e meditativa. Mas o sapiencial não está ausente da lírica de Arquíloco e de Safo, e mostra-se eminente em Simônides. Arquíloco e Safo são exemplos que convêm citar, simplesmente por que eles são os autores favoritos daqueles historiadores dispostos a ver na lírica grega o surgimento de uma poesia puramente do íntimo, da consciência pessoal [...] mas a psicologia da composição não pode ser compreendida nos limites assinalados pelos pronomes pessoais (HAVELOCK idem: *ibidem*).

Não se pode, também, simplesmente esquecer da forte influência da oralidade na construção dos gêneros épico, lírico e trágico. Até que ponto ela moldou a escrita ficcional também é assunto que nos foge. Para o presente trabalho é mais importante o fato de que, da passagem da poesia rapsódica homérica para a lírica e, desta, para a tragédia ática do século IV a.C., se dá uma nova caracterização do treno, como podemos conferir nas tragédias que chegaram aos nossos dias³³. Werner Jaeger (1995: 296) notou bem isso e soube captar, em um parágrafo, toda a importância que teve a demarcação do primeiro ator em relação ao tradicional coro das festas dionisiacas:

A concentração de um destino humano inteiro no breve e impressionante curso dos acontecimentos, que no drama se desenvolveu ante os olhos e os ouvidos dos espectadores, representa, em relação à epopeia, um aumento enorme do efeito instantâneo produzido na experiência vital das pessoas que ouvem [...]. Bastou que um poeta visse a fecundidade artística do entusiasmo ditirâmico e fosse capaz de traduzi-la numa representação cênica e de transferir os seus próprios sentimentos para o *eu* estranho do ator. Assim, o coro, de narrador lírico, converteu-se em ator e, portanto, em sujeito dos sentimentos que até então apenas havia partilhado e acompanhado com as suas emoções (grifo do autor).

Em todo o caso, a tragédia grega pode ser compreendida como um fenômeno artístico dentro de um prisma histórico e estético, até certo ponto, bem delimitado. Em tal contexto, os trenos eram cantados ou declamados por um ou dois atores ou, então, em união com ou pelo coro e constituíam importantes momentos entre as cenas propriamente ditas, sendo que, algumas vezes, serviam de analepses para que o público pudesse entender as origens da situação disfórica na qual caíam as personagens.

Na grande parte dos exemplos colhidos, impera novamente o discurso triste, motivado pela *hybris*, fundamental para o escopo da encenação grega – a catarse. Como pude constatar

³³ Um estudo sobre a tragédia ática, a meu ver, sempre será limitado pela fragmentação das peças e por fatores intrínsecos a elas, que se perderam, como lembrou Goldhill (1997: 3): “These texts have come down to us without the stage-directions, music, dancing and costume that contribute so much to a performance”. Aristóteles (1966: 83) também endossou a importância cênica em conhecida passagem da *Poética*: “O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta”. Contudo, ao crítico literário se é permitido o estudo do texto em si, olvidando outros aspectos a ele extrínsecos.

através da leitura de teóricos da tragédia clássica, há algumas relações estruturais entre a mesma e a enformação dos discursos melancólico disfórico e triste³⁴. Para Goethe, todo o trágico se basearia numa contradição que não se fecha para a conciliação: “tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE *apud* LESKY 2003: 31). Já para Schopenhauer, haveria três espécies de “trágico”: o condicionado pelo mal, o condicionado por um “destino cego” e o condicionado pelas “circunstâncias”, “produzido quando entram em conflito dois ou mais contrários igualmente válidos” (SCHOPENHAUER *apud* LESKY idem: 49). O próprio Lesky (ibidem: 52) sugeriu outras três categorias – para que haja “tragédia”, no sentido grego, seriam necessários: a) a “queda” de um indivíduo, pertencente geralmente à nobreza³⁵ (no sentido de *areté*³⁶); b) a “interação” com o público, ou seja, a possibilidade de relação do que está ocorrendo no palco com a realidade de quem assiste; e, c) o herói trágico ter consciência de seu “sofrimento”, de que está enredado num conflito aparentemente insolúvel. Por sua vez, Jaeger (*op. cit.*: 297) diz ser problema muito difícil, quiçá impossível, determinar a essência trágica: “Se nos interrogássemos sobre o que é o trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente. Uma definição geral apenas serviria para gerar confusões”.

Um importante contemporâneo, Aristóteles (1966: 74), definiu a tragédia como “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes, [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. O filósofo também afirma que, no *corpus* de uma tragédia, “conformemente à verossimilhança e à necessidade”, deve-se dar o transe, ou passagem, “da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (idem: 77). O espetáculo trágico, para realizar-se enquanto obra de arte, deveria sempre provocar a *catarse*³⁷, isto é, a *purgação* das emoções dos espectadores e, para isto, a *mímesis* operaria

³⁴ Mas, como ver-se-á em breve, o discurso melancólico disfórico aparecerá em ocasiões muito raras, diferentemente do discurso triste, que é onipresente nas tragédias clássicas.

³⁵ Aristóteles (1966: 81-82) supôs (de forma, a meu ver, não normativa) o herói trágico como um ser de “posição intermediária” entre um homem muito virtuoso e outro mau, ou seja, levemente superior aos demais.

³⁶ Concorde-se com Jaeger (*op. cit.*: 26) para quem a *areté* “é o atributo próprio da nobreza. Os gregos sempre consideraram a destreza e a força incomuns como base indiscutível de qualquer posição dominante”. Lembremos apenas, como informa John Jones, que não consta na *Poética* aristotélica a palavra “herói”. Para maiores informações sobre o assunto, ler a obra da Prof.^a Dr.^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo intitulada *Para uma arqueologia da ação trágica: o legado grego* (Editora Idéia, 2005).

³⁷ Sousa (*op. cit.*: 67) afirma que, em uma obra de 1928 (*Bibliografia da Poética*, elaborada por Cooper e Gudeman), foram catalogados 1271 “posições” ante “problemas” inspirados pelo conceito de *catarse* aristotélico: “entende-se a *piedade*, comisseração ou simpatia, como a tonalidade emocional de uma *atração*; o terror, medo ou angústia, como sendo a tonalidade emocional de uma *repulsão*. Cedendo à primeira,

como um elemento positivo – no que Aristóteles se faz contrário à visão platônica. Segundo Aristóteles (ibidem: 71), “a imitação de homens melhores resulta na tragédia, e a imitação de homens piores resulta na comédia”, ou seja, além do fato de que o ato de imitar seja congênito ao homem, há também o de que as ações catastróficas operadas em geral pela *hybris*, serviriam de ensinamento à retidão cívica, pelo exemplo do mito, através da verossimilhança³⁸. O destino infeliz do herói – tema comum à maior parte das narrativas trágicas – em muitos aspectos ajudaria na consolidação de um *ethos* comunitário, ligado à percepção de uma dicotomia entre “as leis não escritas da piedade e as leis escritas da cidade, a lei do Estado e a lei da Família” (HEGEL *apud* SOUSA *op. cit.*: 56-57), sendo, na maioria das vezes, a voz da *pólis* superior a dos protagonistas. E, atrelado a tudo isso, está a já referida *função social* que impunha à arte da antiga Hélade boa parte dos seus qualificativos³⁹. Esta função se fez mais do que nunca presente ao gênero trágico. Em não poucas tragédias, constata-se que os autores buscam efeitos dramáticos tendo em vista ensinamentos de ordem doutrinária (moral, militar, religiosa e/ou cívica) e, também, impressões deterministas sobre a impotência do homem frente ao destino. Conforme Hauser (*op. cit.*: 87):

Os trágicos são bolsistas do Estado e fornecedores do Estado: é o Estado quem lhes paga pelas peças levadas à cena, mas, naturalmente, não permite a encenação daquelas que são contrárias à sua política ou aos interesses das classes dominantes. Assim, as tragédias são francamente tendenciosas e não fingem ser outra coisa. Tratam questões da política corrente e giram em torno de problemas que têm toda relação direta ou indireta com as questões mais candentes do momento.

Em sua forma característica, a tragédia irá demonstrar seu verniz didático no momento em que molda, através da cena e da linguagem, a percepção de que o homem não deverá jamais equiparar-se aos deuses, mesmo que a eles consiga se assemelhar em alguns momentos. Caso isso aconteça, poderá – e deverá – padecer tormentos vários, entre eles, algo que às vezes poderá se aproximar do mal melancólico, preço a pagar por seu ato ousado (em grego, *hamartia*, algo como “transgressão”). Sob essa ótica, constata-se que a concretização de estados mórbidos e tristes na ambiência trágica se dá através de fatos exteriores aos personagens; se há conflitos internos, estes são impulsionados por acontecimentos outros que acabam pondo em evidência o choque com uma realidade anterior mais positiva. Em suma, o

aproximamo-nos; cedendo à segunda, afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto nos situaremos perante a *história que importa reconhecer como natureza*” (grifo do autor).

³⁸ Segundo Aristóteles (1966: 83-84), tais “ações catastróficas” dar-se-iam de três formas específicas: a) quando se tem consciência dos atos praticados; b) quando estes mesmos atos são realizados, mas não há a consciência de que podem ser nocivos ou maus; e, c) quando a ação é praticada em total ignorância.

³⁹ Sobre a função social da tragédia grega, ver Havelock (*op. cit.*: 276), Goldhill (1997: 141-143), Winkler (1992: 20-21), Jaeger (*op. cit.*: 2-3), Longo (1992: 15-16) e Fullerton (2003: 43-45) (cf. Bibliografia).

discurso melancólico disfórico não aparece *per se* (fora uma rara exceção, como veremos), mas como fruto de um choque real entre um estado de tranquilidade e um evento exterior, ulterior e disfórico, que se faz presente. Ou, nas palavras do próprio Aristóteles (1966: 248): “a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma *certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser*” (grifo meu). Busca-se a ação, evidencia-se a trama, não a revelação de sofrimentos íntimos, o foro pessoal. Há, então, uma obliteração do estado ameno – obliteração – já que a disforia não o apagará por completo. Ao contrário, o poeta prisma o estado eufórico anterior através de uma lente de aumento, na utilização de matizes, recursos de reminiscência (em geral, analepses). No estado disfórico, o personagem sempre estará se remetendo ao passado *amoenus* e criando uma tensão narrativa que propiciará a irrupção lírica dos trenos (*kommós*, endechas). Se também há tragédias com “finais felizes” e muitas situações constituídas e ornamentadas por temas eufóricos⁴⁰; por outro lado, há o momento da lamentação, quando o protagonista se vê só e circundado por uma realidade ameaçadora – em quase todos os exemplos, realidades palpáveis, sendo bem mais raras as criadas pela imaginação dos personagens.

E estes momentos disfóricos, donde irrompe o lamento fúnebre, não são, todavia, raros. Ao contrário. Talvez por conta da relativamente constante plangência mórbida, a qual dará o tom específico de muitas tragédias, que comentadores como Teofrasto tenham escrito que “a tragédia é um poema representado sobre um túmulo” (*apud* SOUSA *op. cit.*: 31). Há, inclusive – dentro da grandiosa discussão acerca das origens dionisiacas da tragédia –, toda uma linhagem de teóricos que acredita ser o treno, ou lamentação fúnebre, a forma e a essência primordiais da tragédia.

Em acordo com Sousa (*idem*: 33), a feição do treno diferiu ao longo do tempo: na épica, ele aparece num verniz de encômio, por exemplo, quando se chora os heróis mortos em batalha. Isso pode ser conferido nos lamentos de Andrômaca, de Hécuba e de Helena, com a morte de Heitor (*Ilíada*, canto XXIV), respondidos por outros gritos e lamentos das mulheres “do povo”, ocasião em que o referido teórico já entrevê a estrutura do *kommós* da tragédia

⁴⁰ Como exemplo, poder-se-ia citar a única trilogia grega que nos restou completa, a *Oréstia*, de Ésquilo, cujo final traz uma conciliação pacífica (até de feitio moralizante, com a implantação do Areópago pela deusa Atena) que envolve não apenas os personagens que agonizam ou *são* agonizados, mas inclusive o universo olímpico. Segundo Lesky (*op. cit.*: 36), “nosso conhecimento das trilogias de Ésquilo é escasso, mas mesmo assim basta para nos permitir a compreensão de que o caso da *Oréstia* não era um caso isolado. Outras trilogias, como as *Danaides* e a trilogia de *Prometeu*, também tinham uma conclusão conciliadora”. Jaeger (*op. cit.*: 285) viu nesta conciliação a ideia de comedimento político, ou melhor, uma “fé na ordem divina” que regeria a *pólis* de maneira harmônica.

ática, de acordo com a visão aristotélica⁴¹. Do treno homérico poderia ter resultado o treno literário dos poetas líricos, que já possui outra dicção. Em relação ao treno trágico, ainda em acordo com Sousa (ibidem: 35), “é deveras impressionante a extensão que os espécimes deste gênero de composição lírico-dramática ocupam em alguns poemas trágicos”. Na prática, isso pode ser facilmente constatado nas sete peças que nos restaram (de um total de noventa), do primeiro dos três grandes trágicos gregos, Ésquilo (525?-?). Obras como *Os persas* e *Sete contra Tebas* poderiam ser lidas como “grandiosos trenos, entremeados de curtos episódios, ao contrário do que acontece na tragédia de Eurípides, que apresenta a estrutura inversa, preenchendo, aqui, as partes líricas, as pausas da ação dialógica” (SOUSA idem: ibidem). Porém, como dito anteriormente, o treno aparecerá como representante do discurso triste, tessitura literária advinda de *choque* entre realidades contrárias, a exemplo da lamentação das Suplicantes (o coro das Danaides), que vêem o exército egípcio inimigo aportando na praia pelasga na qual foram buscar guarida e chegam a ameaçar suicídio, caso o exército grego não as defenda – o que causaria desgraça aos olhos de Apolo, deus dos suplicantes e exilados:

Antistrofe I – Sê forte, coração, tem forças para fugir daqui! Mas, ai!, o meu coração palpita, coberto com as negras sombras do espanto! Estes lugares, donde meu pai entreviu minha salvação, serão minha ruína. Estou a morrer de terror! Façamos um laço em redor do pescoço e deixemos a vida antes que nos cheguem as mãos destes homens abomináveis. Desejamos antes estar mortas e submetidas ao império do tenebroso Hades!

Estrofe II – Quem me daria um lugar naqueles etéreos espaços onde a neve se engendra nas aquosas nuvens, ou o cimo da altiva, talhada e áspera rocha, que se perde nas alturas, erma, fechada às cabras, e só dos abutres apetecida! [...]

Antistrofe II – E logo, seja eu pasto dos cães e das aves desta terra; não direi que não: o morrer livra de lágrimas e males. Venha a morte antes da consumação destas bodas! Haverá outro caminho a encontrar que delas me liberte? (ÉSQUILO 1941: 41).

Em outra peça, *Os persas*, a *hybris* – “perigo demoníaco [daimon] que reside na insaciabilidade do desejo que, por mais que tenha, sempre quer o dobro” (JAEGER *op. cit.*: 303) – é a responsável pela queda do exército persa, inimigo dos gregos. Ésquilo irá pintar a desgraça de Xerxes, que tentou ser mais poderoso do que a medida (*métron*), na pretensa ânsia em se tornar deus, com trenos que refletem toda a sua dor, motivada pela perda das naus de sua poderosa armada:

A todos nos levaram, ó dor! As aladas naves de negras proas; aos homens da terra e aos homens do mar e, ó dor!, a todos perdeu-se no mortal encontro das naves [...] Ai, ai! Chora! Rende-te a tua cruel angústia! Lamenta em gritos estas dores que o céu te envia. Solta tua voz às queixas e aos ais! (idem: 67).

⁴¹ Aristóteles (1966: 81) definiu o *kommós* trágico como “um canto lamentoso, executado [alternadamente] pelo coro e [por atores] da cena”.

Ai, infeliz de mim! E que triste sorte alcancei, como nunca podia esperá-la! Com que crueldade enfureceu-se a Fortuna com a nação persa! Que farei? Miserável! Meu corpo desfalece; me faltam forças ao contemplar estes anciãos. Ó Zeus! Com aqueles esforçados varões que pereceram, a mim também deverias ter-me sepultado nas sombras fatais da morte! [...] Eis-me aqui, só e miserável, digno deste lacrimoso e funerário cântico [...] da terra de meus pais, afeito apenas a seus cantos lutuoso, acompanhados de abundantes lágrimas [...]. Deixa sair as lágrimas, os ais e os gemidos, porque já estás vendo como se mudou o Destino e como ele se voltou contra mim! (idem: 77-78).

É interessante notar como o diálogo entre o ator e o coro estabelece dentro da tragédia a própria configuração do treno. O coro às vezes age como a consciência da *pólis* e parece endossar e decuplicar a percepção da mudança de sorte do personagem, como Xerxes chorando a perda dos amigos mortos durante a batalha:

Coro - Onde está aquela multidão amiga, onde os que te escoltavam, como Farandaces, Susas, Pelagón, Agdabates, Dactames, Psamnis e Susiscanes, que abandonaram a Ecbátana em tua pista?

Xerxes – Ali os deixei mortos. Caíram de suas naves e arrastados pelas ondas até a costa de Salamina, se espatifaram contra seus ásperos penhascos.

Coro – Ai, Ai! E aonde estão Farnuco e o valoroso Ariomardo? Aonde o rei Sevalces e ao nobre Lileo? E ainda te hei de perguntar: e Menfis? e Taribis? Masistres? e Artembares? e Histecmas?

Xerxes – Ai de mim! Todos caíram de um só golpe. Seus míseros corpos, palpitantes ainda, jazem na costa mirando a antiga, a odiosa Atenas [...]

Coro – Choro sim, e não me deixam falar os soluços.

Xerxes – Responde aos meus clamores com teus clamores.

Coro – Triste consolo de tuas desditas para os desditados.

Xerxes – Acompanha meu fúnebre canto com teus tristes acentos.

Coro – Ai, ai! Ó dor! [...]

Xerxes – Alça até ao céu com os teus soluços.

Coro – Ai, ai de mim! De novo acompanharei meus gemidos com tristes extremos de dor.

Xerxes – Fere teu peito ao lúgubre som do canto mísio.

Coro – Ó desditas, desditas!
(idem: 78-79).

Já em *Prometeu acorrentado*, Ésquilo confere uma dignidade, digamos, libertária e heroica, ao personagem principal que, mesmo atormentado após sua prisão sobre um rochedo, sugerindo talvez o remorso da consciência, consegue manter seu caráter apolíneo e imortal. Vejo nele outra representação de herói nos moldes do “Problema XXX”, que é ao mesmo

tempo levemente *melancólico* (no sentido de homem superior) e altivo, consciente de sua natureza divina. Há a presença do *kommós*, como podemos conferir no lamento de Prometeu:

Ó divino éter, alígeras auroras, fontes dos rios, perpétuo riso das marinhas ondas; e terra, mãe comum, e tu, olho do sol omnividente: eu os invoco! Vê como padeço, deus que sou, por obra dos deuses. Contempla a quantos opróbrios lutarei pelo espaço dos anos infinitos [...] Ai! Que lamento o mal presente e também o futuro! Quando assomará o término de minhas penas? (ibidem: 90).

Mas, logo em seguida, o protagonista volta ao tom da moderação, ao notar que seu discurso não condiria com a estatura dos olímpicos. Prometeu, semelhante ao Aquiles homérico, é capaz de sofrer pesados momentos de tristeza mas, logo em seguida, de superá-los (ou resignar-se):

Mas, o que digo? Quanto há de suceder, bem o sei de antemão: nenhum mal inesperado me chegará. Forçoso é levar meu destino o melhor que possa, como quem conhece que o rigor do fado é invencível (idem: ibidem).

Em outra passagem da tragédia, Prometeu inverte a sua situação e dá a seu jugo um estatuto de altivez, onde está implícita uma certa nota de rebelião diante da autoridade: “Tem por certo que não trocaria minha desdita por teu servil ofício” (ibidem: 43), diz ele ao deus Hermes, enviado de Zeus, este último, responsável por sua prisão. Prometeu sofre, mas por um castigo que considera injusto e não por outro motivo, ou mesmo, *por falta de motivo*⁴². Parece, num determinado momento, lamentar a solidão de seu penhasco, mas termina por não se arrepender de ter doado o fogo às criaturas humanas:

Favorecendo aos mortais eu trabalhava, mas não podia imaginar que com tal suplício me havia de consumir nesta altiva rocha, tendo por morada o solitário ermo deste monte. Mas não choreis meus males presentes [...] (ibidem: 94).

Outra personagem de sumo interesse em *Prometeu acorrentado* é Ío, que foi condenada pelo Oráculo a uma peregrinação eterna. Trata-se da poderosa – e não menos curiosa – imagem de uma misantropia às avessas. Seus trenos são inspirados por este exílio forçado de todas as coisas e, também, de si mesma, já que a lembrança de um passado ameno atribula ainda mais os seus males presentes:

Ai! Aonde, ó dor! Aonde me arrastam estas carreiras sem término? [...] Abrasa-me com teu raio, ou sepulta-me sob a terra, ou faz-me pasto de monstros marinhos [...] Farta estou já deste correr sem rumo, e sem ter como livrar-me destas dores (ibidem: 102).

⁴² Como acontecerá em exemplos importantes a serem discutidos no próximo capítulo.

Num momento específico, a descrição de suas dores, através do treno, lembra o descontrole atribuído a um tipo de melancolia, quando são invocados o “delírio”, um “furor insano” e há uma excessiva atmosfera de inquietação e morbidez:

Ai! Ai de mim, ai de mim! Outra vez o delírio! Insano furor enche e alheia minh'alma; a mosca [inseto imaginário existente no texto, talvez alegoria do desespero] me punge com agulhão ardentíssimo. Estremecido de terror, o coração palpita com rude golpear dentro do peito; giram meus olhos em suas órbitas; o furioso vento da raiva me arrasta; minha língua não obedece e, turvo, o pensamento em vão luta contra as ondas de meu acerbo infortúnio (ibidem: 110).

E a personagem Ío chega, mesmo, a fazer uma apologia ao suicídio, demarcando a visão sobre a morte dos poetas trágicos da de filósofos como Platão e Aristóteles:

O que é já viver? Não estou a ponto de me arrojear desta escarpada rocha de modo que me espatife contra o solo e descanse de todas as minhas penas? Melhor é morrer de uma vez que padecer vilmente todos os dias da vida (ibidem: 106-107).

Mas, em realidade, o treno tenta obter o favor de Zeus. Se se canta o canto fúnebre, faz-se-o em busca de – se assim o desejar a Moira – alcançar o peã triunfal, o canto de ação de graças pelos beneméritos de um deus, que interceda para reverter uma situação disfórica⁴³. Isso fica evidente em *As Coéforas*, quando Hefestos apregoa a uma personagem que, naquele momento, será vão tentar comover o soberano dos deuses: “Vão será que lances muitos lamentos e gemidos fortes para mover as entranhas de Zeus [...]” (1941: 87-88). Da mesma forma, na tragédia *Agamenon* (também da trilogia *Oréstia*), diz o coro: “Celebra-o! Celebra-o com tristes cânticos, mas que vença por fim a boa fortuna!” (1941: 156). E mesmo as hórridas Erínias, um dos principais agentes para a irrupção do treno, portadoras que são da vingança contra os que assassinam parentes consanguíneos, se trazem desditas, aflições e angústias, o fazem tendo em vista a justiça grave da *pólis*, como também pode ser lido nas *Coéforas* (*op. cit.*: 166):

Não escapam aos olhos dos deuses os que derramaram torrentes de sangue. Andando o tempo, as negras Erínias, com precipitada inversão da fortuna, fundem nas trevas ao afortunado que menosprezou a justiça; sua força toda se aniquila e ele desaparece sem deixar marca. De temer é ser aplaudido e invejado. O raio de Zeus fere então os olhos, e cega, e faz cair.

Outro fato importante presente a essa mesma tragédia, é a existência de um dos primeiros diálogos literários do Ocidente travados ao pé de um sepulcro. Isso tem importância, no sentido de que o espaço do cemitério será eleito como um dos principais

⁴³ Jaeger (*op. cit.*: 297) fala ainda que, na relação entre atores e o público, os lamentos do coro buscavam excitar a *sympatheia*, uma “participação sentimental” que, além de emocionar o público (com vistas à catarse), “dirigia a atenção para o destino que, enviado pelos deuses, produzia aqueles abalos na vida dos homens”.

temas, configurador de imagens e enredos, ao longo de várias correntes literárias a ser referidas no próximo capítulo, da prosa do romance negro (gótico) à tradição poética que ficou conhecida como “de cemitério”, no Pré-romantismo inglês. Se na épica homérica vemos os heróis mortos sendo cremados em piras funerárias, na tragédia ática, eles serão enterrados em jazigos, constituindo o fato, inclusive, o enredo de algumas dessas mesmas tragédias (por exemplo, a sofocliana *Antígona*). Neste aspecto, faz sentido o que afirmou Hélène Prigent (2005: 18), de que “a melancolia antiga é menos o temor à morte propriamente dita do que uma morte sem sepultura, ou melhor, sem memória”. O diálogo se dá entre a personagem Electra e o coro, nesta precursora referência ao cemitério como espaço de reflexão. Há um clima de *dignidade* na forma como o nome do falecido Agamenon é invocado e – vale lembrar – boa parte desse diálogo se dá na forma de treno (poeticamente, há uma autorreferência, quando o treno é cognominado por Ésquilo pelo oxímoro “peã dos mortos”):

Coro – Pois o mandas, ante o túmulo de teu pai, que como um altar reverencio, te direi de coração o meu sentir.

Electra – Fala, pois, e sempre com este respeito diante.

Coro – Ao derramar estas libações sobre o túmulo de teu pai, roga piedosa por todos que o amaram [...]

Electra – E eu, derramando estas libações em honra dos mortos, te invoco a ti, meu pai. Tem piedade de mim e do meu amado Orestes. Que algum dia sejamos restituídos em nosso lugar. Errantes andamos agora e vendidos pela mesma que nos engendrou e que pôs em teu lugar a Egisto, o cúmplice de tua morte! Aí tens minhas preces, que acompanho destas libações. Cumpram vocês [ao Coro] os venerandos ritos; cantem o peã dos mortos e esparjam sobre o túmulo as flores de teu pranto.

Coro – Saiam, lágrimas! Saiam, mortais gemidos! Saiam por nosso assassinado senhor! Caiam sobre seu túmulo, baluarte dos bons, e contra a odiosa impiedade dos malvados conjuro formidável (ÉSQUILO *ibidem*: 207-208).

O diálogo continua, após o ápice do lamento fúnebre. Electra contempla com dor o túmulo do pai, até que descobre sobre a lápide um cacho de cabelos muito semelhante ao seu – *anagnorisis* através da qual compreenderá tratar-se de uma oferta de seu irmão, Egisto, de acordo com a tradição antiga de oferecer os cabelos aos mortos em sinal de reverência. Logo mais, descobre que o irmão realmente está vivo e assiste a tudo. Após o reencontro, o treno (na tradução espanhola, autorreferido como “endecha”) é retomado, quando os dois irmãos choram sobre o túmulo:

Escuta também meus lacrimosos gemidos, ó pai! Ao pé deste túmulo estão teus dois filhos chorando-te com tristes endechas! Aquí estão os dois, suplicantes; os dois igualmente desterrados e acolhidos à tua sepultura. Que bem haverá para eles? Aonde irão, que o mal não os assalte? Acaso não é invencível o rigor de sua desdita? (*idem*: 213).

Novamente, em seu aspecto filosófico, a plangência do treno grego irá aparecer enquanto invocação trágica aos deuses e aos espíritos dos ancestrais mortos, no sentido não apenas da busca de conforto em relação aos personagens, mas, também, para a irrupção da catarse aristotélica no que toca ao público. Desta forma, segundo Nietzsche (2003: 37), “o lamento se converte em hino de louvor à vida”; e o treno, por sua vez, endossa à estrutura total da tragédia esquiliana, seu estatuto de “consolo metafísico”⁴⁴ (idem: 57).

Isso também acontece em boa parte das peças que restaram⁴⁵ do segundo grande trágico grego, Sófocles (496?-406? a.C.), ou seja, o sofrimento que se origina da plangência do treno e das situações trágicas servem como um caminho que leva o personagem (quedado) a uma espécie de compreensão de sua pequenez em relação aos princípios eternos da natureza sobre-humana e divina, talvez mesmo uma idealização das leis da *pólis*, no aspecto social; bem como a uma celebração da vida, no sentido de catarse. Em Sófocles, cenas de suicídio continuarão a acontecer, como cadinho para a irrupção dos trenos, a exemplo dos *kommós* da heroína Antígona ([19..]: 37) – da peça homônima – e, também, os do inimigo desta, o tirano Creonte (idem: 49). Mas os suicídios são motivados pela não concordância entre os severos estatutos da lei e a vontade pessoal, abismada perante eles, semelhante ao que acontece nas tragédias de Ésquilo. Em ambos, o trágico aparece sob a forma de dicotomia, naquela “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY *op. cit.*: 33). A maioria dos personagens envolve-se – ou melhor, acaba envolvida a contragosto – em conflitos horríveis e sangrentos, mas que, em última instância, “admitem a reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, a libertação da dor e do sofrimento” (idem: 39). Em suma, até agora não há um discurso melancólico disfórico efetivo.

⁴⁴ Nietzsche (*op. cit.*: 17) se perguntava, em *O nascimento da tragédia* (cf. Bibliografia), sobre se “a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade [...], aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte anseio de beleza, de festas, de divertimentos, de novos cultos, brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor [...]”. Também se perguntava (idem: *ibidem*) se os gregos, “precisamente em meio à riqueza de sua juventude”, poderiam ter sido efetivamente pessimistas – talvez mesmo podendo ter incorrido em certo anacronismo, já que envereda em constantes paralelismos em relação ao pessimismo schopenhauriano de sua própria época. Em todo o caso, noutras partes da obra, faz da tragédia – bem como da comédia clássicas – paradigmas efetivos da catarse aristotélica: “Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (idem: 56 – grifos do autor). Para o filósofo alemão, a verdadeira essência da antiga tragédia ática seria a sublimação do horror à existência através da ascese artística dionisiaca e, também, a idealização dos imortais olímpicos: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (*ibidem*: 36).

⁴⁵ De 123 tragédias, apenas sete nos chegaram completas.

Porém, do ponto de vista da melancolia enquanto *praesentia* na forma artística, dá-se soberano destaque à peça sofocliana *Ájax*, que demarca-se das outras, como verdadeira exceção, pela quase ausência de conflitos exteriores, já que a tragédia avulta os sentimentos pessoais do protagonista. O tema homérico da loucura de Ájax é retomado por Sófocles, que lhe dá uma configuração mórbida e melancólica (disfórica), ao tratar do famoso herói como um ser humano recolhido em si após a abrupta descoberta de que o exército que pensava haver desbastado eram, na realidade, porcos, cabras, bois e cavalos – fruto de saque argivo. A tragédia é iniciada com o inimigo de Ájax, Ulisses, procurando pelo rastro deste, entre os animais do acampamento esquartejados e o seu encontro com a deusa Atena. Estabelece-se o diálogo com a deusa sem maiores problemas, já que esta vem ao mundo sob forma humana, e acaba por explicar a Ulisses como foi a responsável por tirar a razão de Ájax, o qual tencionava causar grande estrago em seu próprio exército durante a noite, unicamente porque foi preterido à Ulisses durante a entrega dos despojos de guerra do falecido herói Aquiles.

Atena explica que apenas amplificou o ódio já existente em Ájax, para obnubilar sua razão por completo: “Durante a noite, pelo rancor que vos tem, o seu isolamento faz gerar e desenvolverem-se insídias em sua mente” (SÓFOCLES [19..]: 65). O ato de isolar-se é tratado com certo desdém pela deusa, como fraqueza, já que não seria condizente à estatura de tal herói. O espaço antitético, neste caso, seria o campo de batalha, posto em oposição à solidão da tenda do herói, aparentemente incomunicável com o resto do acampamento militar.

Após a destruição, Ájax leva animais moribundos para sua tenda, onde os amarra e continua torturando, imaginando serem inimigos humanos. Atena revela toda a cena para Ulisses, a quem torna invisível após aspergir “sombras” extras sobre as pálpebras de Ájax. Talvez essa imposição de sombras configure um intertexto com a *Ilíada*, no sentido de limitação do heroísmo. É a chamada *Ate* grega, o obscurecimento da razão, a personificação do erro. No episódio da “batalha dos gregos” (Canto XVII *op. cit.*: 645), Zeus põe uma densa névoa sobre o campo de batalha, a qual faz Ájax implorar: “Zeus pai, vamos, salva dessa neblina os filhos dos aqueus; faze um céu sereno; deixa que nossos olhos enxerguem; aniquila-nos, mas na luz”. Longino (*op. cit.*: 80) faz um interessante comentário sobre essa passagem: “Ele não pede para viver – seria baixo demais para um herói – mas como, tolhido pela escuridão, não pode empregar a sua bravura em nenhuma proeza nobre, indignado com sua inércia na batalha, reclama luz com urgência, com a esperança de achar um funeral à altura de seu valor, ainda que o arrostasse Zeus”. Isso tudo tem consonância com os escritos teóricos de Galeno, para quem “o humor [atrabiliário], como a escuridão, invade a sede da alma, onde se situa a razão. Como crianças que temem a escuridão, assim se tornam os

adultos quando são presas da bile negra, que sustenta o medo: eles têm no cérebro uma noite contínua [...]” (GALENO *apud* SOLOMON *op. cit.*: 270).

A revelação da cena tem uma meta específica. Atena se dirige a Ulisses para que este divulgue a loucura de Ajax entre os outros soldados, ou seja, que a sua desmedida sirva-lhe de afronta, já que a insânia, neste contexto, é tida como um mal⁴⁶. É Tecmessa, a escrava de Ajax, quem narra o momento em que a deusa Atena tira-lhe o jugo da loucura e adverte ao Coro/público para a “nova dor”, desta vez, consciente, que o herói irá sofrer:

Entrou de novo, abruptamente, na tenda e, com duro sofrimento, pouco a pouco recobra o juízo. Quando vê o pavimento cheio das suas atrocidades dá golpes na própria cabeça e rompe em grande pranto. Senta-se, então, e fitando os destroços da mortandade de animais que fizera, com as unhas vai arrancando os cabelos da cabeça. Ali fica um grande espaço de tempo, sentado, sem proferir palavra. Mas, logo se volta para mim, ameaçando-me terrivelmente, se não lhe explicasse como sobreveio todo aquele desastre [...] Começa, então, a soltar longos lamentos, de um modo como nunca lhos tinha ouvido: que sempre havia considerado isto como coisa de homem covarde, débil de espírito, e outras lamentações do gênero. E não se lamenta com gritos ruidosos, mas assim como um mugido de touro. E este homem jaz prostrado por este passo da sua má ventura, sem provar comida ou bebida, abatido, sentado, imóvel, entre os animais que a sua espada feriu de morte. Receio bem que congemine consumir alguma desgraça, a julgar pelo que vai dizendo entre lamentos (idem: 72-74).

Sófocles escreve muitos outros versos, decidido a explorar quase patologicamente a insânia propriamente dita e os interstícios melancólicos que esta suscita em Ajax, e nesse próprio exagero presentifica-se o discurso melancólico disfórico. Diz-se que a loucura do herói foi motivada por um agente externo – no caso, a deusa Atena, que cuida da segurança noturna dos generais argivos e, como é normal aos deuses, impede as manifestações da *hybris* – mas o fato, por si mesmo, não faz jus à exageração descritiva da disforia maníaco-melancólica. Novamente Sófocles trata do tema da loucura como punição das divindades olímpicas (em *As Traquinianas* há, por exemplo, a expressão “ficar louco por causa das divindades”), mas, desta vez, com uma grande lente de aumento.

É certo que também Ajax se sente duplamente ferido, em sua *areté*, já que perde as armas de Aquiles numa partilha desleal, e é logrado pela deusa que supunha ajudá-lo⁴⁷.

⁴⁶ Endossa o fato o Coro que, servindo como consciência da *pólis*, admoesta profundamente o herói por ter caído nas “sombas da loucura”: “[...] Nesta noite que ora finda, por todos os lados nos assaltam rumores que te difamam: dizem que invadiste o prado cujas flores enlouquecem as éguas, e a morte espalhaste entre o gado dos dânaos, o único que restava dos despojos que à ponta de lança conseguimos [...] O que ele [Ulisses] diz de ti, hoje, é facilmente aceito por todos, e com isso rejubilam mais, do que ele próprio que as conta; na tua desgraça, todos são capazes de te insultar [...]” (SÓFOCLES [19..]: 69-70).

⁴⁷ Goldhill (1997: 172) chama o personagem sofocliano Ajax de ambíguo, pois age como insano em vários momentos, mas em outros, é capaz de reconhecer e conversar normalmente tanto com a deusa Atena como com seus familiares e de manter um discurso coeso onde ressalta a própria *areté*. Segundo Goldhill, há uma “incongruência” entre o Ajax homérico e o trágico, já que o primeiro prescinde, com orgulho, da ajuda dos deuses, enquanto o segundo agradece e até exalta o aparente apadrinhamento de Atena, fato este que constituirá um exemplo da chamada *ironia trágica* sofocliana.

Somado a tudo isso, cai nos véus de uma aparente moléstia melancólica e tenta se isolar do mundo, passando as horas ensimesmado, emitindo gemidos feminis que não condizem com sua posição – fato ressaltado a todo o momento pela escrava Tecmessa, que, por vezes, lembra a *Aidos*, uma personificação literária clássica do pudor e da honra. Em seguida, Ajax mergulha num estado dúbio: é coerente em seu discurso, mas tem o sentimento de existência embotado, desejando apenas o suicídio. É quando irrompe em poderosos trenos e invoca a escuridão da noite eterna. Não sem um certo *frisson*, ficamos a imaginar as atitudes melancólicas interpretadas no palco pelo ator grego:

Ai, sombrio Érebo, és agora, para mim, a mais resplandecente luz: acolhe, acolhe mais este teu habitante! Eu já não sou digno de encarar, pedindo auxílio, nem à hierarquia dos deuses nem à dos efêmeros homens [...] A mim, marítimos estreitos ressonantes, cavernas junto ao mar e prados ribeirinhos, muito, mesmo muito, demasiado tempo, me retivestes no cerco de Tróia; mas não me retereis mais, pelo menos com vida. Saiba-o quem o queira entender. Vizinhas correntes do Escamandro, tantas vezes propício para os acaios, não voltareis a ver este homem; a um homem que – se posso falar com orgulho – nunca teve igual em Tróia, no exército, vindo das terras gregas. E agora aqui jaz, desonrado, abatido (idem: 77).

Segundo Lesky (*op. cit.*: 33), a simples descrição de um “estado de miséria, necessidade e abjeção” mesmo que possa comover e atingir nossa consciência com muito apelo, poderá “não constituir um elemento trágico”. Mas pela enformação do discurso de Ajax, aliado ao desespero que move a ação de todo personagem que o rodeia (com exceção de Ulisses, como ver-se-á mais à frente), temos aqui um efetivo – e dos maiores exemplos – em que a essência da tragédia antiga vai buscar num provável *pathos* melancólico a sua razão de ser. Ajax exagera o tom ao narrar o sofrimento presente, revelando que não mais é timoneiro da própria existência, como um melancólico que se distancia do ideal clássico do homem seguro de si, ao estar alheado e generalizar todas as coisas como vãs:

Agora, que posso eu fazer? É evidente que os deuses me desampararam; o exército dos Acaios detesta-me e Tróia inteira, e até esta planície, são meus inimigos. Voltar à Pátria? Deixar esta base em que os navios têm seguro ancoradouro e abandonar os Atridas? Cruzar o mar Egeu? (ibidem: 79).

Em outra cena (ibidem: 80), toma nas mãos o filho Eurisaces e endossa seu lamento fúnebre através de um pioneiro elogio da inconsciência:

Há uma coisa que te invejo: a tua inconsciência perante todos estes males. O viver consciente é incompatível com a felicidade, e a inconsciência, se é um mal, ao menos não provoca sofrimentos.

Mas, inesperadamente, há uma tentativa de Ajax retomar o curso dos acontecimentos de maneira positiva. Ele decide pela vida, ao contemplar a dor dos conhecidos que o rodeiam

– e, neste momento, o discurso triste começa a pairar como se fosse substituir o discurso melancólico disfórico anterior. Vai, então, enterrar a espada que tantos males causou recentemente em um lugar deserto, com um certo tom supersticioso. E se arrepende, também, de ter algum dia feito mal aos deuses e aos companheiros de luta. O fato é que, da maneira como é apresentada pelo texto, a oscilação de ânimo parece avultar o descontrole emocional de Ajax. Após a nova resolução, quando interrompe sua salmodia fúnebre, e sai da tenda para desfazer-se da espada, o coro entra em cena com um hino exultante, como se comemorasse o surgimento de uma nova esperança. Mas, logo depois, aparece um Mensageiro na peça que, por sinal, chega atrasado, e não comunica a tempo a Ajax a ordem do adivinho Calcas: de que ele não poderia sair de sua tenda por mais um dia – tempo necessário para arrefecer, contra si, a vontade de vingança da deusa Atena. É neste momento, através da fala do Mensageiro (o qual repercute o ensinamento moral de Calcas), que se tem o conhecimento (retardado) do motivo pelo qual Ajax foi vitimado pela loucura:

As figuras desmesuradas e vãs – disse o adivinho –, sucumbem ao peso das adversidades que os deuses enviam; assim sucede a quem, nascido com natureza de homem, acaba por não saber sujeitar os seus propósitos a humanas medidas. Ajax, com o precipitado e veloz abandono da sua tenda, procedeu como filho insensato que não sabe agir segundo os bons conselhos de seu pai, pois seu pai lhe recomendara: “Filho, busca obter com tua lança a vitória; sim, a vitória, mas sempre com a ajuda da divindade”. Então ele, presunçoso e irresponsável, respondeu: “Pai, com a ajuda dos deuses, qualquer que nada valha pode obter a vitória. Mas eu estou convencido de que vencerei, mesmo sem tal ajuda” [...] Noutra ocasião, quando a divinal Atena, encorajando-o, advertia que voltasse o seu braço sangrento contra os inimigos, retorquiu-lhe com terríveis e inauditas palavras: “Senhora, podes retirar-te. Vai ajudar os demais acaios e não a mim, pois, onde eu estiver, nunca abrirão brecha os inimigos”. Com estas palavras, ganhou a indesejável ira da deusa, já que tais pensamentos excedem as medidas do humano (idem: 87).

Assim, fica-se sabendo que foi novamente a *hybris* a causadora de todos os males de Ajax. A aparente selvageria do herói é contrastada com os valores clássicos onde o *métron* é estabelecido como único norte, mas o exagero descritivo referido anteriormente faz com que o discurso melancólico disfórico se presentifique em muitas e importantes passagens da estrutura dessa tragédia, exemplo pioneiro do que poderíamos chamar de primeiro passo da melancolia literária no Ocidente. Ao final da obra, Ajax se encontra sozinho, num lugar solitário, perto do mar, quando o treno volta a cantar a consciência de sua desventura, e termina realmente por suicidar-se. Desta forma, sem pacificação, o discurso melancólico disfórico alcança sua majestade.

Tenho consciência de que Ajax paga com sua própria vida, num momento de lucidez, o erro que supõe ter cometido contra sua *areté*. Neste aspecto – e isso se afigura importante – a autodestruição do herói *ainda não carece de sentido*. Antes, a autoimolação é motivada por

um senso ético superior, em acordo com o código da nobreza guerreira. Há, também, presente implícita e latentemente, a noção platônica de que as paixões (inclusa a melancolia) podem impedir o bem comum. Em todo o caso se, como afirma Lesky (*op. cit.*: 165), “a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando”, o suicídio de Ájax pode ser visto paradoxalmente como uma quebra do mesmo ideário mas, também, como uma sua afirmação, no sentido de que somente através dele poderia de alguma forma reencontrar a própria dignidade. Ainda segundo Lesky (*idem: ibidem*):

Combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, *inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana* (grifo meu).

Essa *dignidade no infortúnio* é também uma das premissas do sofoclano *Édipo rei*. Há, inicialmente, o protagonista virtuoso e, depois, o que se vê acometido por todos os infortúnios imagináveis. Mas, desta vez, a narração se dá a partir do discurso triste puramente oriundo da *hybris*. Antes de furar os próprios olhos com o broche do vestido de sua esposa Jocasta – a qual acabara de suicidar-se ao descobrir que era sua mãe – Édipo desprezou o Oráculo de Delfos. Isso aconteceu ao saber que Políbio, seu pai adotivo (a quem considerava verdadeiro), faleceu em sua terra natal, sem sua “participação”, descumprindo assim aparentemente os augúrios de Delfos, de que seria Édipo o assassino de seu pai. Neste momento, ele demonstra sua *hybris*, de claro fundo moralizante, ao dirigir-se a Jocasta com as seguintes palavras: “Ai! ai! Por que, mulher, há ainda quem recorra à mansão profética de Pito, ou às aves que gritam pelo ar? Diziam eles que eu havia de matar meu pai. Pois bem, ele jaz morto, debaixo da terra, e a mim, eis-me aqui, sem ter sequer empunhado uma espada” (SÓFOCLES [19.]: 154). É só então que começam, num crescendo apavorante, todos os infortúnios de sua existência. O *Édipo Rei* sofoclano, não à toa, foi considerado por Aristóteles como um paradigma trágico, no sentido de *catarse*: a *hamartia* não foi motivada ao acaso, mas por um fato anterior e já esquecido da vida do protagonista, que vai se desdobrando até as revelações do momento-limite. Mas, diferentemente de Ájax, Édipo não dará cabo de si; ao invés da morte, optará em furar os olhos e levar uma vida errante, mas com a intenção subjacente, talvez panfletária, de redimir a própria *diké*, numa espécie de *sabedoria do sofrimento*. A morte será arrefecida através da solidão e da dor, mas estas já tornam evidente uma vontade em continuar lutando contra as adversidades e seguindo os princípios-*métron* estabelecidos pela *pólis*.

Há que fazer menção, neste ponto, àquelas personagens que servem como figuras antitéticas da *hybris*, representando a *sophrosyne*. Em *Ájax*, durante o episódio da contenda em se dar ou não sepultura ao corpo do protagonista homônimo, imperará a voz (*logos*) de Ulisses, justamente o seu pior inimigo, que optará em conceder as devidas honrarias ao cadáver. Creonte, em *Édipo rei*, da mesma forma, não irá se aproveitar da situação extremamente trágica de Édipo, mesmo este tendo, momentos antes, lhe imposto erroneamente a pena de morte por traição. A pedido deste, Creonte irá realmente cuidar de suas filhas durante seu exílio, dentro do *métron* exigido ao homem clássico, cujas origens já podem ser vistas na *Ilíada*, no momento em que Aquiles devolve o corpo de Heitor a Príamo.

Como é sabido, uma mudança importante, dentro da mundivisão trágica antiga, se dá nas dezoito peças que nos restaram do teatro de Eurípides (480-406 a.C.). Hauser (*op. cit.*: 94) explica que os heróis de Ésquilo são culpados no sentido de se encontrarem “submetidos a uma maldição”, entendida como algo “objetivo e indiscutível”, ou seja, “a idéia de sofrimento inocente e de injustiça do destino jamais ocorre”. Por outro lado, só a partir da tragédia euripídica que esta questão subjetiva passará a ser discutida “com toda a espécie de acusações, justificações e debates triviais acerca dos graus de culpa e de imputabilidade” (idem: *ibidem*). Não faltam *leitmotifs* trágicos e a irrupção de lamentos fúnebres na obra restante de Eurípides, como são provas os trenos de Electra e Clitemnestra (além das conversas próximas a túmulos, em *Electra*); de Alceste, Hécuba e Polixena (em *Hécuba*); de Teseu (em *Hipólito*); de Peleu (em *Andrômaca*); de Adrasto (em *As Suplicantes*); de Hércules (em *Alceste*), e assim por diante. *Hipólito*, por sua vez, é quase um treno intercalado por episódios breves. Porém o tratamento dado será outro, com a introdução do elemento naturalista na tragédia ática, muito criticado por teóricos como Nietzsche, que chamou de “morte da tragédia” a “épica desmitificada, o realismo mimético, o socratismo crítico e o otimismo cientificista” (GUINSBURG 2003: 163)⁴⁸. Em suas palavras,

⁴⁸ Nietzsche pensa justamente o contrário de Aristóteles, para quem Eurípides seria o poeta “mais trágico”. Em 1454 b 1 e 1461 b 20, Aristóteles chega a censurá-lo pela implausibilidade do episódio em que Medéia e Egeu se encontram; pelo recurso ao sobrenatural do *deus ex machina* (a fuga de Medéia no carro do Sol, cognominando a este, em sentido negativo, “mecanismo”), para finalizar a peça; e reclama do personagem Menelau, da tragédia *Orestes*, a quem diz ter sido pintado excessivamente de baixo caráter. Por outro lado, ainda na *Poética*, Aristóteles diz, *ipsis litteris*, que considera Eurípides enquanto tal pelo fato de a maioria de suas tragédias terminarem “num infortúnio”, mas não revela títulos de obras específicas. Para Burns (2003: 114), Eurípides foi considerado por Aristóteles como o “mais trágico”, “porque tratava de situações que apresentavam analogias na vida real”. Isso parece ser confirmado, quando o filósofo grego trata das tragédias que possuem “desfechos opostos para as personagens melhores e para as piores”, ou seja, quando os bons tradicionalmente vencem os maus e encetam o *happy end* (tal como acontece na estrutura épica da *Odisséia*, que é evocada), fato este que traduz como uma consideração dos autores trágicos pelos “gostos da platéia”.

O pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência apolínea: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisiaco em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio da razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisiacas e impeli-las necessariamente à destruição (NIETZSCHE 2003: 88 – grifos do autor).

Nietzsche diz que a tragédia euripidiana, composta de heróis “agora virtuosos” e dialéticos, encontraria – em oposição ao consolo metafísico das obras de Ésquilo – a solução transcendental não mais no paradoxo de uma dissonância trágica, mas no que chama pejorativamente de “justiça poética” (ou mesmo, licença poética) entrevista no recurso ao *deus ex machina*:

Na tragédia antiga [da época de Ésquilo] fazia-se sentir no fim o consolo metafísico, sem o qual não há como explicar de modo algum o prazer pela tragédia [...]. Agora [na época de Eurípides], a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá agora tirar aquele consolo metafísico? Procurou-se por isso uma solução terrena para a dissonância trágica; o herói, depois de bastante martirizado pelo destino, colhia uma bem merecida recompensa em um magnífico casamento, em algumas homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador, a quem, após ter sido bastante maltratado e estar coberto de ferimentos, era ocasionalmente doada a liberdade. O *deus ex machina* tomou o lugar do reconforto metafísico (idem: *ibidem*).

É a partir de tal fato que Nietzsche irá criticar o que chama de “homem teórico” e tecer reflexões sobre o apolíneo e o dionisiaco na tragédia grega, entendido o primeiro como “impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência”, e o segundo, como a presença de um *ethos* trágico, uma sombra talvez pessimista no cerne da mundivisão clássica.

Mas o que isso tudo importa para o estudo dos primeiros passos da *melancolia literária* no Ocidente? Importa muito, já que passa a surgir uma outra visão acerca do sofrimento artístico e, mesmo, da concepção de seu ápice (o suicídio), como podemos averiguar, por exemplo, no tema da loucura de Hércules, da peça euripidiana homônima. Esse personagem é importante no espectro de uma pesquisa sobre a melancolia (teórica e literária) antiga, visto ter sido citado em destaque no “Problema XXX” como paradigma melancólico. Para Pigeaud (*op. cit.*: 8), sua inclusão neste texto se daria graças a duas aventuras patológicas: “a loucura que o leva a massacrar seus filhos, e a sua desaparecimento sobre o Etna após o sofrimento provocado pela túnica envenenada no sangue de Néssus”, o centauro. Essas duas histórias forneceriam os paradigmas das duas extremidades da melancolia, segundo o mesmo teórico: “a loucura (*ek-stasis*) por um lado; as úlceras pelo outro. Elas impõem, para o

autor [Aristóteles ou Teofrasto], o diagnóstico de melancolia no caso de Hércules, que viveu as duas aventuras paroxísticas do temperamento da bile negra” (PIGEAUD idem: ibidem)⁴⁹.

Eurípides escolhe a primeira dessas duas versões, para compor o seu *Héracles*⁵⁰. Um rápido resumo da trama pode conferir uma noção exata acerca das mudanças operadas pelo dramaturgo: no momento em que Héracles se aventura durante um de seus “doze trabalhos”, o tirano/usurpador Lico assassina o rei de Tebas (que é parente do herói), mas não consegue dar cabo do restante de sua família, ao ser impedido por aquele, que chega a tempo de evitar a catástrofe. Mas, após várias reviravoltas, há o aparecimento de Lissa, espécie de demônio (interessante personificação literária da loucura na Antiguidade) que tira o entendimento do herói e o faz assassinar a própria esposa, o pai e os filhos, aos quais tinha justamente vindo salvar. Os detalhes do assassinato são contados através de uma analepse pelo personagem Mensageiro, o qual também revela que Héracles só não matara o amigo Anfítrião (que irá sepultar posteriormente a esposa e os filhos mortos a pedido do próprio Héracles) porque a deusa Atena apareceu em cena e acalmou seu furor com o sono. Mas, após acordar, horrorizado e já sendo tentado por estados oscilatórios de desespero e melancolia, o herói decide suicidar-se, quando chega o amigo Teseu (outro personagem representante da *sophrosyne*), encorajando-o a viver.

Héracles mata os próprios filhos e a esposa durante surto de loucura, mas, passado o efeito desta, e em atitude melancólica semelhante a de Ájax, o herói prefere não se suicidar. Mas não porque possua um senso de justiça maior que o de Édipo, ou de *areté* superior ao de Ájax; há um certo niilismo latente em toda a obra – alguns chamariam mesmo de ateísmo – destoante da concepção trágica anterior, na qual ao sobreterreno se foi dada a prioridade. Segundo Lesky (*op. cit.*: 224-225), agora não é mais

na morte voluntariamente escolhida que o homem afirma a sua dignidade diante do irracional [...]. O terrível absurdo do Destino não consegue suspender o valor humano. O herói [Héracles], que saiu vencedor de tantos combates míticos, fica agora, no mais difícil de todos, o puramente humano, entregue a si mesmo.

Mas esse “puramente humano”, que poderia catalisar um novo sentido de melancolia, talvez mesmo um sentimento de abandono universal, não o faz, já que há superação, ou seja, o protagonista consegue, ao fim e ao cabo, bastar-se a si mesmo.

Outro fator que endossa esta mudança de perspectiva do herói trágico euripídiano está no recurso ao *deus ex machina*. Por exemplo, na peça *Medéia*, ainda há a presença forte da

⁴⁹ Já em minha opinião, as duas extremidades da melancolia, como já afirmado, seriam a apatia excessiva e o descontrole emocional que na maioria das vezes é concluído apenas pelo suicídio.

⁵⁰ Sófocles irá preferir a segunda, n^o *As Traquinianas*.

desmedida que faz com que a personagem principal mate os próprios filhos apenas como vingança pelo abandono do antigo amado. Mas, ao final, ela vai tomar parte, com toda a pompa, na carruagem de seu pai, Hélios, sem maiores tensões existenciais. Há como uma espécie de esvaziamento do mito⁵¹ em Eurípides e este processo de secularização introduz ao mesmo tempo “o fim daquele elemento trágico que, sob diversas feições, dera grandeza aos jogos dionisiacos no auge do período clássico” (LESKY idem: 239). Em outras palavras, como bem apontou Nietzsche, o temor do oculto foi perdendo espaço para as novas explicações do *logos*. Se Eurípides deu maior ênfase aos problemas da alma humana, o fez através de uma postura quase *realista*, onde a melancolia também foi vista como um temperamento disfórico e negativo. Os enredos passaram então a constituir um “jogo caprichoso, uma confusa alternância entre ascensão e queda” (LESKY ibidem: 252), e o protagonista, a revelar uma atitude não-heroica em relação à anterior perseverança inquebrantável. Agora, com inteligência e sofística, ele enfrenta as situações cambiantes, tentando amoldar-se a elas. E “enquanto que no conflito trágico cerrado, o qual é sempre irremediável, a existência física vai à pique, aqui ela é vitoriosamente preservada” (LESKY idem: ibidem).

Certo é que Eurípides exerceu grande influência para o teatro posterior, onde avultou a chamada Comédia Nova e, também, o teatro latino, ocasião em que iniciou-se um processo de estandartização de tipos (soldado fanfarrão, prostituta honrada, vilões, etc.). Um bom exemplo disso pode ser colhido na peça *O Misanthropo* (*Dyskolos*), fruto da Comédia Nova, de autoria de Menandro (342 – 292? a.C.), precursora das obras de Plauto e Terêncio. A comédia trata do tema da misantropia com muito deboche, fazendo do personagem Cnemon um indivíduo que se aparta da sociedade não apenas pelo seu ódio à humanidade, como também – e daí é extraído o humor – pela sua rusticidade. Vivendo junto a sua filha, tem que constantemente quebrar as investidas amorosas do jovem Sótrato, que lhe aparece como uma espécie de espelho nefasto do mundo. É interessante observar nesta obra como a misantropia era tida como característica defeituosa, na Antiguidade de um modo geral. De acordo com Malhadas & Sarian (1978: 9), Teofrasto – a quem muitos consideram o autor do “Problema XXX” – foi mestre (pedagogo) de Menandro e muito provavelmente iniciou este autor nos meandros da escola peripatética. Teofrasto define, em seus *Caracteres*, vários temperamentos e tipos de personalidade dissonantes, explorando talvez os contornos exagerados dos personagens da

⁵¹ Pode exemplificar o fato a fala da personagem Ama, da peça *Hipólito*: “Nosso apego ao que brilha sobre a terra, seja o que for, se deve à inexperiência duma outra vida, deve-se ao mistério que nos esconde o mundo subterrâneo, deve-se a mitos vãos que desnorream [...]” (EURÍPEDES 1964: 98 – grifo meu).

Comédia Nova. Há, também, um fundo moralizante entrevisto na dedicatória de Teofrasto para Péricles: “E eu creio, Péricles, que nossos filhos serão melhores, porque lhes deixo estas memórias, e, se seguirem esses exemplos, procurarão conviver e ter relações com os mais nobres, para não lhe serem inferiores” (TEOFRASTO 1978: 32). Há, nesta obra, ao todo, trinta descrições vivas e tentativas de conceituação de tipos que se destacam pela “mesquinhez”, “rusticidade”, “desconfiança”, “orgulho”, “lamúria”, entre outras, mas não há, estranhamente, um conceito unívoco a respeito da misantropia, ou – mais importante, dentro do universo de quem provavelmente pudesse ter sido autor do “Problema XXX” – do *tipo* melancólico. Mas, por outro lado, anteriormente, na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles (2001: 44) identificou-a como antítese da amabilidade (o que, indiretamente, nos remete ao personagem Cnemon, de Menandro):

Quanto aos casos restantes de amabilidade demonstrada na vida em geral, a pessoa amável de maneira amistosa, e o meio termo é a disposição amistosa; a pessoa que se excede é obsequiosa se não visa a algum objetivo interesseiro, é adúladora se visa à sua própria vantagem; quem peca pela falta e é desagradável em qualquer circunstância pode ser chamado de misantropo.

Em várias passagens da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles faz menção à necessidade do homem viver entre seus iguais, o que exclui a ideia de misantropia. Ele chega a tecer um elogio ao homem que se basta a si mesmo (2007: 58): “Entendemos por ‘autosuficiente’ aquele que, por si só, faz a vida preferível e sem que careça de nada; e uma coisa assim, cremos que é a felicidade; e a mais preferível entre todas”. Porém, logo acrescentará que esta autosuficiência não é sinônima de misantropia: “Mas a autosuficiência é referente não a um em solidão, àquele que vive uma vida solitária, mas junto a seus pais, filhos, esposa e, em geral, aos seus entes queridos”. Em outro trecho (idem: 278), torna a ideia ainda mais clara: “O homem é um ser político e nascido para viver em companhia [de outros]”.

A misantropia, enquanto conceito negativo na Antiguidade, também pode ser exemplificada na peça sofocliana *Filoctetes*, cujo personagem homônimo é abandonado numa ilha deserta por conta dos padecimentos que sofria em virtude de uma chaga, os quais tiravam a atenção e incomodavam seus companheiros de guerra. Só que, graças ao augúrio do Oráculo, Ulisses – que anteriormente abandonara Filoctetes na ilha deserta – precisa retornar e levar cativo o sofrido isolado e seu poderoso arco, infalível na campanha contra Tróia. Para isso, utiliza-se da dissimulação forçada de Neoptólemo, filho de Aquiles, que tentará persuadir Filoctetes a embarcar novamente sob o comando de Ulisses. Ao encontrar Filoctetes na ilha, Neoptólemo descreve desta forma a sua misantropia forçada:

E este homem que por certo às mais ilustres
famílias nada fica a dever,
privado de tudo na vida,
aqui está, sozinho, longe dos outros,
por companhia as malhadas e hirsutas
feras; e grita, a um tempo por dores
e fome torturado e incuráveis
cuidados oprimido,
enquanto o loquaz
Eco que vem dos seus tristes
lamentos ressoa ao longe
(SÓFOCLES 1997: 44).

Da mesma forma, o personagem Menelau, da tragédia euripídiana *Helena*, é chorado por estar perdido e isolado após um naufrágio: “Meu esposo [diz Helena] vive, mas, vagando, / aqui e ali, nos mares procelosos, / só chegará ao fim dos sofrimentos / após terríveis provações constantes” (EURÍPIDES 1986: 46). Menelau, herói tipicamente euripídiano, não irá jamais travar lutas contra o desconhecido e o sobre-humano; ele não pensará duas vezes em fingir-se de morto e, também, de arauto, na sua intenção de reaver a esposa Helena. Ou seja, usa de uma astúcia praticamente impensável no teatro trágico de Ésquilo e Sófocles, onde o herói precisa padecer tormentos metafísicos para, muitas vezes, se sublimar mesmo nas piores catástrofes. Em Eurípides, o maneirista Menelau irá dar cabo de sua empresa, fingindo-se de morto e fugindo com a amada Helena, para desconsolo do tirano Teoclimeno, que a desejava como esposa. O recurso ao *deus ex machina* se dá quando aparece abruptamente na cena as figuras dos Dioscuros, que irão ser os agentes responsáveis pela inverossímil pacificação do ódio de Teoclimeno, em busca de um efetivo *final feliz*.

As mudanças operadas por Eurípides e, posteriormente, pela Comédia Nova, abriram espaço para a chegada de outras novidades no âmbito do teatro antigo. O estoicismo romano, por exemplo, irá utilizar-se da forma literária da tragédia para idealizar um novo tipo de herói, que estará ligado ao conceito de *ataraxia*, defendido por esta escola, da qual Sêneca (55 a.C. – 37 d.C.) foi um dos principais artífices e divulgadores. Marías (*op. cit.*: 12) explica que as conexões da moral estoica são “muito profundas e complexas”, mas poderíamos entender o conceito de *ataraxia* como “o despojamento do sábio em relação às suas paixões para alcançar a impertubabilidade, a ‘apatia’, a ‘ataraxia’”. O autor não faz diferenciação entre apatia e ataraxia, mas compreendo a primeira como uma realidade disfórica, no sentido hipocrático, enquanto a segunda, a “impertubabilidade”, trata-se de uma postura filosófica, buscada por um ente de posse de todos os seus atributos intelectuais. Em relação a esta, diz Marías (*idem*: 102): “o sábio se torna independente, suportando tudo, como uma rocha que faz frente a todos os embates da água. E, ao mesmo tempo, obtém sua suficiência [equilíbrio]

diminuindo suas necessidades: *sustine et abstine*, suporta e renuncia”. Isso também fica evidente em várias passagens das *Meditações* de Marco Aurélio (1967: 30) (por exemplo, quando ele fala sobre o filósofo Sexto: “Nunca mostrando sinais de zanga ou *qualquer emoção*, ele era, ao mesmo tempo, imperturbável e cheio de bondosa afeição” (grifo meu); ou então (idem: 85), “Viver cada dia como se fosse o último, nunca perturbado, nunca *apático*, nunca com atitudes afetadas – aqui está a perfeição de caráter” (grifo meu).

As tragédias de Sêneca funcionam quase como propagandas do estoicismo e, nesse contexto, como lembra Lesky (*op. cit.*: 42), o palco trágico converte-se no cenário paradigmático das paixões, que o sábio estoico combate com afínco como a fonte de todo o mal, retomando, em vários pontos, uma visão semelhante à de Platão. Também Marco Aurélio chegou a exigir uma mimese “ataráxica” da tragédia antiga, no livro 11 de suas *Meditações*, como é exemplo uma de suas passagens: “O teatro, na sua primeira fase, tomou a forma de Tragédia, que pela apresentação das vicissitudes da vida nos recorda como as coisas desse tipo podem acontecer naturalmente, e que, como elas, no palco, nos levam ao prazer, não temos o direito de ficar magoados pela sua ocorrência no palco mais vasto da realidade”.

Ainda de acordo com Lesky (*op. cit.*: 42), a “culpa moral” que enforma os personagens trágicos continuará existindo durante a Roma estoica, mas haverá uma nova configuração, “de dentro para fora”, ou melhor, “dentro do espírito estóico”:

Figuras da antiga mitologia, tais como Fedra ou Atreu, agora estão ali para dar, ao espectador ou ao leitor o exemplo admoestador de onde vai parar o homem, quando não sabe conter dentro dos limites seu coração apaixonado por meio da força do Logos. Como luminoso contraste, aparece no outro lado a figura de Hércules, como o herói de todas as virtudes estoicas e, em vez da compaixão e do terror que a tragédia deve despertar, surge a admiração como fator que, posteriormente, na teoria e prática do teatro barroco, estava destinado a desempenhar significativo papel. Ora, o efeito da tragédia clássica sobre o Ocidente, na época de sua eclosão espiritual, não derivou de modo algum dos grandes áticos; foi Sêneca, em grau decisivo, o portador dessa influência. Porém, com suas peças, também adquiriu relevo a tendência estóico-moralizante, e Kurt von Fritz pôde demonstrar como essa linha de desenvolvimento ligou-se necessariamente a uma outra que procedia do cristianismo e de sua consciência do pecado.

Mesmo o decantado herói Hércules, tido anteriormente como passível de estados melancólicos, será agora a encarnação de todas as virtudes de temperança estoicas. Há, ainda, como evidenciou Lesky, referindo-se a um estudo de Kurt von Fritz, uma corrente subterrânea que brota da ideia de pecado cristão, então praticamente em seu nascedouro. Muitas vezes a ataraxia estoica foi confundida com a melancolia apática, no momento em que, ambas pareciam, numa olhadela, configurar apenas a simples ausência de emoções. Para Paul Veyne (1990: 195), o próprio Sêneca era propenso à melancolia, o que pode parecer um tanto contraditório, já que o filósofo pregava o desapego a qualquer tipo de paixão, em busca de

uma vida elevada de calma reflexão. O único argumento de Veyne é o de que o filósofo não recusava os divertimentos do circo: “quando sentia uma sombra de melancolia penetrar-lhe a alma, Sêneca ia ao anfiteatro para se alegrar um pouco”. Mas, em termos teóricos, tal fato não é de todo inverossímil: se, por um lado, os estoicos afirmavam que o sábio não poderia sucumbir nunca à loucura, pelo simples argumento de que as ideias de sabedoria e loucura seriam mutuamente excludentes; por outro, “o sábio [estoico] não pode tornar-se louco, mas ocasionalmente pode ser vítima de ilusões por efeito da melancolia ou do delírio” (KLIBANSKY & PANOFSKY *op. cit.*: 65).

Outro fato importante ressaltado por Lesky: será através do estoico Sêneca que a tragédia antiga conhecerá uma ampla divulgação, chegando inclusive às camadas menos esclarecidas da população. Isso acontece numa fase em que a filosofia deixa de ser explicitamente “metafísica”, para se transformar em “especulação moral” (MARÍAS *op. cit.*: 95), ou seja, ela perde seu estatuto de pesquisa da verdade (teorético) em prol de uma “religiosidade de circunstância”, ou busca da ideia de “homem independente, suficiente, que vive como se deve, em total serenidade e equilíbrio” (idem: 96). Ora, esse ideal de serenidade já foi amplamente discutido por Platão, mas o que se dá agora é uma “adaptação” completa da filosofia ao uso ordinário, imediato e circunstancial. Mas isso é feito consoante as novas necessidades que se impõem:

Sua inferioridade intelectual [dos cínicos, cirenaicos, estoicos, epicuristas, cétricos e ecléticos, em relação ao pensamento aristotélico-platônico] é, justamente, uma das condições do enorme êxito das filosofias desse tempo. Com elas, o homem antigo em crise obtém uma moral mínima para tempos duros, uma moral de resistência, até que a situação seja radicalmente superada pelo cristianismo, que significa o surgimento do *homem novo* (MARÍAS idem: 97 – grifo do autor).

Dentro desta nova mundivisão, faz-se mister destacar o fato de que é na Roma dos estoicos que se consolida efetivamente, e torna-se mesmo corriqueira, o conceito de “suicídio refletido”, entendido como um ato virtuoso de não-desprezo pela vida, que irá influenciar os personagens da nova tragédia romana. No tratado *Da Providência*, Sêneca é um dos primeiros filósofos a sustentar a legitimidade do suicídio como meio de libertação, a influenciar os escritos de vários outros estoicos, como Marco Aurélio (*op. cit.*: 37): “Em tudo o que fizeres, disseres ou pensares, lembra-te de que está sempre na tua mão o poder de te retirares da vida”. Veyne (*op. cit.*: 218) sintetiza o suicídio refletido:

Suicídio do senador que sabe que o imperador se prepara para o acusar e condenar à morte; suicídio do enfermo ou do velho que deseja uma morte digna ou mais branda que suas enfermidades; tais mortes voluntárias eram admitidas e até admiradas; a coragem do enfermo que foge ao sofrimento no repouso eterno era altamente louvada pelos próprios filósofos, pois o suicida firmara com seu sangue uma idéia filosoficamente exata: só conta o valor do tempo

vivido, que sua extensão não multiplica. A vida privada encontrava refúgio no autocontrole, nos dois sentidos da palavra: ter a força de dispor da própria vida e reconhecer seu direito soberano sobre ela, em lugar de submeter-se à decisão da natureza ou de um deus. No repouso eterno da morte, o suicídio sela o ideal de uma tranquilidade privada feita de renúncia aos bens ilusórios.

Grosso modo, a morte passa então a ser vista, em boa parte da literatura como na vida empírica, de maneira pacífica, “não-melancólica”. Houve mesmo, durante o Império romano, uma certa aversão ao ideal trágico ático de consolo metafísico da morte. Veyne (idem: 222) fala de uma “fuga” aos temas ligados à mortalidade e, por outro lado, de um excesso decorativo que visava, em última instância, *amortecê-la* (com o perdão do trocadilho) através de uma idealização constante. Num capítulo dedicado aos ritos funerários romanos, Veyne entrevê na decoração exagerada dos sarcófagos uma espécie de “fuga”:

Então, se a decoração mitológica dos sarcófagos não é simbólica, devemos crer que seja apenas decorativa? Não: a iconografia, segundo Panofsky, tem seus limites, o significado de uma imagem não é conceitual e doutrinal. Longe de apenas adornar os sarcófagos, a mitologia servia para mergulhar os espectadores numa atmosfera não prosaica e não realista. Pouco importava a lenda representada: o importante é que os romanos fugiam da morte no mito em geral: as belas imagens míticas propunham-se estetizar a morte, não entristecê-la; nisso eram cheias de significado: nelas floresce pela última vez o ideal apolíneo da velha Grécia. Diante de um sarcófago de decoração mitológica, qual é a primeira reação do espectador? Sentir o medo da morte eclipsado atrás do maravilhoso, do fabuloso, do voluptuoso e da humanidade carnal. Ricos sarcófagos, desenvoltura moral diante do além: esses privilégios iam bem juntos. Ideal apolíneo feito de autocensura, virtude da riqueza satisfeita, quietismo e estetismo desejados e secretamente puritanos – há todo um mundo lá dentro (idem: *ibidem*).

Isso também é corroborado por Philippe Ariès (2003: 36), que lembra de certos testemunhos romanos contrários à proximidade física entre os corpos dos vivos e dos mortos: “é por isso que em Roma a Lei das Doze Tábuas proibia o enterro *in urbe*, no interior da cidade. O código Teodosiano repete a mesma proibição, a fim de que seja preservada a *sanctitas* das casas dos habitantes. A palavra *funus* significa ao mesmo tempo o corpo morto, os funerais e o assassinato”.

Segundo o estoicismo, o sofrimento decorre das reações despertadas no ser humano por quatro classes de emoções: a dor, o medo, o desejo e o prazer⁵². O ideal do estoico é alcançar a *apatheia*, que é diferente da apatia disfórica hipocrática, sendo antes a natural aceitação dos acontecimentos, uma atitude passiva diante tanto da dor quanto do prazer, a abolição das reações emotivas, a ausência de paixões de qualquer natureza. A aversão pelas paixões, presente no discurso da moderação estoica, encontrará eco não apenas nas tragédias de Sêneca, como já dito, mas, também, em sua produção filosófica, com destaque para o tratado *Da tranquilidade da alma* e as *Cartas a Lucílio*, nos quais há momentos-chave onde o

⁵² Cf. RUSSO, M. “Stoicism”. In: Sophia on-line (Philosophy courses). Disponível no endereço eletrônico http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/ancient_lit/happiness/stoicism2.htm.

filósofo estoico discute amiúde a melancolia, preferindo utilizar o termo latino *taedium vitae*. Como afirma Hersant (*op. cit.*: 540), “este desgosto, essa instabilidade da alma, devem ser estirpados pelo estoico; dessa forma, o filósofo assevera aos amigos Sereno e Lucílio: só a sabedoria assegura a saúde”. Serenus e Lucilius são os amigos romanos que lhe endereçam missivas, pedindo um “remédio” para dar fim ao “desgosto de viver”, à “instabilidade da alma”, comparados a uma espécie de perturbação profunda semelhante ao “mal do mar”, ou seja, a um perpétuo “enjôo em existir”. Sêneca diz, em resposta, que o indivíduo melancólico, este ser estranho que após “padecer doenças graves”, ainda se ressent, de tempos em tempos, de “frissons”, de incertezas, tomando como “febre” a menor “impressão de calor”, deve ter constantemente em foco a realidade de que *todo indivíduo* deve e precisa procurar o autocontrole, referindo-se ao conceito grego de *euthymia* (Sêneca prefere a tradução latina de “tranquilidade” que se prestaria a “menores equívocos”)⁵³. Explica que há diferentes formas de inquietude, mas todas conduzem ao mesmo resultado, ao que chama de “mal contentar-se consigo”, uma incapacidade de reabilitar-se com a saúde, quando o enjôo continua sendo sentido após a procela:

Este tédio, desgosto de si, turbilhonamento de uma alma que a nada se fixa, esta sombria impaciência que nos cansa nossa própria inação, sobretudo quando não temos os motivos e o próprio respeito comprime em nós nossa angústia: estritamente confinados numa prisão sem saída, nossas paixões aí nos asfixiam; por sua vez, a melancolia, o langor e as mil flutuações duma alma incerta, cuja meia-realização das esperanças mergulha na ansiedade e no vácuo da desolação (SÊNECA 2005: 542).

Sêneca afirma, ainda no âmbito da Antiguidade, uma melancolia que também poderia se originar “sem que se saiba os motivos”, mas não aprofunda o conceito. Prefere discorrer sobre o fato de que o melancólico muitas vezes tenta encontrar a calma através de fatores externos, citando como exemplo as viagens – tradicional receita contra a melancolia na Antiguidade. Mas, ao final, quando percebe que o mal tem origem interna (“no cérebro”, como afirma), e que, à sucessão das diversas paisagens corresponderá apenas a constatação de que “tudo é igual”, a situação poderá ser ainda pior, chegando às raias do suicídio:

Persuadamo-nos de que o mal que padecemos não vem dos lugares, mas de nós, que a nada suportamos: trabalho, prazer, nós mesmos, toda coisa no mundo nos pesa. Há pessoas que se

⁵³ Marco Aurélio irá, posteriormente, ecoar esse pensamento (*op. cit.*: 48), ao afirmar que “as coisas nunca podem atingir a alma, mas apenas ficar inertes fora dela, de modo que o desassossego só pode resultar de fantasias interiores [...]. Todos os objetos visíveis mudam num instante e deixam de existir. Pensa nas inúmeras mudanças em que tu próprio tomaste parte. Todo o universo é mudança, e a própria vida não é senão aquilo que tu acreditas que é”. Em outro passo (*idem*: 59), afirma que a tristeza seria uma fraqueza de um organismo frágil: “Não te entregues à tristeza nem ao desânimo e não desistas em desespero, se de vez em quando a prática ficar aquém da norma. Volta ao ataque depois de cada derrota e fica agradecido se globalmente o teu desempenho, na maioria dos casos, for como deve ser o de um homem”.

suicidam: como as perpétuas variações as fazem girar sobre o mesmo círculo, percebem que a mudança é impossível; tomam desgosto da vida e do universo e sentem sobre si o grito dos corações, que corrompem o prazer: “Ah! Sempre a mesma coisa?” (idem: *ibidem*).

O filósofo constantemente fala na primeira pessoa do plural, mas não deve-se enxergar nisso uma confissão, mas um recurso retórico. Ele argumenta – e isso constitui uma novidade – que, se a alma humana é, instintiva e ancestralmente, “ativa” e “portadora de movimento”, estados mórbidos e melancólicos constituirão evidências de um mal não apenas de origem médico-clínica, mas, também, “moral”. Em nenhum momento, o estoico se aprofunda em discussões sobre a bile negra ou a teoria humoral de Hipócrates; antes, explica a melancolia como uma das inúmeras paixões que aviltam o ser humano. E os remédios específicos para o mal melancólico são um tanto quanto pragmáticos. Sêneca faz referência aos escritos (perdidos) de Atenodoro⁵⁴, outro teórico da melancolia na Antiguidade, os quais receitavam “obrigar-se à atividade, tomando parte nos afazeres públicos e criando para si obrigações sociais” (idem: 544). O convívio social seria a melhor forma de combater a melancolia. Semelhante ao atleta e ao guerreiro, que passam todo o dia trabalhando os músculos, o melancólico deveria ser “útil aos indivíduos e à comunidade por sua inteligência, palavra e conselhos” (idem: *ibidem*). O estudo seria outra saída: “dedicando-te ao estudo, escaparás aos desgostos da vida, não desejarás mais a noite pela fadiga do dia, não serás mais penoso a ti mesmo nem inútil aos outros” (ibidem: 545). E, para convencer a seus interlocutores, utilizando-se em muitas passagens mais de eloquência e recursos oratórios do que filosofia propriamente dita, apela Sêneca ao discurso da moderação que rebrilha em sua ideia de homem superior:

Todo homem prudente é amigo da medida; quem é amigo da medida possui, por aumento, constância; quem possui a constância é impertubável; quem é impertubável é isento de tristeza; quem é isento de tristeza é feliz: daí o homem prudente ser feliz e a prudência, uma condição suficiente de felicidade (ibidem: 548).

E a moderação estoica exigirá não apenas a ideia geral de comedimento, mas a extirpação de todo influxo estranho a ela. Se a sabedoria faz-se agora sinônimo de impertubabilidade, não haverá mais espaço para qualquer aporia: “A noção de homem de bem, por mim, implica não na diminuição, mas na inexistência de vícios; é necessário que estes sejam nulos, e não diminuídos” (idem: 549).

⁵⁴ Segundo Pigeaud, há dúvidas em relação a este autor, sendo que, da Antiguidade, conhecem-se dois filósofos com este nome: “um foi o filósofo doméstico de Catão; o outro, aquele de Augusto (*apud* HERSANT *op. cit.*: 544).

Paralelamente à construção de todos estes arcabouços teóricos médico-filosóficos em relação à melancolia na Antiguidade – que evidenciam as múltiplas movências de sentidos, ambiguidades e paradoxos de autor a autor, mas que, por outro lado, asseguram as duas principais constantes aludidas já nas primeiras linhas deste capítulo (a existência de uma melancolia eufórica e outra disfórica) – toda uma literatura inspirada no passado grego continuou a grassar entre os poetas e prosadores latinos. E, nela, novamente, a presença destacada do discurso triste em comparação ao discurso melancólico disfórico.

À parte a ataraxia e constâncias exaltadas pelos personagens do teatro de Sêneca, que visavam, *grosso modo*, o eclipse das paixões nefastas, a poética romana – herdeira de Homero, dos líricos e dos trágicos gregos – especialmente no que toca ao gênero lírico, continuará cantando a precariedade do amor e a desilusão com a vida. Segundo a *Britannica* (2004: 336), a elegia que, com Calino de Éfeso, Tirteu e Mimnermo, aparecia numa faceta bélica, será retomada por Calímaco (séc. III a.C.), ponte entre gregos e romanos, que irá trabalhar assuntos líricos e tristes, sob o crivo da decepção amorosa: “já em sua versão efetivamente latina, a elegia tomará da grega o caráter de queixa lamentosa, assim como a forma de composição: o dístico elegíaco (combinação de um hexâmetro e um pentâmetro) acompanhado pelo som da flauta, e irá privilegiar o caráter erótico-subjetivo, com motivos poéticos relativamente pouco variados: em geral, o de um amante que se converte em servo da amada cruel e desdenhosa, a qual lhe imporá todo tipo de provas e condições”, a exemplo dos rogos de Catulo (87-54 a.C.) à amada Lésbia e de Propércio (47-15 a.C.) à Cíntia. Entre os romanos, há o destaque para as obras de Tibulo (54? – 19? a.C.), que também escolheu como tema as lides amorosas, inspirado por Délia, Neera e Nêmesis. Mas a dicção poética de todos esses autores respeitará as formas estabelecidas pelos gregos, raramente ousando ir além. Ou seja, já temos aqui uma espécie de simulacro, ou adaptação a formas e modelos predeterminados – o que, de certa forma, exclui a irrupção daqueles exageros particulares que geralmente caracterizam o discurso melancólico disfórico⁵⁵. Mas existem algumas exceções, a exemplo de certas obras de Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.), como os *Poemas Tristes* e as *Cartas do Ponto*, que chegam a estetizar o sofrimento e a desilusão, se aproximando muito do discurso melancólico disfórico. O tom melancólico, mesmo que aparentemente motivado pelo exílio empírico do autor e sua intenção de demover as autoridades (num plano já aberto por Teógnis de Megara), dita boa parte dessas obras, e como não há pacificação, ou melhor, como

⁵⁵ Por outro lado, como será apresentado ulteriormente, o discurso melancólico disfórico também irá constituir sua própria forma (o modo ultrarromântico), a partir dos *topoi* que foram sendo assimilados ao longo dos séculos pela cultura ocidental.

não há revogação de sentença (na diegese), o discurso melancólico disfórico ganha lume e se immortaliza, independentemente de certas afirmações como a dos críticos Coquelin & Lejealle (*op. cit.*: 3120), de que a tristeza de Ovídio seria “dissimulada”: “procurando comover o imperador para que o seu castigo fosse comutado”. Ora, à parte essas interferências de cunho biográfico, a dissimulação, quando não gera o pastiche, é um atributo nato da ficcionalidade. Em várias passagens dos referidos livros de Ovídio, notam-se timbres fortemente pessimistas, como nesta, onde, nas distantes paragens em que se cumpre a sina do exilado à força, ouve-se o desabafo à antiga companhia:

Eu morrerei, pois, sobre estes ermos desconhecidos e distantes, e ao horror destes lugares será acrescido o horror da morte. Não será sobre o costumeiro leito que repousará meu débil corpo. Não terei ninguém para chorar em meus funerais; não terei a companhia amada para deter, por um instante, minha alma fugitiva, com seus beijos molhados de lágrimas, ninguém para atender minhas últimas vontades, nem mão amiga para fechar – após derradeiro apelo à vida – minhas pálpebras vacilantes; enfim, privado de honras fúnebres, da tumba e das lágrimas de outrem, meu corpo será confiado à terra deste país bárbaro (OVÍDIO 2005: 25).

O texto das *Tristes* abunda em reclamações e pensamentos negativistas trabalhados com profundo senso estético, que transfigura a possível tristeza empírica em obra literária de grande valor (lembremos da frase de Schelling: “também o negativo, enquanto tal, pode chegar a ser uma forma que acolhe o perfeito” – 1949: 65). Semelhante ao que acontece com os poemas de Safo – onde, num dado momento, a ausência da pessoa amada é esquecida e, a partir disso, se inicia o discurso da melancolia, a se contemplar fixamente como uma medusa petrificada pelo próprio reflexo num espelho⁵⁶ – as referidas obras de Ovídio deixam de lado a condição *em si* do exilado e dão vazão a toda uma narrativa de cunho por vezes patológico, que aparentemente busca a inspiração na estetização do sofrimento. Apenas a título de curiosidade, noto que, num determinado trecho das *Metamorfoses* (*op. cit.*: 38), Ovídio acusa, literalmente, em versos, a presença da melancolia, como um fenômeno disfórico, em um de seus personagens. Trata-se do deus Sol (Hélio) que, abatido com a morte do filho Faetonte por Zeus, “[...] permanecia no mais profundo luto, / *melancólico*, sem o seu brilho, escurecido / como num eclipse, com ódio de si mesmo e da luz do dia, / abriu espaço para o desgosto, ao desgosto acrescentou a raiva, / recusando-se / a cumprir seu dever com o mundo [...]” (grifo meu). Dessa forma, ao discurso melancólico disfórico contido em boa parte das *Tristes* independe a própria visão negativista do autor empírico em relação à melancolia, como

⁵⁶ Utilizei esta imagem teórico-metafórica da melancolia que se contempla a si muito antes de tomar conhecimento da existência e de ter lido uma obra de Starobinski intitulada *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Em certa passagem – mas, curiosamente, quando o autor trata da ironia, a qual chama de “megeira” – pode-se ler (1997: 36): “Nestes dois versos [de Baudelaire], a megeira tem os poderes da Medusa: ela congela aos que a fixam”.

podemos ver no referido excerto das *Metamorfoses*, talvez matriz inaugural da imagem de um “sol negro”, tão cara aos românticos.

A guisa de conclusão para este breve *rastreamento* sobre a presença de elementos melancólicos na literatura e no pensamento teórico da Antiguidade clássica, cito agora a existência de um texto muito curioso e parodístico, datado provavelmente do século I de nossa era, intitulado *O riso de Demócrito*, cuja autoria a tradição associou a Pseudo-Hipócrates. O texto foi estruturado em primeira pessoa e, às vezes, sob a forma epistolar. Nele, o narrador-personagem, autodenominado Hipócrates, descreve os detalhes de uma viagem que faz até Abdera (Trácia), terra do filósofo Demócrito, tido por louco por seus concidadãos, porque se isolou do convívio humano e passa a gastar os dias imerso em dissecações, rindo de tudo e de todos. Hipócrates chega a Abdera a expensas desses mesmos concidadãos, aflitos que estão por conta de Demócrito aparentar insânia (a escolha de Hipócrates como personagem de um texto parodístico mostra como o médico de Cós e a própria discussão sobre a melancolia estavam vivas na época romana). De início, eles acusam o filósofo atomista de estar “rindo de tudo”, até dos “doentes” e das pessoas entristecidas nas “cerimônias fúnebres” e vêem nisso a natureza desequilibrada do melancólico, que ora está exultante, ora está isolado e apático. “Salvar um tal homem não deixará de te render glória, dinheiro e conhecimentos” (PSEUDO-HIPÓCRATES 2005: 523-524), dizem os concidadãos para Hipócrates, ressaltando um provável pendor dos mesmos às coisas materiais, mais que à medicina e à cura propriamente ditas. Mas este responde que veio à cidade obedecendo “à natureza” e aos deuses da medicina do que por outros motivos (“Os que trabalham por dinheiro utilizam as ciências em causa própria”, afirma) e fala da importância em não se confundir o indivíduo que vive em lugares ermos e se aparta da sociedade, tendo em vista um fim superior, daquele outro que foge ao mundo por não poder conviver com ele, pelo desnível da bile negra: “Eles [os estudiosos] são, às vezes, taciturnos, solitários, apaixonados por lugares isolados; eles se desviam dos homens, observando ao seu semelhante como a um estranho [...]; sua disposição à sabedoria os incita a esquecer todas as outras preocupações” (idem: 526). E, numa tradição que poderíamos chamar de idílica (em referência aos poemas de Teócrito, os quais faziam um constante chamamento para a vida isolada, rústica, mas aprazível do campo, já que seria um anacronismo se falar em uma *atitude pré-romântica*), o personagem Hipócrates afirma também que a exploração dos locais ermos não seria uma inata característica dos “loucos” melancólicos:

Não são apenas os loucos que tornam a buscar as cavernas e lugares tranquilos; mas também os que buscam tranquilizar a alma, para isso, desprezando os afazeres humanos. Quando o espírito,

opresso por cuidados exteriores, aspira ao repouso do corpo, precipita-se aos lugares tranquilos. Lá, desperto em bons ares, aproxima-se do país da verdade, onde não se acha [...] absolutamente nada que provoque a agitação (idem: *ibidem*).

Aos poucos, o narrador-protagonista vai revelando que Demócrito não é louco, nem melancólico, como todos imaginam, mas trata-se de um filósofo que realmente vive isolado por conta de seus estudos. É interessante notar que, nessa história, Hipócrates visita Demócrito e não outro filósofo porventura conhecido como melancólico (como poderia ser o caso de Heráclito, por exemplo). Talvez porque, historicamente, foi através das ideias morais de Demócrito, contidas em vários fragmentos que a nós chegaram, que já começa a se delinear a figura tradicional do sábio grego (“imperturbabilidade, serenidade, autodomínio”, em acordo com Marías – *op. cit.*: 38)⁵⁷. Outra curiosidade é que, no primeiro encontro entre os sábios, Demócrito está tão concentrado a ponto de não notar a presença de Hipócrates, que o observa. Neste momento, aquele está realizando uma dissecação, no intuito de encontrar... a bile negra! Ou seja, está estudando justamente a possível moléstia melancólica. Essa é uma das ironias de um texto em essência sério, que discute a ignorância dos homens. A outra – principal – é que ambos descobrem a estultice dos cidadãos de Abdera, considerando-os, a partir disso, loucos. Há, então, uma inversão de papéis. Por fim, Hipócrates mostra-se impressionado não apenas com a eloquência de Demócrito, mas também com a pertinência de seus pontos de vista, especialmente o de que, para se atingir a sabedoria, é necessário, em não raras ocasiões, isolar-se do espetáculo diário e – muitas vezes – ridículo, da *pólis*.

⁵⁷ Se bem que, na *Epístola aos Pisões*, escrita em fins do século I a.C. (por volta de 14-13 a.C.), Horácio (2005: 63-64) chegou a sugerir – mesmo que numa escala temperada pelo bom humor – um possível elo entre a loucura e a misantropia do artista (no caso, representada por uma postura poética específica, que abre mão da concisão clássica e incorre em hipotéticos exageros de composição). E é interessante a citação, *ad litteram*, ao nome de Demócrito, passagem na qual poderemos possivelmente encontrar um antecedente para o anônimo *Riso de Demócrito*: “Demócrito considera mais afortunado o gênio do que a mesquinha da arte e exclui do Helicão os poetas de juízo perfeito; por isso, boa parte deles descuida de aparar as unhas e a barba, busca lugares retirados; evita os banhos; ganharão, com efeito, o prestigioso nome de poetas, se jamais confiarem ao barbeiro Licino uma cabeça que as três Antíciras não conseguiram curar”. As Antíciras eram três cidades próximas, de mesmo nome, que produziam o heléboro, substância – como já afirmado – utilizada nos tratamentos contra a loucura e a bile negra.

1.2 – Idade Média

“Minha cítara está de luto
e minha flauta acompanha o pranto”.
(Antigo Testamento, *Livro de Jó*, 30, 31).

Não resta dúvida de que a cultura antiga (na verdade, a leitura que se tem dela, a cada período histórico) se transforma radicalmente com a aparição do cristianismo e todo o seu sistema de valores morais e crenças espirituais. Totalmente baseado na autoridade das sagradas escrituras (só com o desenvolvimento da patrística, é que se tentará torná-las coesas em relação à filosofia, a partir de então, chamada “pagã”), o surgimento do “homem novo” resultará numa nova dicotomia ao ser humano: antes entregue à fatalidade do destino (o determinismo das Moiras), sentir-se-á *liberto*, num misto de loucura divina e mística eufórica, com o anúncio do Reino do Céu, mas, por outro lado, será agora responsável pelos próprios passos, com a lenta gestação da noção de livre-arbítrio, a qual não o exime, a priori, dos esconsos infernais, visto que a nova encruzilhada apontará sempre à dupla seminalidade: gáudio ou danação eternos⁵⁸. E entre ambas as fronteiras metafísicas, uma presença da qual cumpre fugir, para garantir o sossego do corpo e, especialmente, a incorruptibilidade da alma imortal (agora decididamente cindidos): o diabo e suas tentações⁵⁹.

Segundo Marías (*op. cit.*: 116),

Assim como existem dois mundos, este mundo e o outro, na vida do cristão haverá dois sentidos distintos da palavra *ser*, se é que se pode aplicá-la em ambos os casos: o ser do mundo *desde o de Deus* é o de *criação*. Temos, por um lado, Deus, o verdadeiro ser, criador; por outro, o ser criado, a criatura, cujo ser é recebido. É a verdade *religiosa* da criação que obriga a interpretar esse ser e coloca o problema *filosófico* do ser criador e do criado, de Deus e da criatura (grifos do autor).

Esta cesura se dará não apenas na dualidade corpo e alma, mas também nos conceitos de “criador” e “criatura”, endossados, *grosso modo*, no *fiat* do *Gênesis* (*Antigo Testamento*), e no nascimento e paixão de Cristo (*Novo Testamento*). A criatura aparece, nesse contexto, como pálido reflexo, esboço contingente, incompleto e sinônimo de corrupção, que encontra a própria grandeza apenas na medida em que tenta se acercar de sua fonte geratriz, um Deus considerado único, perfeito e onipresente. Esse abismar-se do homem, meio entre o nada e Deus, frente à quididade do divino, pode ser lido em quase todas as passagens do *Antigo* e do *Novo Testamentos*, a exemplo do *Livro de Jó*, composto como um longo lamento didático, no

⁵⁸ Cf. a vasta obra sobre o messianismo medieval em DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade* (vide Bibliografia).

⁵⁹ É interessante notar que foi a partir de um mergulho na própria interioridade que Lúcifer julgou encontrar a sublimidade celeste em si mesmo e não na potência criadora de Deus. Essa introspecção, que é também uma via contrária à entrega completa ou abandono do eu em relação à divindade, teria originado a Queda do anjo mais luminoso, bem como a desgraça de Adão e Eva.

sentido de doutrinar para a noção de que somente a misericórdia de Deus libertará o homem de suas atribulações terrenas (3, 1-12; 20-27):

Enfim, Jó abriu a boca e amaldiçoou o dia do seu nascimento.

[Jó tomou a palavra e disse:

Pereça o dia em que nasci,
a noite em que se disse: “Um menino foi concebido!”.
Esse dia, que se torne trevas,
que Deus, do alto, não se ocupe dele,
que sobre ele não brilhe a luz!
Que o reclamem as trevas e sombras espessas,
que uma nuvem pouse sobre ele
que um eclipse o aterrorize!
Sim, que dele se apodere a escuridão,
que não se some aos dias do ano,
que não entre na conta dos meses!
Que essa noite fique estéril,
que não penetrem ali os gritos de júbilo!
Que a amaldiçoem os que amaldiçoam o dia,
os entendidos em conjurar Leviatã!
Que se escureçam as estrelas da sua aurora,
que espere pela luz que não vem,
que não veja as pálpebras da alvorada.
Porque não fechou as portas do ventre
para esconder à minha vista tanta miséria.
Por que não morri ao deixar o ventre materno,
ou pereci ao sair das entranhas? [...]
Por que foi dada a luz a quem o trabalho oprime,
e a vida a quem a amargura aflige,
a quem anseia pela morte que não vem,
a quem a procura com afínco como um tesouro,
a quem se alegraria em frente do túmulo
e exultaria ao ser sepultado,
ao homem que não encontra seu caminho,
por que Deus o cercou de todos os lados?
Por alimento tenho soluços,
e os gemidos vêm-me como água.
Suced-me o que mais temia,
o que mais me aterrorava acontece-me.
Vivo sem paz e sem descanso,
eu não repouso: o que vem é a agitação!

Ainda é a *hybris*, em sentido clássico, a responsável pelos infortúnios de Jó, mas numa nova cosmovisão. Após a morte dos filhos, a perda de suas propriedades e a doença que toma conta de seu corpo, que lembra a lepra e o faz padecer certas angústias semelhantes as do mal melancólico (“Por acaso tenho a firmeza da pedra? Por acaso eu sou de ferro? Já não encontro apoio em mim mesmo, e todos os recursos me abandonam”, ele afirma) – todas *provações* de Deus para mostrar ao demônio a força e a constância de sua fé –, Jó acaba por declarar a sua animosidade em relação ao Criador. Após muitos rogos e maldições, afirma que Deus é o culpado por seus padecimentos e se insurge contra quem deveria exaltar, mesmo nas piores dificuldades (7, 1-13):

Não está o homem condenado a trabalhos forçados aqui na terra?
 Não são os seus dias os de um mercenário?
 Como o escravo suspira pela sombra,
 como o mercenário espera o salário,
 assim tive por herança meses de decepção,
 e couberam-me noites de pesar.
 Quando me deito, penso: “Quando virá o dia?”
 Ao me levantar: “Quando chegará a noite?”
 E pensamentos loucos invadem-me até ao crepúsculo.
 Meu corpo cobre-se de vermes e pústulas,
 a pele rompe-se e supura.
 Meus dias correm mais rápido do que a lançadeira
 e consomem-se sem esperança.
 Lembra-te que minha vida é um sopro,
 e que meus olhos não voltarão a ver a felicidade.
 Os olhos de quem me via não mais me verão,
 teus olhos pousarão sobre mim e já não existirei.
 Como a nuvem se dissipa e desaparece,
 assim quem desce ao Xeol não subirá jamais.
 Não voltará para sua casa,
 sua morada não tornará a vê-lo.
 Por isso, não refrearei minha língua,
 falarei com espírito angustiado
 e queixar-me-ei com a alma amargurada.

A fala de Jó às vezes parece entornar-se sobre si mesma, num exagero típico do discurso melancólico disfórico, que se dá realmente nos trechos acima transcritos. Um certo *topos*, a perda da altivez característica das pessoas prósperas e constantes, irá acentuar as reclamações do condenado, lembrando às vezes aquele *Ájax hybrista* consumido por dores e menosprezado pelos companheiros de guerra (só que, a partir de agora, as figuras antitéticas não serão mais baseadas na *areté* do herói frente ao soldado comum, mas entre o “pecador” *impuro* e o “justo” *puro*) (17, 6-8; 11-17):

Tornei-me objeto de sátira entre o povo,
 alguém sobre o qual se cospe no rosto.
 Meus olhos se consomem irritados
 e meus membros defínham como sombras [...].
 Passaram-se meus dias, com meus projetos,
 as fibras de meu coração se romperam.
 Querem fazer da noite, dia;
 estaria perto a luz que afugenta as trevas.
 Ora, minha esperança é habitar no Xeol
 e preparar minha cama nas trevas.
 Digo à cova: “Tu és meu pai!”;
 ao verme: “Tu és minha mãe e minha irmã!”.
 Pois onde, onde então, está minha esperança?
 Minha felicidade, quem a viu?
 Descerão comigo ao Xeol,
 baixaremos juntos ao pó?

Como no exemplo grego, *mutatis mutandis*, o desespero aqui também é fruto da *hybris*, no caso, por Jó não ter conseguido se manter firme no propósito de amar a Deus mesmo em meio às desgraças que lhe serviam de provação. A exageração negativa fará com que o discurso melancólico disfórico irrompa em meio às queixas e se presentifique. *Se o texto terminasse aqui*, realmente o teríamos em sua completa integridade. Porém, na sequência da narrativa, o próprio Deus se vocalizará em Verbo divino e ressaltará a pequenez do homem frente a Sua obra – fato já anunciado anteriormente por alguns profetas que se dirigem a Jó, tentando demovê-lo de suas ideias funestas (“Ele quer arrancar também você da angústia e levá-lo a um lugar espaçoso e aberto, para servir a você com mesa farta”, diz um desses profetas). Mas será a voz de Deus que ressaltará sua miséria:

Onde estavas, quando lancei os fundamentos da terra?
Dize-mo, se é que sabes tanto.
Quem lhe fixou as dimensões? – se o sabes –,
ou quem estendeu sobre ela a régua?
Onde se encaixam suas bases,
ou quem assentou sua pedra angular,
entre as aclamações dos astros da manhã
e o aplauso de todos os filhos de Deus?
Quem fechou com portas o mar,
quando irrompeu jorrando do seio materno;
quando lhe dei nuvens como vestidos
e espessas névoas como cueiros;
quando lhe impus os limites
e lhe firmei porta e ferrolho,
e disse: “Até aqui chegarás e não passarás:
aqui se quebrará a soberba de tuas vagas”?

Em suma, a aparente melancolia das palavras de Jó serviu para exaltar a glória divina e, ao fim do relato, haverá a pacificação entre ambos, criador e criatura, após o momento de contrição e humilhação desta. Com essa pacificação, *toda fala anterior é desfeita*; ganha vulto o arrependimento e o que *antes foi tido como discurso melancólico disfórico virará discurso triste*.

É o Deus-Uno quem dará a partir de agora o quinhão de glórias e atribulações a todo ser humano, cuja meta única será adorá-lo, na intenção de ser “libertado por Iahweh”, como se afirma em *Isaías* 35, 10: “[...] assim voltarão os que foram libertados por Iahweh, chegarão a Sião gritando de alegria, trazendo consigo uma alegria eterna; o gozo e a alegria os acompanharão, a dor e os gemidos cessarão”. Semelhante às tragédias gregas, que, como já visto, cantavam o treno em busca do peã triunfal, o crente do *Antigo Testamento* também fará uso de artifícios poéticos e retóricos para acalmar e invocar positivamente ao Deus dos exércitos, que humilha os vãos conhecimentos humanos (o melhor exemplo disso pode ser

conferido a partir da versão latina do Antigo Testamento, em que se produzirá a forma do *De profundis* [“das profundezas”], recitado nas cerimônias fúnebres e no ofício dos mortos durante a Idade Média, influenciado pelas primeiras palavras do Salmo 130: “Das profundezas eu clamo a ti, Yahweh: Senhor, ouve o meu grito! Que teus ouvidos estejam atentos ao meu pedido por graça!”). “Porque”, como reza o *Eclesiastes* (2, 18), onde há muita sabedoria, há também muita tristeza, e onde há mais conhecimento, “há também mais sofrimento”. Há aí uma interessante semelhança em relação à teoria de Rufo de Éfeso, sintetizada no conceito de *profunda cogitatio*. Porém, num aspecto bem mais negativista, pois, para Rufo, a melancolia seria inspiradora em relação ao estudo e conhecimento.

Todo o tédio cantado por Coélet, que se diz rei de Israel em Jerusalém, no referido *Eclesiastes*, e, também, pelo *Livro das Lamentações* e os *Salmos*, é motivado por esta falta de sentido fora de Deus e por constatações semelhantes àsquelas da poesia elegíaca grega, de que os injustos prevalecem sobre os justos, sobre os limites da inteligência humana na apreensão do divino, etc: “Detesto a vida, pois vejo que a obra que se faz debaixo do sol me desagrada: tudo é vaidade e correr atrás do vento” (*Eclesiastes*, 2, 17). Mas, em todo o caso, e apesar de tudo, a vida é sempre importante e cumpre defendê-la em meio às intempéries: “Ainda há esperança para quem está ligado a todos os vivos, e um cão vivo vale mais do que um leão morto” (*Eclesiastes* 9, 4) e o verdadeiro sábio é aquele que afasta de si as tentações do corpo e da mente (idem 11, 10): “Afasta do teu coração o desgosto, e o sofrimento do teu corpo, pois juventude e cabelos negros são vaidade”; “Não te deixes dominar pela tristeza e nem te aflijas com teus pensamentos. A alegria do coração é a vida do homem, a alegria do homem aumenta os seus dias. Ilude tuas inquietações, consola teu coração. Afasta para longe a tristeza: porque a tristeza já matou a muitos e nela não há utilidade alguma” (*Eclesiástico* 30, 23); “Uma cidade aberta, sem muralhas; tal é o homem sem autocontrole” (*Provérbios* 25, 28). Novamente, a melancolia se presentificará como uma distopia – saltando ao contexto europeu medieval, aos que tentam a todo custo elevar-se ao empíreo e à visão beatífica de Deus.

A “boa nova” contida no *Novo Testamento* também aponta a divindade de Jesus e a nova chance que a humanidade possui para se redimir de seus pecados: “O povo que jazia nas trevas viu uma grande luz; aos que jaziam na região sombria da morte, surgiu uma luz” (*Mateus* 4, 16). No “Sermão da montanha”, Jesus Cristo afirma, um tanto ambigualmente: “Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o Reino dos Céus [...]. Bem-aventurados os aflitos, porque serão consolados” (idem 5, 3-5). Os seres humanos devem ficar felizes porque não irão mais padecer aflições com a chegada do Cristo, ou, pela aflição mesma, é que se persignarão antes de enveredar no Reino do Céu? Faz mais sentido acreditar

na primeira hipótese, pois já em suas primeiras aparições adultas, Cristo é apresentado como uma espécie de médico de almas (ibidem 8, 16-17): “Ao entardecer, trouxeram-lhe muitos endemoninhados e ele [Jesus], com uma palavra, expulsou os espíritos e curou todos os que estavam enfermos, a fim de se cumprir o que foi dito pelo profeta Isaías: ‘Levou nossas enfermidades e carregou nossas doenças’”; e, da mesma forma, em *Marcos* (2, 17): “Ouvindo isso, Jesus lhes disse: ‘Não são os que têm saúde que precisam de médico, mas os doentes. Eu não vim chamar os justos, mas os *pecadores*’” (grifo meu). Relação metafórica *sui generis*: as doenças passando agora a ser associadas a toda uma moral e ao pecado. Com a criação da noção de pecado, a Igreja encetou uma ampla reforma que tinha por meta principal moralizar todas as ações humanas. Pode-se dizer, assim, que também a melancolia foi *moralizada* ao ser apresentada como um desfavor de Deus. Em âmbito medieval, o indivíduo melancólico inspirado do “Problema XXX” se encontrará excluído por antecipação, já que o período foi contrário à livre inquirição e ao estímulo criativo como um todo, estando os seres humanos totalmente sujeitos aos desígnios divinos mediados pelos representantes da Igreja.

Tanto em *Mateus* (17, 20-21), como em *Marcos* (9, 29), Jesus cura um epilético, receitando “oração e jejum”: “Somente oração e jejum podem expulsar esse tipo de demônio”, ou seja, chama literalmente de “demônio” a uma doença que, na Antiguidade clássica, chegou a ser considerada divina, mesmo que explicada pragmaticamente por Hipócrates – como dito no subcapítulo anterior – como falta de circulação de ar no cérebro. Essa percepção disfórica será assimilada também à melancolia, à loucura e outras *doenças* que, a partir da Idade Média, num contexto em que a chamada peste negra haveria de dizimar populações inteiras, constituirão óbvias manifestações do diabo. Em *Lucas* (22, 3-4) temos a prova de que o diabo realmente “entra” na pessoa e transtorna-lhe o julgamento: “Satanás entrou em Judas, chamado Iscariotes, do número dos Doze. Ele foi conferenciar com os chefes dos sacerdotes e com os chefes da guarda sobre o modo de lho entregar [Jesus] [...]”. Da mesma forma, em *Daniel* (4, 33), como punição ao pecador, Deus faz entrar a “loucura” no inimigo Nabucodonosor; e em *Judas* (1, 9), o diabo luta com um anjo pela posse do “corpo” de Moisés: “Na luta com o diabo para disputar o corpo de Moisés, o arcanjo Miguel não teve a ousadia de acusá-lo com palavras ofensivas; apenas disse: ‘Que o Senhor castigue você!’”.

Há, na cosmovisão medievá, como já dito, a possibilidade futura em tornar-se um “justo”, mas, também, a de comprar uma passagem só de ida ao Inferno – o que poderia dar vazo a disforias melancólicas. Esse achatamento do ser humano foi posteriormente discutido por muitos filósofos, especialmente Nietzsche (2003: 19-20):

O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao “sabá dos sabás” – tudo isso, não menos do que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer somente valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma “vontade de declínio” [...].

A “vontade de declínio” se traduziria através de uma espécie de suicídio velado, ou morte em vida, já que o autoaniquilar-se, efetivo e empírico, foi totalmente banido das esferas do pensamento dogmático cristão:

O cristianismo fez da enorme ânsia de suicídio, que havia no tempo em que nasceu, uma alavanca para o seu poder: deixou apenas duas formas de suicídio, revestiu-as de suprema dignidade e elevadas esperanças, e proibiu de forma terrível todas as demais. Mas foram permitidos o martírio e o prolongado auto-aniquilamento físico dos ascetas (NIETZSCHE 2001: 151).⁶⁰

O filósofo alemão entreviu também, no temor medieval a Deus e ao diabo, um medo e rejeição profundos pela própria singularidade do indivíduo humano (idem: 142-143):

Durante o mais longo período da humanidade [...] não havia nada mais aterrador do que sentir-se particular. Estar só, sentir particularmente, não obedecer nem mandar, ter significado como indivíduo – naquele tempo isso não era um prazer, mas um castigo; a pessoa era condenada a “ser indivíduo”. A liberdade de pensamento era o mal-estar em si [...]. Um pendor para isso era tido por loucura; pois à solidão estavam associados toda miséria e todo medo.

Uma das mais ambíguas e, por vezes, paradoxais posturas do homem medieval, diz respeito ao seu relacionamento com a sociedade e consigo próprio, ambivalente tanto em sua ânsia de penetrar naquele “rebanho divino” anunciado por Jesus, quanto em provar as tentações do deserto. O deserto, que poderia aparecer como figura antitética de um verdejante, próspero e para sempre perdido Éden, surge na Idade Média cristã com todos os seus encantos particulares, exemplificados nas sucessivas ondas de eremitismo que começam a se estabelecer na Europa a partir do século IV. O início do fluxo de eremitismo cristão aos desertos data ainda da Antiguidade tardia (primeiros séculos cristãos), no norte da África (Egito) e no Oriente Médio (Síria). Posteriormente, o hábito será levado ao território europeu,

⁶⁰ Não há uma discussão focalizada sobre o suicídio na *Bíblia* como um todo. Mas fica evidente no exemplo do soldado romano que tenta se suicidar e é salvo por Paulo (*Atos* 16, 25-31), de que ele não está em acordo com o novo projeto de salvação: “Pela meia noite, Paulo e Silas, em oração, cantavam os louvores de Deus, enquanto os outros presos os ouviam. De repente, sobreveio um terremoto de tal intensidade que se abalaram os alicerces do cárcere. Imediatamente abriram-se todas as portas, e os grilhões de todos soltaram-se. Acordado, e vendo abertas as portas da prisão, o carcereiro puxou da espada e queria matar-se: pensava que os presos tivessem fugido. Paulo, porém, com voz forte gritou: ‘Não te faças mal algum, pois estamos todos aqui’”. Então o carcereiro pediu uma luz, entrou e, todo trêmulo, caiu aos pés de Paulo e de Silas. Conduzindo-o para fora, disse-lhes: ‘Senhores, que preciso fazer para ser salvo?’ Eles responderam: ‘Crê no Senhor e serás salvo, tu e a tua casa’”.

onde, adaptado à geografia, será reconfigurado nas montanhas e florestas desertas. Jacques Le Goff (2005: 118) fala mesmo em monges que procurarão o “deserto” no oceano, sendo que alguns eremitas irlandeses acabam por povoar ilhotas desertas, recifes, em busca do “perigo” (ou tentações) do mar.

Em oposição ao burburinho dos ajuntamentos urbanos (considerados então como epicentros de pecado e vaidade), o deserto será o *locus* preferencial do cristão em busca de provar sua crença e não repetir o deslize de Jó, mesmo que seja necessário para tal um combate com demônios e alucinações; lugar tentador, mas de onde podem surgir maravilhosas bênçãos divinas. Para Veyne (1990: 500),

O peso da violência, o medo do sexo e da morte, criavam em todos uma culpa surda. Remetiam então às relações pessoais com o sagrado. A relação individual com a esfera divina torna-se, com efeito, preeminente quando o cristianismo triunfa sobre o paganismo. A intimidade e a interioridade transformam-se em categorias mentais de conteúdo novo. O sagrado pagão – nas mãos da Igreja –, a escritura, o clero e o escriba tornam-se agentes fundamentais desses novos comportamentos interiores e mediadores entre o homem e Deus, portadores ou reveladores dos segredos de cada um numa ambiguidade pesada de contínuos questionamentos.

Essa mediação será, antes da construção dos claustros, exercida pelos monges anacoretas que se apartam da cidade e vão viver uma existência contemplativa no deserto, ou então – onde desertos não há – nas montanhas e florestas, influenciados diretamente pelas sagradas escrituras. Já no *Antigo Testamento* vemos uma espécie de *pedagogia do deserto*. Lemos no *Deuteronômio* (8, 1-2):

Observareis todos os mandamentos que hoje vos ordeno cumprir, para que vivais e vos multipliqueis, entreis e possuais a terra que Iahweh, sob juramento, prometeu aos vossos pais. Lembra-te, porém, de todo o caminho que Iahweh teu Deus te fez percorrer durante quarenta anos no deserto, a fim de humilhar-te, tentar-te e conhecer o que tinhas no coração: irias observar seus mandamentos ou não?

Por outro lado, nos *Provérbios*, há duas sugestões indiretas do deserto como lugar que as pegadas humanas deveriam evitar. Em ambas, claras tendências doutrinárias e moralistas. Na primeira (18, 1), o indivíduo misantropo é tido como um “caprichoso” indiferente às leis divinas: “Quem vive isolado segue seu bel-prazer e se exalta contra todo conselho”. Na segunda (21, 9), sugere-se ironicamente o deserto como lugar preferível a uma vida conjugal desregrada: “É melhor morar no deserto do que junto com mulher queixosa”. Mas o trecho de maior importância em que o mesmo aparecerá como lugar de eleição divina para os embates do espírito se encontra no *Novo Testamento*, no momento em que Cristo é tentado pelo diabo (*Mateus* 4, 1-3): “Então Jesus foi levado pelo Espírito para o deserto, para ser tentado pelo

diabo. Por quarenta dias e quarenta noites⁶¹ esteve jejuando. Depois teve fome. Então, aproximando-se o tentador, disse-lhe: ‘Se és Filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães’ [...]”.

O exemplo de Cristo será perseguido por inúmeros ascetas que tenderão a imitá-lo. De acordo com Veyne (1990: 275-277), entre 380 e 383, um dos mais respeitados monges da época, João Crisóstomo, decide sair da cidade de Antioquia para viver no ermo. Já está, então, praticamente consolidado um fluxo cada vez maior de anacoretas que anseiam por isolamento, trilha aberta, segundo a tradição, pelo famoso monge Antônio (ou Antão). Inicialmente, próximos às cidades e, depois, nas solidões dos amplos desertos:

No final do século IV o papel da Igreja cristã nas cidades é eclipsado por um modelo radicalmente novo da natureza humana e da sociedade humana, criado pelos “homens do deserto”. O prestígio do monge reside no fato de ser um “homem sozinho” [...]. Por um ato de *anachôresis*, retirou-se para a vida no deserto: é um “anacoreta”, um homem definido por esse único e elementar movimento [...]. São conhecidos como os homens do *éremos*, do deserto – “eremitas”. Esse deserto sempre esteve em violento contraste com a vida “mundana” [...]. Liberto das tensões inerentes à sociedade estabelecida, lenta e penosamente purificado das sugestões sussurradas pelos demônios, o monge almeja possuir o “coração do justo”, intato, tão livre dos nódulos das motivações privadas [...]. Os admiradores do monge estão convencidos de que agindo dessa forma o “solitário” reconquistou, fora da sociedade estabelecida, uma parte da majestade original do homem. Séculos de especulação sobre a “glória de Adão” [anterior ao pecado] cristalizam-se ao redor de sua pessoa. A melancólica paisagem não social do deserto constitui uma imagem remota do paraíso, a primeira, a verdadeira casa da humanidade, o lugar onde Adão e Eva moravam em toda a sua majestade antes do assalto sutil e todo-poderoso das egoísticas preocupações da vida humana na sociedade estabelecida.

Mas esta busca por solidão tem dois motivos muito claros: em primeiro lugar, fugir dos pecados da cidade tendo em vista a salvação pessoal e, também, a da própria comunidade (o intermédio se dando através das orações⁶²); em segundo lugar, pôr à prova a própria vocação religiosa, no momento em que o monge parecia realmente ir em busca da tentação, no intuito de ser mais forte do que ela⁶³. Os que aparentemente conseguiam se impôr ao pesado regime de orações, jejuns e efetivavam uma vida idealista e contemplativa, em paz consigo próprio e com o mundo, realizavam o sonho de todos e passavam a ser cognominados

⁶¹ Clara analogia aos quarenta anos percorridos pelos judeus, conforme o *Antigo Testamento*, em meio ao deserto do Sinai, antes de chegar à Terra Prometida (Cf. *Deuteronomio* 8, 1-2).

⁶² Jesus Cristo, numa passagem do *Novo Testamento*, confere, simbolicamente, ao apóstolo Pedro e, por conseguinte, aos seus continuadores, as chaves do Céu: “Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus” (*Mateus* 16, 18-19).

⁶³ Foucault (2002: 32) refere-se, em relação à tentação dos antigos eremitas no deserto, a partir de uma leitura das telas de H. Bosch, a uma “coação do sentido multiplicado” que liberaria o sujeito do “ordenamento [comum] das formas”. Segundo o autor, o asceta que era tentado por imagens delirantes não se submeteria à “violência do Desejo, mas sim ao aguilhão, bem mais insidioso, da curiosidade”. De minha parte, penso que os demônios de Bosch poderiam ser chamados de materializações fantasmáticas da solidão e das vozes interiores que ganham vulto no silêncio.

homens angélicos, por sua maior proximidade das potestades celestes. Um eremita, conhecido como velho Anub, não hesitará em afirmar ter visto “legiões de anjos que se perfilavam”, em companhia “dos justos, dos mártires e dos monges que outro objetivo não têm senão o de honrar e louvar a Deus com toda a simplicidade de coração” (VEYNE idem: *ibidem*).

Mas também existiu o reverso da medalha, mais próximo de um tipo disfórico medieval de eremitismo, aparentemente sujeito ao mal melancólico. Um exemplo deste pode ser visto naquele ermitão chamado Simeão, o Novo Teólogo, citado por Evelyne Patlagean. Segundo a autora, em uma visita à casa de seu pai, este religioso toma contato com um tratado do teólogo João da Escada (Climacos) sobre a vida contemplativa, datado do século VII. Nesse livro, lê a seguinte frase: “não mais sentir é fazer a alma morrer, é a morte do espírito antes da do corpo” e descobre em si próprio o peso de uma invencível melancolia, cuja origem decerto estaria em malefícios diabólicos. Então, conforme Patlagean (1990: 598),

Impressionado com a idéia, Simeão passa noites rezando sobre túmulos, “pintando no coração a imagem dos mortos”. Ali vai sempre que o domina o “desalento” específico do asceta: “Ele se sentava e representava mentalmente os mortos sob a terra; ora ficava no luto, ora, lamentando-se com voz cheia de lágrimas [...] imprimia no espírito a visão desses corpos mortos como se os pintasse na parede”. Logo todas essas percepções mudam a tal ponto que tudo lhe parece “efetivamente morto”. A morte dos sentidos procurada pela imaginação muito concreta da morte individual é um tema que, sejam quais forem suas referências, influencia toda a hagiografia contemporânea [da época].

O certo é que, contemplativos ou apáticos, durante a Alta Idade Média (século V ao X), mesmo tendo às vezes em torno de si um ambiente hostil por conta das guerras⁶⁴, é cada vez maior o número de monges que decide sair da cidade e “se enfurnar nas florestas solitárias” (VEYNE 1990: 420). Os mais simples acabam tornando-se “autênticos selvagens, homens das florestas” (*silvaticus*, “selvagem”, deriva de *silva*, “floresta”), mas, com o tempo, a nobreza também aspira à santidade do ermo, configurando uma paisagem muito característica:

Esse abandono do mundo constitui realmente, como o demonstrou Jean Heuclin, um distanciamento, uma procura da relação pessoal com Deus, o qual então envia seu devoto, cheio de amor, à conquista do mundo. Pouco a pouco o deserto se povoa ao redor do eremita: florescem mosteiros e logo cidades. Só na Gália do Norte, do século V ao XI, mais de 350 eremitas assim transformaram, espiritual e materialmente, seu ambiente social, ecológico e sobretudo humano. Ocorreram três grandes ondas de eremitismo, a primeira no século V, a segunda nos VI e VII, sob o impulso de aquitanos e irlandeses de alta cultura. Depois o movimento entrou em crise e deteve-se sob o golpe da legislação carolíngia, que, desejosa de

⁶⁴ De fato, muitos chegaram a ser assassinados, lembrando aquele trecho do *Novo Testamento* referente aos profetas: “Foram lapidados, foram serrados e morreram assassinados com golpes de espada. Levaram vida errante, vestidos com peles de carneiro ou pêlos de cabras; oprimidos e maltratados, sofreram privações. Eles, de quem o mundo não era digno, erravam pelos desertos e pelas montanhas, pelas grutas e cavernas da terra [...]” (*Hebreus* 11, 37-39).

construir uma sociedade de ordem, generalizou a desconfiança de Bento de Nursia com relação aos girovagos. A normalização estendeu-se até aos reclusos e reclusas que se encerravam em celas estreitas ou, como Hiltrude em Liessies, num oratório contíguo à igreja com a qual se comunicava através de uma pequena janela. A regra de Grimlaïc, da primeira metade do século IX, fixou completamente a prática, autorizando-a apenas para algumas pessoas a fim de afastar os loucos e os desequilibrados. Assim, o movimento eremítico só pôde reaparecer, numa terceira onda, depois de 850. Cabe destacar que havia ocorrido uma importante modificação. Enquanto no século VII eram muito numerosas as pessoas do povo e as mulheres entre esses mendigos de Deus, no final da época carolíngia os nobres e os homens constituem a maioria. A solidão profética, marginal e, no limite, subversiva, tornava-se difícil diante de uma Igreja cujas estruturas cresciam. Para fazer-lhes frente impunha-se o alto personagem. Contudo, a simpatia popular foi contínua com relação a esses homens extraordinários que simbolizavam o contrário da sociedade a sua volta. Pregadores, esclarecedores, cultivadores, eram sóbrios a ponto de se contentar com ervas, raízes, nacos de pão seco e água parada. Sempre rezando em silêncio, curavam ao mesmo tempo a alma e o corpo e afugentavam os demônios, os velhos deuses pagãos. Enfim, nada possuíam em sua cabana de galhos. Sozinho, o eremita era uma anti-sociedade, um outro modelo recusando a procura inquieta do ter para encontrar a alegria do ser (VEYNE idem: *ibidem*).

Como é natural, esses fatos não passaram despercebidos aos olhos dos pais do pensamento filosófico-dogmático cristão. Nas *Confissões* de Santo Agostinho (354-430), há outra confirmação de como o eremitismo chegou a constituir uma *efervescência* entre o público esclarecido e as classes aristocráticas. Santo Agostinho refere-se aos “férteis desertos do ermo” (1973: 159), no momento em que faz alusão a uma obra desde há muito lida e admirada, a *Vida de Santo Antão*, escrita em grego por Santo Atanásio, então bispo de Alexandria, traduzido para o latim, em 371, por Evágrio⁶⁵, e evidencia o modo de agir de sua época, onde era até certo ponto comum as pessoas deixarem tudo para trás para dedicar-se ao eremitismo. Cita particularmente o caso de um nobre, Ponticiano, que após ler o mesmo livro, repartiu toda a fortuna entre os pobres e virou eremita⁶⁶.

⁶⁵ O próprio Evágrio foi um anacoreta (retirou-se para o deserto no ano de 383, onde permaneceu por dezesseis anos) e tornou-se uma constante fonte de referência desde que chamou a acídia (ou visão melancólica religiosa da Idade Média) de “demônio do meio-dia”, responsável por atacar os ascetas, inspirado no Salmo XCI. Ele a configurou como uma das piores *tentações* às quais estariam sujeitos os monges anacoretas, numa lista em que constavam outras sete, nesta sequência: gula, fornicção, avareza, tristeza, cólera, acídia, amor à glória vã e orgulho. Note-se que ainda há nesses tempos uma distinção entre tristeza e acídia (nome da melancolia medieval), a ser discutida mais à frente.

⁶⁶ Conforme Partlagean (*op. cit.*: 606-607), foi a rigidez da própria Igreja, após o surgimento de toda uma hierarquia burocrática e ideologia de controle, a responsável por encerrar, na História, o capítulo destinado ao ciclo dos eremitas nos desertos e nas florestas, ainda na Baixa Idade Média: “As Vidas de santos dos séculos V e VI desenvolvem seu relato em dois planos: o da experiência espiritual inicial do herói, realizada na solidão, e o da crônica do mosteiro, do qual ele é a glória. O quadro mudou nos séculos IX e X. O velho e venerável modelo do combate espiritual na natureza selvagem é excluído pelas virtudes conventuais, vindo a obediência em primeiro lugar. No entanto subsiste, ao mesmo tempo na narração e na prática. Assim, Paulo, filho de um comandante de esquadra e fundador do importante mosteiro do Latros, na região de Mileto, encerra-se primeiro na montanha com um único companheiro e ‘amigo’ (*philos*), que o deixará em seguida; alimenta-se de glandes e suporta os assaltos dos demônios e a ‘solidão’ (*monosis*), embora esteja próximo de um estabelecimento monástico semiconventual (*lavra*). Toda a história de Paulo, até sua morte em 955, consiste de uma sequência de recuos e retornos, num território cada vez mais extenso. Na realidade, a Igreja monástica é cada vez mais desfavorável à vida inteiramente solitária em razão da liberdade individual que permite. Assim, Atanásio, que

Santo Agostinho, veio profundo da doutrina filosófica medieval e escolástica, desenvolveu uma rica obra relacionada às reflexões sobre Deus, a alma e o corpo. Leitor dos filósofos, especialmente os estoicos e neoplatônicos (ele se queixa nas *Confissões* de não conhecer os gregos no original, já que não dominava o idioma), conferiu ao dogma cristão toda uma metafísica especial, dando amplo espaço à reflexão sobre a própria interioridade, ao afirmar que Deus encontra-se no interior da alma do homem⁶⁷. Através de um *ouvido interno*, ele poderia apreender as palavras do Criador e aproximar-se dele, mesmo não passando de um “fragmentozinho da criação”:

Sois grande, Senhor, e infinitamente digno de ser louvado. É grande o vosso poder e incomensurável a vossa sabedoria. O homem, fragmentozinho da criação, quer louvar-Vos; – o homem que publica a sua mortalidade, arrastando o testemunho do seu pecado e a prova de que Vós resistis aos soberbos. Todavia, esse homem, particulazinha da criação, deseja louvar-Vos. Vós o incitais a que se deleite nos vossos louvores, porque nos criastes para Vós e o nosso coração vive inquieto, enquanto não repousa em vós” (SANTO AGOSTINHO 1973: 25).

Essa percepção de pequenez ante o universo e limitação do entendimento humano faz com que o próprio Santo Agostinho, em alguns momentos de sua obra, chegue perto de uma atitude melancólica e mesmo cética. Paul Ricoeur faz referência a um estudo do padre Stanislas Boros, que entrevê quatro “imagens sintéticas” em relação às “categorias da temporalidade” agostinianas. Em todas elas, o autor descortina elos de um encadeamento geral que conduziria a uma “tristeza do finito”, a uma “temporalidade como dissolução”:

Imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não-satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as

em 963 fundou no monte Atos o convento de Lavra, reintegra na disciplina comum um eremita procedente da Calábria, Nicéforo, dito o Nu. A origem desse nome é significativa?”.

⁶⁷ A questão sobre a interioridade divina no homem envolve toda uma série de discussões teológico-metafísicas que foge ao âmbito da presente pesquisa. Apenas para citar três exemplos contraditórios, numa mesma passagem bíblica: Em *I Coríntios* (2, 11), está escrito: “Quem, pois, dentre os homens conhece o que é do homem, senão o espírito do homem que nele está? Da mesma forma, o que está em Deus, ninguém o conhece senão o Espírito de Deus”. Acusa-se aí uma espécie de separação entre as interioridades da criatura e do criador, inconciliável com a argumentação agostiniana. Mas, logo em seguida, aparece outro versículo (2, 12) que afirma (contraditoriamente ao versículo anterior): “Quanto a nós, não recebemos o espírito do mundo, mas o Espírito que vem de Deus, a fim de que conheçamos os dons da graça de Deus”, ou seja, fala-se num “espírito do mundo” não consoante com uma interioridade divina que poderia ser captada por suas criaturas. E, para confundir ainda mais, dois versículos à frente (2, 14), lemos: “Fechado em si mesmo, o homem psíquico não aceita o que vem do Espírito de Deus. É loucura para ele; não pode compreender, pois isso deve ser julgado espiritualmente”. Novamente, dúvida completa: como ter acesso, então, ao *ouvido interior* agostiniano se, para isso, temos que nos fechar em nós mesmos e – segundo a passagem – nos distanciamos, assim, de Deus? Passagens dúbias como essas terminam, em geral, apontando para o chamado mistério da redenção e da fé cristãs (a “loucura” referida, ou seja, a fé acima dos princípios da racionalidade). O próprio Santo Agostinho, por exemplo, quando se via perdido e incompleto em meio à sua argumentação sobre o tempo, também não recorria às formas literárias do hino devocional, das invocações, panegíricos e lamentações? *Escapes* mais ou menos sublimadores para mostrar que a verdadeira fé prescinde da racionalidade filosófica, não raras vezes incorrendo-se em *reductio ad absurdum*, os deuses *ex machinis* da argumentação racional (Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994).

imagens da caminhada em direção à morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativo nas lágrimas, de envelhecimento, de esterilidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errância, da nostalgia, do desejo vão; enfim, o tema da “noite” governa as imagens da cegueira, da obscuridade, da opacidade (BOROS *apud* RICOEUR *op. cit.*: 49).

Isso se evidencia em um determinado trecho das *Confissões*, quando Santo Agostinho faz referência à morte de um amigo, e se confessa tomado por um grande sentimento de vazio (idem: 77-78):

Donde provém o suave fruto que se colhe da amargura da vida, dos gemidos, dos prantos, dos suspiros, das queixas? [...] Trazia a alma despedaçada a escorrer sangue: repugnava-lhe ser por mim conduzida, e eu não encontrava lugar onde a depusesse. Não descansava nos bosques amenos, nem nos jogos e cânticos, nem em lugares suavemente perfumados, nem em banquetes faustosos, nem no prazer da alcova e do leito, nem finalmente nos livros e versos. Tudo me horrorizava, até a própria luz [...] Para onde o meu coração fugiria do meu coração? Para onde fugiria de mim mesmo? Para onde me não seguiria?

Porém, mais à frente, revelará que tudo é fruto do sofrimento passageiro, a ponto de afirmar: “Todavia, tinha em maior apreço esta miserável vida que aquele amigo, pois, se bem que desejasse mudar de vida, preferia, contudo, perdê-lo a ele do que a ela” (ibidem: 77). Temos aqui um outro exemplo de passagem do discurso disfórico melancólico ao discurso triste.

Muitas vezes, a dor, para os cristãos, acabará abrindo espaço para a presença do divino, iconizada pela própria ideia de martírio sempre aludida por Cristo no *Novo Testamento*, do qual ele próprio padeceu e deixou o maior dos exemplos. Conforme Philippa Tristram (1996: 186), na “Idade Média, aqueles que apreciam a Soberba da Vida, que tratam o momento como se fosse eterno, estão ou em perigo de morte espiritual [...], ou já condenados”; é por isso que, em certo momento das *Confissões* (1973: 137), afirma Santo Agostinho que “a vista perturbada e entenebrecida da minha inteligência melhorava, de dia para dia, com o colírio das minhas dores salutares”. Mas não se pode fechar os olhos a fatos que contradizem isso; por exemplo, no momento em que enumera as “perturbações da alma”, o pensador cita a tristeza como um sério empecilho para se chegar a Deus (idem: 205): “Reparai que me apóio na memória, quando afirmo que são quatro as perturbações da alma: o desejo, a alegria, o medo e a tristeza”, às quais acrescenta ainda outras classes de pecado, como “gula”, “dos ouvidos” (aos que se atinham mais às harmonias litúrgicas do que à mensagem contida nos cantos devocionais), “das cores” (aos que se deixavam levar excessivamente pela beleza das artes e até mesmo da natureza), entre outras. Em muitos momentos parecerá ecoar os estoicos, especialmente o Cícero das *Tusculanes* (VI, 6) e o

Marco Aurélio (*op. cit.*: 84) que faz um convite à própria interioridade: “Escava dentro de ti. Aí está a fonte do bem: escava continuamente e ele irá fluir sempre”, propondo o meio termo, jamais alegria ou tristeza imoderadas. Assim, o *cogito* agostiniano tenta chegar a Deus através de um reconhecimento de si que prescinde de disforias melancólicas: “Não saias de ti, mas volta para dentro de ti mesmo, a Verdade habita no coração do homem” (SANTO AGOSTINHO 2002: 39,72). A atividade autorreflexiva é oposta a qualquer tipo de evasão ou alheamento, seja interior ou exterior.

Mas do salutar mergulho na própria interioridade, que fez com que Santo Agostinho fosse considerado um dos primeiros – senão o primeiro pensador moderno, também poderá surgir certas excrescências por parte de alguns monges solitários que, inadaptados à nova vida contemplativa dos – então fervilhantes – claustros (do século VIII em diante), chegarão bem próximos de um total desconforto metafísico, nos momentos de solidão em suas celas. *Perdidos em si* e tomados pela melancolia medieval mais típica, chamada *acídia* (a qual os antigos eremitas do deserto também não estavam imunes, como se pode constatar no exemplo de Simeão, o Novo Teólogo e nos pioneiros escritos de Evágrio), chegarão a constituir possíveis casos de possessão ou influência demoníaca.

No original grego, *akaedia* significaria algo como ausência de cuidado, ou indiferença. Em acordo com Prigent (*op. cit.*: 23-25), o termo aparece raríssimas vezes no contexto “pagão” grego: uma vez, como adjetivo, durante a deposição de um cadáver sem sepultura, em Homero; outra vez, numa citação conferida a Empédocles, associada à indiferença; e, em Hipócrates, como uma espécie de mal causado a si mesmo. A partir da *Bíblia de Septante*, já em âmbito cristão, em particular nos *Salmos* e em *Isaías*, começará a aparecer repetidas vezes, significando “abatimento”, em copta, traduzido por “abatimento do espírito”, em siríaco. Somente no século III, nos escritos de Orígenes e Atanásio (este, em seu livro *Vida de Antônio*, tido pela tradição como o primeiro anacoreta), a *acídia* passa a ser associada, ou melhor, tida como engendrada por demônios. Evágrio, conforme já citado, a reconfigurará como uma das principais tentações do monge solitário. Ainda segundo Prigent, será São Jerônimo quem divulgará a toda latinidade, em um texto datado de 414 (baseado nos comentários de Evágrio), o conceito de *acídia*, então já totalmente assimilado a contexto religioso.

Solomon (*op. cit.*: 270) explica que “o surgimento do cristianismo foi altamente nocivo para os depressivos” e, embora Galeno fosse a maior autoridade médica medieval, seus escritos – os quais, como visto no subcapítulo anterior, conferiam a disfunções corporais e não a fatores *externos* a existência da melancolia – acabaram entrando em conflito com os

princípios dogmáticos da Igreja, acostumada a ver em todas as ações que fugissem à ordem *natural* a presença do diabo:

Santo Agostinho declarou que o que separava os homens dos animais era o dom da razão; e assim a perda da razão reduzia o homem a um animal. Partindo dessa posição, foi fácil concluir que a perda da razão era uma marca do desfavor de Deus, Sua punição para uma alma pecadora. A melancolia era uma doença especialmente nociva, uma vez que o desespero do melancólico sugeria não estar ele embebido de alegria ante o conhecimento certo do amor e da misericórdia divinos (SOLOMON idem: 271).

Para a Idade Média cristã, a seminalidade melancólica e disfórica tradicional – o desespero que muitas vezes chega ao suicídio ou, então, a apatia exagerada – constituirá uma manifestação demoníaca, assimilada ao pecado, de cujos efeitos não estariam livres nem mesmo os santos. A “doença dos monges” chegou a ser considerada um dos sete pecados capitais, sendo depois substituída pelo conceito, mais moralista e menos metafísico, de “preguiça”. No jogo da aparente repetição – primeiramente na vida livre do deserto e, depois, nos claustros – os monges impunham a si uma rotina pesada de orações, jejuns, leituras e trabalhos manuais, para afastar quaisquer formas de *tentação*, incluindo a acídia medieval. Segundo Hauser (*op. cit.*: 172), nos mosteiros, “o tempo é cuidadosamente administrado, o dia é racionalmente dividido e o transcorrer das horas é medido e anunciado pelos toques de um sino”. Nesse sentido, tanto as horas de solidão nas celas, como a rotina de trabalhos manuais que tentava preencher o vácuo da mente e a ociosidade, poderiam engendrar o mesmo tipo de evasão não-criativa, num contexto bem diferente do grego (mais amigo do ócio, sem que o confundamos com inatividade, entre os antigos), em que o próprio corpo passa a ser tido como uma espécie de praça de guerra. O que hoje chamamos de metafísica cristã, na época possuía um estatuto de consistência e deixava marcas bem visíveis:

O corpo humano era o lugar privilegiado de um verdadeiro combate entre o mal e o bem, entre a doença e o milagre, força divina muitas vezes obtida através da oração aos santos. As desgraças físicas não provinham unicamente dos homens. As epidemias, como a peste inguinal, devastaram a Gália nos séculos VI e VII. O surgimento de gânglios nas axilas anunciavam morte fulminante [...] Os monges médicos descrevem bastante bem as manias agudas ou depressivas ligadas à epilepsia e que colocavam, para os religiosos, o problema das possessões diabólicas. Nesses casos, acreditando firmemente em tais fenômenos, os autores dos processos de comprovação de milagres consideram os possuídos como doentes infectados mental e fisicamente por Satanás. Ressaltam o fato de que a expulsão do demônio se acompanha de emissões de humores viciados, sanguinolentos ou purulentos, às quais se seguem exalações pestilentas. Assim, todos esses corpos enfermos eram corroídos pelo sofrimento e dominava-os uma culpa surda, preço inevitável das idas e vindas entre a adoração e a execração da carne. Pelo lugar concedido às vestes e aos cabelos, pelo tabu relativo à nudez, pelo gosto mórbido da castração e da tortura, pelas doenças orgânicas e pelos sintomas maniaco-depressivos, o estudo do corpo e das sensações que provoca revela, pois, que essa humanidade superestimava os valores de força, procriação e saúde física e moral, provavelmente porque lhe eram indispensáveis num mundo instável, ameaçador e incompreensível (VEYNE 1990: 441-442).

Some-se a isso o fato de que a expectativa de vida medieval era bem pequena, por conta das inúmeras guerras e moléstias ainda incuráveis: quando muito, de vinte a trinta anos⁶⁸. Os velhos eram “raros”, mas após os quarenta anos, as chances duplicavam. Segundo Jean Heuclin, a média de idade dos eremitas girava em torno de 67 anos para as mulheres e 76 para os homens (*apud* Veyne idem: *ibidem*). Uma coisa é certa: a rotina dos monges e dos que aspiravam tementemente a seguir uma vida de contrição religiosa (incluindo aí a própria noção de *rotina*) se distancia sobremaneira daquela visão clássica de valorização do *otium*:

Depois que o jovem monge aprendia a ler e escrever, decorando os 150 salmos, a “ruminação” [discussão entre os monges sobre os ensinamentos de Cristo] lhe permitia passar à meditação. A regra o ajudava nessa atividade, tornando obrigatórios o canto e a recitação de todos os salmos semanalmente. Assim, a comunidade monástica canta os 150 salmos 52 vezes por ano [...]. Todo o ideal beneditino pôde resumir-se na fórmula: “Reza e trabalha” (*ora et labora*). Isto é totalmente novo em relação a uma civilização romana que tinha como ideal de vida o ócio pessoal [...] Se condena o *otium* em proveito do *negotium*, o não ócio, o trabalho considerado como sofrimento, porque a ociosidade (*otiositas*) é a inimiga da alma [...]. O penoso trabalho físico torna-se um ideal, e o trabalho intelectual solitário ou comunitário, de lazer que era, vê-se incluído no interior de toda atividade humana (VEYNE idem: *ibidem*).

A voz e o gesto estão totalmente voltados para a oração, mas será nos claustros que também se dará a revalorização do silêncio. Temos agora, depois de Santo Agostinho, uma vida voltada para a interioridade da alma e à subjetividade, muito distante daqueles usuais combates retóricos nas antigas *ágoras*, mas em busca de um ideal muito específico, de um “novo tipo de homem, aparentemente frágil e sozinho, mas sempre forte, porque enfrentou o silêncio” (VEYNE *ibidem*: 443). Mas como separar o silencioso contrito e iluminado daquele que sofre o mal-estar da acídia, incapaz de se comunicar? O doutrinamento monástico – mesmo quando levado a extremos – era igual para ambos, incluindo a exigência de que “ninguém passe o tempo ‘em seu particular’ (*ideos*)” (PARTLAGEAN *op. cit.*: 567). A diferença parecia estar realmente em um grau de *intensidade de alheamento*, que ia da pura contemplação mística (às vezes chamada de “loucura” ascética) até a apatia inolvidável. Blum (1996: 278) lembra que, na Idade Média, “para uns, a loucura permanecerá uma figura do pecado a banir; para outros, ela será a expressão de uma nova sabedoria”, de acordo com as diversas implicações semânticas que a palavra também adquire nas sagradas escrituras – ora em sentido positivo, ora, negativo.

Conforme um teórico do século XIII, Guillermo de Auvernia, comentador medieval do *corpus* aristotélico que, inclusive, dá mostras de conhecer o “Problema XXX”, “uma imersão

⁶⁸ Cf. Vovelle. “A história dos homens no espelho da morte”. In: *A morte na Idade Média* (cf. Bibliografia), p. 13.

demasiadamente profunda nas coisas sobrenaturais e um fervor demasiado ardente transformam a compleição melancólica em enfermidade melancólica, ou seja, em demência manifesta” (AUVERNIA *apud* KLIBANSKY & PANOFSKY *op. cit.*: 93). Charles de Boelle, no *Líber di sapiente*, afirmará a mesma coisa dois séculos depois (1510): “o extremo de acídia pode reduzir um homem a um estado derradeiro e imperscrutável de desencorajamento. Ela torna-o em tudo semelhante aos minerais”.

É tênue e não devidamente aprofundado, por parte de autores medievais, o fio conceitual que separa a *tristitia* da acídia, variando bastante de escritor a escritor. Agambem (1998: 27) faz uma importante diferenciação: “Ao lado da *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*) uma *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum deum*) que opera a saúde, e aparece como um ‘agulhão de ouro para a alma’ e que por conseguinte não ‘deve ser considerado um vício, mas como uma virtude’”. Penso que uma provável raiz a esta discussão seja bíblica: em uma passagem muito representativa do *Novo Testamento* (*II Coríntios* 7, 10-11), se faz referência a uma “tristeza de Deus”, posta em oposição à “tristeza do mundo”. Aquela tem como escopo o arrependimento do fiel e serve como um elo de pacificação com o divino; já esta, é vista em sentido puramente negativo, sem maiores aprofundamentos: “Com efeito, a tristeza segundo Deus produz arrependimento que leva à salvação e não volta atrás, ao passo que a tristeza segundo o mundo produz a morte. Vede, antes, o que produziu em vós a tristeza segundo Deus: que solicitude! Que digo? Que desculpas! Que indignação! Que temor! Que ardente desejo! Que zelo! Que punição!”. Solomon (*op. cit.*: 272), mesmo sem citar esse excerto bíblico, chega à conclusão de que a acídia medieval era diferente da tristeza (*tristitia*) propriamente dita, afirmando ser esta “o móvel passageiro que poderia levar a ovelha desgarrada de volta a Deus e ao consolo final do arrependimento”. Há, em toda essa exegese conceitual desenvolvida desde a Antiguidade tardia (vide a lista de Evágrio dos oito pecados, incluindo e demarcando a tristeza da acídia), uma antecipação dos conceitos freudianos de “luto” e “melancolia”. Em sua definição de “luto”, Freud também já deixa explícita a visão relativa à melancolia: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade, ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos de que essas pessoas possuem uma disposição patológica” (FREUD 1976: 249). Ou seja, ao tempo em que associa, em 1917, a melancolia a estados patológicos (fazendo eco à teoria hipocrática), vê o luto (semelhante à *tristitia*), como uma disfunção passageira, que com o tempo poderá ser abrandada até o esquecimento.

Em todo o caso, a chamada “compleição melancólica” está relacionada ao conceito de tristeza (*tristitia*) medieval, passageira, enquanto que a “enfermidade melancólica” se associa ao princípio disfórico hipocrático, mas agora associado ao desfavor de Deus e punição em forma de doença (a “demência”). A demência, nesse contexto, é descrita com todos os traços do mal melancólico tradicional, já no pioneiro escrito de Evágrio:

O demônio da acídia, chamado também de “demônio do meio-dia”, é o mais pesado de todos. Primeiramente, faz com que o sol pareça lento quando se move, ou imóvel, e que o dia pareça ter cinquenta horas. Em seguida, força a ter os olhos continuamente fixados sobre as janelas, a saltar fora da cela, para observar se o sol está longe da hora nona. Lhe inspira a aversão pelo lugar onde se está, por seu estado de vida mesmo, para o trabalho manual e, mais, a ideia de que a caridade sumiu da casa de seus irmãos, que não existe ninguém para lhe consolar. O Demônio serve-se também para aumentar a sua aversão. O leva então a desejar outros lugares. Junta a isso a lembrança de seus próximos e de sua existência de outrora, e lhe representa quanto é longa a duração da vida, revelando aos seus olhos os cansaços da ascese; e, como se diz, ele arma todas as suas armas para que o monge abandone sua cela (EVÁGRIO *apud* PRIGENT *op. cit.*: 26-27).

A acídia é considerada uma “doença da alma” (ou, às vezes, “da imaginação”) mas pode também aparecer como “doença do corpo” e é muito tênue o fio que separa esses conceitos. Há grande variedade de leituras, mas, em geral, a representação mais costumeira é a de uma doença da alma que afeta o corpo, mais do que um mal do corpo que afeta a alma; porém, como dito, pode acontecer ambas as coisas. O que realmente salta à vista é que a apresentação da acídia em sua sintomatologia é muito semelhante a certas descrições de teóricos da melancolia disfórica (de base hipocrática) na Antiguidade clássica, mas agora há toda uma nova carga simbólica, a qual veio se consolidando ao longo dos séculos desde que o primeiro eremita decidiu erigir seu próprio altar a Deus no deserto – a começar pela figura do demônio. A aparente imobilidade das horas e dos astros, e a consequente dilatação do tempo a criar uma atmosfera que beira estados oníricos angustiantes; a possível metáfora do olhar fixo para a janela fechada, em busca de algo que parece para sempre esvaído; a aversão pelos lugares e a impressão de que tudo se repete (lembrando aquele *taedium vitae* analisado por Sêneca), são algumas constantes da sintomatologia melancólica como um todo. As diferenças estão nas novas modulações de cunho moralista: a aversão pelo claustro e os trabalhos manuais vista como pecado passível de ser amplificado pelo demônio; a constante elucubração sobre a vida anterior à existência contemplativa associada como inimiga da ascese e assim por diante.

Esse mesmo moralismo religioso repercutirá nas discussões filosóficas acerca da origem do humor melancólico no período. Lembremos que a teoria hipocrática dos quatro humores será reabilitada durante a Idade Média, mas de acordo com os estudos de Galeno, os quais acrescentaram alguns fatores novos à mesma, especialmente o conceito de

“temperamento melancólico”, como visto no subcapítulo anterior. Um religioso, Guillermo de Conques (1080-1145), por exemplo, chega a fazer uma junção entre a teoria humoral de Galeno e o *Antigo Testamento*, sugerindo que foi a queda de Adão e a consequente “perda do temperamento correto”, existente numa relação ideal do homem com o universo (temperamento este a que curiosamente chama de “sanguíneo”), a verdadeira causa do surgimento da melancolia:

O homem é por natureza quente e úmido e está [harmoniosamente] condicionado pelas quatro qualidades. Mas *como sua natureza original foi corrompida, sucede-se que, em determinados indivíduos, certas qualidades aumentam ou diminuem*. Quando o calor aumenta e a umidade diminui em um homem, o chamamos de colérico, isto é, quente e seco. Quando, ao contrário, a umidade aumenta e o calor diminui, o chamamos de fleumático. Quando a secura aumenta e o calor diminui, o chamamos de melancólico. Mas quando as qualidades estão presentes com igual força, o chamamos de sanguíneo (CONQUES *apud* KLIBANSKY & PANOFISKY *op. cit.*: 118 – grifos meus).

Há, inclusive, toda uma carga simbólica em relação ao mito adâmico, a começar por sua origem na “terra”, sendo a melancolia igualmente a ela ligada. Após o pecado, Adão será associado aos símbolos de corrupção (a melancolia inclusa), em sua antinomia com Cristo, como se pode ler em *I Coríntios* (15, 22): “Pois, assim como todos morrem em Adão, em Cristo todos receberão a vida” e (15, 47): “O primeiro homem, tirado da terra, é terrestre. O segundo homem vem do céu”. A mesma relação ainda estará presente em obras como *O Gênio do Cristianismo* (1802), de Chateaubriand, o qual lembra ([19..]: 144) que a origem etimológica de “homem”, em hebraico, vem da palavra “enosh” (“febre”, ou “dor”, do radical “anash”, ou “estar perigosamente doente”), diferentemente da de “Adão” (cuja raiz etimológica seria “terra vermelha” ou “limo”).

A mesma percepção é corroborada nos inúmeros escritos religiosos onde Santa Hildegarda de Bingen (1098-1179) trata especificamente da melancolia. Ela também viu na queda de Adão, a quem chama de primeiro “exilado”, a origem dos diversos humores, incluindo o melancólico:

No momento em que Adão desobedeceu à ordem divina, nesse instante mesmo, a melancolia coagulou-se em seu sangue, o qual fez surgir nele a tristeza e o desespero; com efeito, da queda de Adão, o diabo insuflou nele a melancolia, que torna o homem incrédulo [...]. Essa melancolia é natural a todos os homens devido à primeira tentação do diabo, pois o homem transgrediu a ordem de Deus ao comer a maçã. Por conta desse alimento, a mesma melancolia desenvolveu-se em Adão e em toda sua raça, e ela provoca toda sorte de malefícios (BINGEN 2005: 561).

A melancolia/acídia passa a ser arte do diabo que, aproveitando-se do desequilíbrio do monge, poderá furtar-lhe a alma. Prigent (*op. cit.*: 36) cita o caso, entre os séculos VI e VII, do teólogo Isidoro de Sevilha, que associou, etimologicamente, a palavra grega *melan*

(escura) à raiz latina *malus* (a significar tanto o “mau”, em sentido diabólico, como “doente”, em sentido físico). A melancolia agora é uma enfermidade e um vício, em sentido moralista, tipicamente monásticos, ligados sempre ao pecado. Outro autor religioso, também do século XII, Hugues de Fouilloi, chega a afirmar isso categoricamente: “na bile negra, ou ‘melancolia’, tens a tristeza pelo pecado” (*apud* KLIBANSKY & PANOFISKY *op. cit.*: 123). Uma ferramenta do maligno, inspiradora da loucura, como são testemunhas loquazes as centenas de telas que registram as tentações de Santo Antão, pintadas por Bosch, Brueghel, Pantini, Mandyr e tantos outros.

Outro exemplo, também citado por Klibansky & Panofsky (*op. cit.*: 95), refere-se a um monge de nome Stagirus, que aparece numa carta de São Crisóstomo como padecendo de vários males atribuídos ao diabo, como transtornos de fala, desmaios e um impulso irresistível de se suicidar por temer a própria imaginação exaltada. Crisóstomo atribui os sintomas à pura tentação diabólica para desvirtuar o monge em busca da salvação, já que, antes de entrar para a vida do claustro, Stagirus nunca havia se portado dessa maneira. Implícita na missiva, uma espécie de explicação relacionada ao fato de que Deus permite que o demônio aja dentro de um ambiente a Ele dedicado unicamente pelo bem da própria humanidade, pois concede igualmente “ao demônio o poder de tentar e ao homem o poder de resistir” (KLIBANSKY & PANOFISKY *idem*: *ibidem*). Assim, a melancolia, ou acídia medieval, é normatizada em acordo com a estrutura de pensamento do cristianismo dogmático.

E isso fica mais do que evidente no tratamento conferido a ela por São Tomás de Aquino (1227-1274), que no século XIII consolidou a conceituação dos chamados “sete pecados capitais”, após a trilha aberta por Evágrio, João Cassiano, Gregório Magno, entre outros. Após meticulosa leitura, Lauand (2004) descobriu que Aquino emprega 233 vezes a palavra acídia, em 134 passagens de toda sua obra⁶⁹, associada sempre à ideia de pecado e vício, já que o grande doutor da Igreja, segundo o estudioso, prefere focar “a dimensão que mais lhe interessa como teólogo: a da tristeza moralmente culpável”. Por outro lado, há, na postura de Aquino, uma preocupação médico-clínica que oblitera a presença do puro maligno. Assim, *grosso modo*, lhe atribui duas características básicas e opostas: a inação (quando se aproxima mais da ideia de preguiça) e a inquietude (geradora de atitudes nocivas à alma). Na

⁶⁹ Conforme o mesmo autor: “Em 6 passagens encontramos também a forma verbal *acedieris*, neste caso, sempre citando *Eclesiástico* 6, 25 ‘subjice humerum tuum, et porta illam, et ne accidieris vinculis ejus’ (‘Curva teu ombro e carrega-a (a Sabedoria) e não ‘acidies’ em relação a suas cadeias’. Dessas 134 passagens, a grande maioria - 88 - reside nos dois momentos em que a acídia é tematicamente enfocada por Tomás: II-II q. 35 e *De malo* q. 11. De resto, encontramos 9 passagens nos *Comentários às Sentenças*; 24 em outras questões da *Suma Teológica*, 3 no *De Veritate*; 5 em outras questões do *De Malo*; 1 no *In Job*; 2 na *Catena Aurea in Lucam*; 1 no *Super I ad Cor. I*; 1 no *In Ps.* e 1 no *Ad Titum*”.

maior parte do tempo, Aquino opta em tratar o assunto de forma empírica, da mesma maneira que alguns teóricos clínicos da Antiguidade clássica. Refere-se a tratamentos já sugeridos por Menodoto de Nicomédia (repouso e água corrente – mas Aquino não chega a citar esse teórico) e faz eco ao “Problema XXX” peripatético, ao afirmar que “os melancólicos desejam com veemência os prazeres para expulsar a tristeza, porque o corpo deles se sente como que corroído pelo humor mau”. Outro estudioso contemporâneo da acídia medieval, Josef Pieper, lembra que Aquino chega inclusive a duvidar da expressão evagriana “demônio do meio-dia”: “a culpa” do assédio da acídia ao meio-dia seria “do jejum dos monges, pois toda fraqueza corporal predispõe à tristeza, mais aguda nessa hora, pela fome e pelo calor” (AQUINO *apud* PIEPER 2004). O próprio jejum excessivo é visto como uma forma de pecado, já que tornaria o monge inativo para os trabalhos manuais e à vida contemplativa. A argumentação da *Summa Teológica*, no que toca à acídia, tem um escopo moralista ainda mais claro: deve-se evitar que o “torpor da mente” impeça a origem dos bons atos⁷⁰. Em passagens específicas pinçadas da vasta obra de Aquino por Lauand e Pieper, a acídia se configura sob vários olhares. Fala-se, de início, numa tristeza veemente (exagerada): “Em sua dimensão que produz inação, a acídia caracteriza-se pela veemência da tristeza, que imobiliza o homem, retardando a ação, daí que S. João Damasceno afirme ser uma tristeza agravante, pesada, isto é, paralisadora” (AQUINO, *III Sent. apud* PIEPER). Mas a melhor definição se encontra no seguinte excerto, relacionado aos desdobramentos empíricos da acídia:

Gregório (*Mor.* XXXI, 45) acertadamente indica as filhas da acídia. De fato, como diz o Filósofo (*Eth.* 7, 5-6, 1158 a 23): “ninguém pode permanecer por muito tempo em tristeza, sem prazer”, e daí se seguem dois fatos: o homem é levado a afastar-se daquilo que o entristece e a buscar o que lhe agrada e aqueles que não conseguem encontrar as alegrias do espírito instalam-se nas do corpo (*Eth.* 10, 9, 1176 b 19). Assim, quando um homem foge da tristeza opera-se o seguinte processo: primeiro foge do que o entristece e, depois, chega a empreender uma luta contra o que gera a tristeza. Ora, no caso da acídia, em que se trata de bens espirituais, esses bens são fins e meios. A fuga do fim se dá pelo *desespero*. Já a fuga dos bens que conduzem ao fim dá-se pela *pusilanimidade*, que diz respeito aos bens árduos e que requerem deliberação, e pelo *torpor* em relação aos preceitos, no que se refere à lei comum. Por sua vez, a luta contra os bens do espírito que, pela acídia, entristecem, é *rancor*, no sentido de indignação, quando se refere aos homens que nos encaminham a eles; é *malícia*, quando se estende aos próprios bens espirituais, que a acídia leva a detestar. E quando, movido pela tristeza, um homem abandona o espírito e se instala nos prazeres exteriores, temos a *divagação da mente* pelo ilícito [...]. Já a classificação de Isidoro dos efeitos da acídia e da tristeza recai na de Gregório. Assim, a *amargura*, que Isidoro situa como proveniente da tristeza, é um certo efeito do *rancor*; a *ociosidade* e a *sonolência* reduzem-se ao torpor em relação aos preceitos: o ocioso os abandona e o sonolento os cumpre de modo negligente. Os outros cinco casos recaem na *divagação da mente*: é *importunitas mentis*, quando se refere ao abandono da torre do espírito para derramar-se no variado; no que diz respeito ao conhecimento, é *curiositas*; ao falar, *verbositas*; ao corpo, que não permanece num mesmo lugar, *inquietudo corporis* (é o caso em que os movimentos desordenados dos membros indicam a dispersão do espírito); ao perambular por diversos lugares, *instabilitas*, que também pode ser

⁷⁰ Outro eco claro do *Novo Testamento*: “O fim de todas as coisas está próximo. Levai, pois, uma vida de autodomínio e de sobriedade, dedicada à oração” (I Pedro 4, 7).

entendida como instabilidade de propósitos (AQUINO, *II-II*, 35, 4 ad 2 *apud* PIEPER – grifos deste).

No longo excerto está basicamente resumida a visão tomística em relação à acídia. Em nenhum momento Aquino fala no diabo; por outro lado, há uma série de gradações e atributos negativos (desespero, pusilanimidade, rancor, malícia, amargura, ociosidade, sonolência, curiosidade, verbosidade, inquietação e instabilidade) que revelam a visão totalmente disfórica em relação à melancolia empírica no período medieval, sumamente presentificada como a raiz de boa parte dos outros pecados existentes, com claro fundo moralizante.

Acrescente-se a essa negatividade o fato de que o esmiuçamento clínico e moralista de Tomás de Aquino constituiu quase uma exceção à regra geral. A maioria dos autores cristãos irá continuar atribuindo aos poderes maléficos do diabo a irrupção da melancolia, ainda por alguns séculos. Lembremos apenas que, em fins do século XV (1486), já em pleno Renascimento, autores como Kramer & Sprenger, do *Malleus Maleficarum*, continuarão afirmando que os indivíduos melancólicos atraíam as forças malignas, especialmente as mulheres consideradas feiticeiras e aqueles indivíduos suspeitos que se apartavam das aldeias para estranhamente adentrar nos bosques noturnos, teatro feérico para o sabá e o pacto demoníaco, muitas vezes associados aos antigos cultos pagãos. Um fato interessante é que, com o eclipse do antigo eremitismo nas florestas europeias (e a consequente normatização das clausuras), durante a Baixa Idade Média (séculos XII a XV), a atitude de sair dos ajuntamentos urbanos e enveredar pela floresta não por motivos de caçada, passou a ser vista por vezes com maus olhos. Em acordo com Duby (1990: 504), a *privacy* em si, ou o ato de isolar-se, poderia ser visto de maneira negativa, por entrar no domínio do estranho: “só se expunham desse modo os desencaminhados, os possuídos, os loucos: segundo a opinião comum, um dos sintomas da loucura era vaguear sozinho”. Já Weyer lembra que, em fins da Idade Média, as mulheres continuam a ser tidas como feiticeiras por sofrerem de uma “doença”, a melancolia, “que favorecia o contato com fantasmas e os devaneios” (*apud* Hanciau 2004: 77), além de introspecção exagerada. A mesma ideia é corroborada por Jean Céard (1976: 135), que, em um estudo sobre a demonologia em inícios do Renascimento, afirma:

Todos os efeitos da melancolia se explicam muito facilmente por sua cor, tão bem aparentada àquela do príncipe das trevas. Se, por exemplo, os melancólicos se imaginam mortos ou condenados, isso se deve ao negrume do humor, que os faz medrosos. Quando os melancólicos se deixam dominar por aquele medo que obscurece sua alma, eles fogem da companhia dos homens, procurando os “lugares obscuros, desertos e solitários” – precisamente aqueles afeitos a Satã, este vadio da noite.

Mas o estudo teórico da melancolia na Idade Média não se resume ao pensamento dos doutores da Igreja e seus epígonos. Como se sabe, a contribuição dos autores árabes foi fundamental para a preservação das fontes clássicas durante o período e por toda uma série de novos aprofundamentos e comentários à filosofia ocidental. Dentre eles, cumpre citar Avicena (980-1037) e Constantino Africano (século XII), que continuaram os estudos teórico-médicos dos gregos independentemente do conceito de pecado cristão, revelando que a melancolia continuava sendo um assunto de interesse, mas entrevista como uma disfunção humoral e, filosoficamente, num viés também negativo (excetuando-se o conceito de “melancolia sanguínea” de Avicena, que ecoava – muito *en passant* – a melancolia eufórica do “Problema XXX”). Avicena aprofundou a discussão sobre a bile negra e escreveu longos textos sobre a bile amarela e ainda outra, que cognominou de bile vermelha (“roja”). Se as combinações da bile negra com outros elementos internos e externos ao ser humano já geravam inúmeros problemas conceituais na Antiguidade clássica, a inclusão da bile vermelha adensou ainda mais o processo. Em suma, ao olhos hodiernos, toda uma terminologia que está aparentemente mais próxima da alquimia do que da filosofia propriamente dita, cujos meandros nos fogem por completo. Fala-se então em “melancolia leonina”, “melancolia adusta”, “melancolia fleumática”, “melancolia sanguínea” e até mesmo “melancolia melancólica”, numa confusão de termos conceituais que revela uma preocupação clínica esmiuçadora, a qual nos faz indagar, às vezes, se seriam os homens do passado tão propensos à melancolia:

Quando a melancolia nasce do sangue e está temperada [aquecida] pelo sangue, dá lugar à insânia dos fâtuos felizes, a mesma que se diz haver sido a loucura alegre de Demócrito, que ria-se das necessidades da humanidade e, com tranquilidade de ânimo, prolongou sua vida até os cento e nove anos. Mas quando a melancolia se origina da bile vermelha ou é temperada por muita bile vermelha, surgem horríveis desvarios e furores; desta classe foi a loucura de Hércules e a de Ajax. Como diz Virgílio da cólera de Hércules: “Então a dor de Alcides se inflamou em furor pela bile negra”. Pois, ainda que a cólera seja ativada pela bile vermelha, Virgílio a chama negra porque aquela se mescla com uma quantidade maior desta, se queima, de fato, junto com a negra, até reduzirem-se a cinzas iguais. Quando é temperada por muita fleuma, ocasiona uma apatia inusual e nós mesmos vimos uma pessoa de mente transtornada que dormia muito, falava sem expressão e dificilmente se animava – a não ser com o som do alaúde; quando o ouvia, levantava a cabeça, começava a sorrir e respondia às perguntas com algo de alegria. Quando a bile negra é preponderante e se inflama, ocasiona depressão profunda e misantropia; desta classe foi a aflição de Belerofonte (AVICENA *apud* KLIBANSKY & PANOFISKY *op. cit.*: 106).

É interessante como Avicena trata de temas médicos utilizando exemplos colhidos em personagens da mitologia e literatura clássicas, semelhante ao “Problema XXX” peripatético. Mas, em termos teóricos, vemos que a melancolia continua sendo interpretada através de quatro tipos básicos de sintomas: a “insânia” dos felizes (algo próximo de uma melancolia

eufórica), o “furor desvairado” (associado na Antiguidade à melancolia), e a “apatia” (de sentido hipocrático, chamada de “inusual”), que poderá evoluir para a “depressão profunda” e “misantropia”, consideradas como o ápice da disforia melancólica.

Já Constantino Africano é bem mais pluralista e nos revela hoje que, no século XII, a melancolia já era capaz de assumir as mais dessemelhantes formas. Em vários trechos, prefere referir-se à ilimitada diversidade de sintomas e até a contrariedade de causas:

Alguns amam a solidão, a obscuridade e a distância dos homens, outros amam os lugares espaçosos, luminosos e arborizados, ricos em frutos e arroios. Alguns gostam de andar a cavalo, escutar distintos estilos de música, ou conversar com pessoas sábias e amigáveis... Alguns dormem demasiado, outros choram, outros riem (AFRICANO *apud* KLIBANSKY & PANOFISKY idem: 101).

Foi também através da astrologia/astronomia medieval árabe que iniciou-se a discussão acerca do influxo dos astros na constituição dos humores e na formação das características físicas e psicológicas dos indivíduos, aos poucos, sendo enformada a noção da melancolia saturniana e seu discurso eufórico – mas este já é o recorte teórico do próximo subcapítulo.

* * *

Longe de querer oferecer em poucas páginas um painel completo de como a melancolia literária se fez presente durante a Idade Média – tema gigantesco que foge por completo do presente estudo sobre Romantismo e Ultrarromantismo –, desejo antes oferecer alguns realces, ou pinceladas, em relação a certos temas caros a este longo período, que provam efetivamente a existência daquela, mas dentro de uma caracterização bem particular. Lembremos, de início, que muitos filósofos e historiadores apontam o período medieval como uma encruzilhada onde se desenvolveu a noção de pessoa, de indivíduo, em sentido moderno, com a irrupção do que se convencionou chamar de “primeiros humanismos” na Itália, na França, etc. Como lembra Chiffolleau (1996: 130),

O alcance do individualismo, de Abelardo ao Renascimento, é desde muito tempo um lugar-comum historiográfico; mas os testamentos, como todos os testemunhos da Grande Melancolia do século XIV e XV, mostram que a descoberta da morte da pessoa, o surgimento do indivíduo – confirmados graças aos progressos decisivos da historiografia positivista – não deixam de implicar uma perda trágica. Perda traumatizante dos *patres*, de certa relação mítica com o passado e com o tempo, com um universo no qual, para retomar o termo de Ph. Ariès, a morte era prisioneira. É na crise, no luto e na melancolia que nascem o homem, a religião e a racionalidade moderna.

E que testamentos (no sentido de testemunhos) poderiam vir ao caso mais oportunamente, do que as obras agostinianas, totalmente relacionadas ao que foi entendido posteriormente como o surgimento de uma nova interioridade? Em pleno século IV, Santo Agostinho – esta ponte entre a Antiguidade clássica e a Idade Média –, numa passagem das *Confissões* (obra que, por sinal, muitos consideram como a primeira autobiografia moderna), faz alusão à proximidade que ainda existia em sua época em relação ao que poderíamos cognominar tristeza literária clássica. Grande admirador das tragédias antigas até se tornar homem religioso, o autor chega a traçar um paralelo entre a dor empírica e sua *conformação literária*:

Amamos, portanto, as lágrimas e as dores. Mas todo homem deseja o gozo [...]. Eu, miserável, gostava então de me condoer, e buscava motivos de dor. Só me agradava e me atraía com veemência a ação do ator quando, num infortúnio alheio, fictício e cômico, me borbulhavam nos olhos as lágrimas. Que admira pois que eu, infeliz ovelha desgarrada do vosso rebanho e renitente à vossa guarda [dirige-se a Deus], me afeiasse com ronha hedionda? Disso provinha meu afeto pelas emoções dolorosas, só por aquelas que me não atingiam profundamente, pois não gostava de sofrer com as mesmas cenas em que a vista se deleitava. Comprazia-me com aquelas coisas que, ouvidas e fingidas, me tocavam na superfície da alma (*op. cit.*: 58).

Na interessante passagem, o autor aproxima-se indiretamente da catarse aristotélica, aquela sublimação encontrada no ápice da caracterização do horror e do trágico. Esse afeto e deleite pelas “emoções dolorosas”, porém estetizadas, fazem eco também à mímese aristotélica, a um trecho específico da *Poética*, onde afirma-se que “das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (ARISTÓTELES 1966: 22). Ou seja, há um relativo prazer na dor e mesmo na melancolia – relativo por só tocar a “superfície da alma”, ou melhor, por ser sublimado pelo fazer artístico.

Mas tal pensamento não será uma constante em âmbito medieval. Pode-se ver nesse trecho de Santo Agostinho uma espécie de adeus à recepção e ao imaginário do fazer artístico antigo⁷¹. A título de ilustração, lembremos uma passagem de Hauser (*op. cit.*: 127), onde se pode avaliar o início de toda uma demarcação entre a arte clássica e a nova religião cristã:

Para o mundo antigo, uma obra de arte tinha um significado primordialmente estético, mas para o cristianismo seu significado era muito diferente. A autonomia das formas culturais foi o primeiro elemento que se perdeu da antiga herança espiritual. Para a mentalidade medieval, a religião não podia continuar tolerando uma arte com existência independente, sem consideração de credo, tal

⁷¹ De fato, um século depois de Santo Agostinho, o filósofo Boécio (480-524), considerado o “último romano” da etapa cristã, irá fazer, por exemplo, uma releitura *sui generis* do mito de Orfeu: “Eurídice simbolizava o inferno; como Orfeu não pôde abster-se de olhá-la, foi obrigado a morrer e condenado ele próprio ao inferno” (*apud* BURNS *et alli* 2003: 195). Da mesma forma, Curtius (1972: 243) lembra que o mais antigo épico cristão, Juvêncio, substitui, na invocação de sua epopeia, as Musas pelo Espírito Santo e pede para ser borrifado com a água do rio Jordão, ao invés da tradicional fonte de Hipocrene.

como não aceitava uma ciência autônoma. Como instrumento de educação eclesiástica, a arte era a mais valiosa das duas, pelo menos quando a máxima difusão era o objetivo a alcançar [...]. O caráter didático é a mais típica das características da arte cristã, quando comparada com as antigas; os gregos e romanos usaram a arte com bastante frequência como instrumento de propaganda, mas nunca a empregaram como simples veículo de doutrina.

Segundo o medievalista Hugo Kuhn, na literatura da Alta Idade Média existiriam pelo menos três “camadas interagentes”: uma pré e subliterária, que circulava na literatura oral, ao lado de uma outra escrita em latim, de conformação literária, bem como uma conscientemente literária e composta em língua vulgar (*apud* Costa Lima 2002: 284). Nos três casos, a melancolia – ou, antes, o tipo melancólico⁷² – toma forma no texto literário consoante à aversão do pensamento religioso de base empírica. Aos poucos se foi delineando, em relativa quantidade de poemas (sendo, em sua maior parte, anônimos), a gênese de um tipo melancólico em geral posto em oposição ao tipo sanguíneo, detentor de todas as virtudes que faltavam àquele. A sátira tipifica o melancólico através do abuso de descrições fisiognômicas, nascidas de um veio popular em que se digladiavam as ideias de vício e virtude cristãos:

Il malinconio è freddo ed asciutto
come la terra, e sempre há il core amaro,
resta pallido e magro e par distrutto
ed è tenace, cupido ed avaro:
e vive in pianto, pena, doglia e lutto,
ed a sua infermita non è riparo:
e solitario e pare un uom monastico,
senz'amicizia, ed ha ingegno fantastico⁷³
(TOLOSANI *apud* KLIBANSKY & PANOFKY *op. cit.*: 129)

Gott hat gegeben vngehure
mir melancholicus eyn nature
glich der erden kalt vnd druge
ertuar haut swartz vnd ungefuge
karch hessig girich vnd bose
unmudig falsch lois vnd blode
Ich enachten eren noch frowen hulde
Saturnus vnd herbst habent die schulde⁷⁴
(*Pliego* anônimo de Zurique *idem*: 130).

Premiers commencerau au chief:
Ele est trecie par beubance,
D'un treçoir defausse atraiance.

⁷² Até onde eu pude constatar, não há um “tipo” melancólico semelhante no contexto da Antiguidade grega (*eidos*), nem mesmo na obra *Caracteres*, de Teofrasto, como já apresentado.

⁷³ “O melancólico é frio e seco / como a terra, e sempre tem o coração amargo, / está sempre pálido e magro e, destrutivamente, / é tenaz [em sua cupidez], cúvido e avaro: / e vive em pranto, pena, dor e luto, / e a sua enfermidade não tem solução: / é solitário, tal como um monástico, / sem amizade, e tem engenho fantástico [no sentido de ver coisas que não existem, fantasmagorias]”.

⁷⁴ “Deus me deu, sem limite, / melancolia em minha natureza / como a terra, frio e seco / negro de pele e titubeante / desabrido, ruim, ambicioso, velhaco / tousco, astuto, falso e apoucado. / Não estimo as mulheres nem a fama; / Saturno e o outono têm a culpa”.

S'a.j. chapel de lasheté.
 Et sa coiffe de fausseté
 Paillolée de tricherie.
 Sa cresse de mélancolie,
 Et as robe qu'ele a vestue
 N'est pas de soie à or batue,
 Ainz est de fausse covoitise
 Forrée à porfil de faintise
 Qui ne lesse fère droiture⁷⁵
 ("De Dame Guile" *apud* BLOCH 1995: 48).

Diferentemente do que acontece na Antiguidade clássica, onde apenas podemos supor, literariamente falando, a presença de *topoi* associados à melancolia, na Idade Média, a mesma começa a ser cantada como temática e recorte específicos, seja em forma de alegoria, seja tendo em vista a descrição de seus efeitos, não raras vezes, citada *ad litteram*. Isso também se dá na literatura de verniz erudito, consoante à progressiva consolidação de formas fixas que começavam seu longo trajeto na cultura ocidental, os sonetos, baladas, *virelais*, rondós e outras formas métricas utilizadas pelos trovadores palacianos, onde tanto se pode entrever a visão preconceituosa da Igreja latente nos versos, ou então, a melancolia é cantada enquanto temática, independentemente da influência daquela. Poetas como Théodulfe d'Orléans (750-821), Eustache Deschamps (1345-1406), Alain Chartier (1390-1440), Charles d'Orléans (1394-1465), o próprio Dante Alighieri (1265-1321) e muitos outros, além de passagens de bestiários anônimos, dos versos de tristeza amorosa dos *lais* e do gênero que ficou conhecido como "dança macabra" (onde a morte aparece como personagem, em diálogos), serão os representantes dessa tendência tipicamente medieval em nomear a melancolia. Citemos como exemplo os versos latinos descritivos de Théodulfe d'Orléans:

Est et sine clade dolor, sine nomine moeror,
 Intima sed cordis nubilus error habet.
 Hanc modo somnus habet, modo tarda silentia prensant,
 Ambulat et stertit, murmurat atque tacet.
 Somniat hic oculis residens ignavus apertis,
 Nilque loquens sese dicere multa putat.
 Actus hebes, secessus iners, oblivia pigra
 Sunt, et nil fixum mente vel ore vehit [...]
 (*apud* KLIBANSKY & PANOFISKY *op. cit.*: 97)⁷⁶

⁷⁵ "Começarei pela cabeça: / Ela [no caso deste poema, uma esposa "linguaruda" e "infiel"] usa uma travessa de orgulho vão / E uma trança de falsa sedução. / Usa um chapéu de covardia, / E seu penteado de trapaça / É entrelaçado de fingimento. / Seus cachos são de melancolia. / O vestido que usa / Não é de seda ou de ouro batido, / Mas de inveja mentirosa / Bordada com falsificação / Que não permite honestidade".

⁷⁶ "Para ela [a melancolia], a tristeza não é destrutiva, a aflição não nomeada, / mas é uma ilusão sombria que domina o íntimo do coração. / Logo o sonho a toma, logo os silêncios vagarosos apoderam-se dela; / Ela marcha enfática e se cala, murmurando. / Este aqui está sentado sem fazer nada, ele dorme com os olhos abertos. / E, sem dizer palavra, crê falar sobre muitas coisas. / o gesto é mudo; a retraição, inativa; o esquecimento, entorpecido. / E ele não possui nada de bom, nem no espírito, nem nos lábios [...]"

Vemos nesses versos uma descrição literária perfeita da acídia medieval, surgidos num momento em que a sua própria conceituação vinha sendo formulada. Aparentemente religioso e moralista, o eu-lírico esfumaça a ideia de suicídio (“a tristeza não é destrutiva”), geralmente atrelada à melancolia, mas mostra como a inação pode adquirir um estatuto negativo. O poeta Deschamps também segue a mesma linha, caracterizando os momentos de melancolia em todos os seus atributos negativos, como podemos ver num *virelai* (poema sobre duas rimas) de sua autoria, escrito por volta de 1385 (*apud* HERSANT *op cit.*: 55):

Tous coeurs tristes, douloureux,
Amoureux,
Langoureux,
Mettez-vous sous ma bannière,
Et allons cueillir bruyère,
Car Mai ne m'est pas joyeux.
Je désir lieux ténébreux,
Être seulz
Sans clarté et sans lumière,
Quand je suis par envieux,
Comme un leux,
Chassé en mainte manière
Du plaisant lieu gracieux,
Savoureux,
Et par ceux
Qui me montrent belle chièr;
Don't je dis, comme honteux:
Tous coeurs tristes, douloureux,
Amoureux,
Langoureux,
Mettez-vous sous ma bannière.
Mes pensers sont périlleux
Et douteux [...];
Si douloureuse matière;
S'en suis merencolieux [...]⁷⁷.

Vemos aí novamente a presença do discurso melancólico disfórico em sua matriz poética, na qual outro poeta, Charles de Orléans – que em um famoso verso afirma ter o “coração vestido de preto” – também se baseará para compor muitas de suas baladas, a ponto de ficar conhecido pela posteridade como o “escolar da melancolia” (“*Escollier de Merencolye*”). Eis dois trechos de seus poemas:

Je suis aveugle, et ne sais où aller:
De mon bâton, pour ne pas me perdre,

⁷⁷ “Todos os corações tristes, doloridos / amorosos, / langorosos, / ponham-se sob a minha bandeira, / e vamos colher nas charnecas, / pois maio não me é propício. / Eu desejo lugares tenebrosos, / estar só / sem claridade e sem luz, / quando sou tomado de inveja / como um lobo / expulso de vária maneira / do agradável lugar gracioso, / saboroso / e desses / que me mostram belo rosto; / ao que digo, confuso, / Todos os corações tristes, doloridos / amorosos, / langorosos, / ponham-se sob a minha bandeira. / Meus pensamentos são perigosos / e duvidosos [...] / tão dolorosa matéria / em se estando melancólico [...].”

Je vais sondant mon chemin ça et là;
Quelle pitié que je sois forcé d'être
L'homme égaré qui ne sait où il va⁷⁸
(idem: 61).

Escollier de Merencolye,
Des vergs de soussy batu,
Je suis a l'estude tenu,
Es derreniers jours de ma vye.

Se j'ay ennuy, n'en doutez mye,
Quant me sens vieillart devenu,
Escollier de Merencolye,
Des vergs de soussy batu.

Pitié convient que pour moy prie
Qui me treuve tout esperdu;
Mon temps je pers et ay perdu,
Comme rassoté en follye,
Escollier de Merencolye⁷⁹
(ibidem: 63).

Em ambos os excertos, o eu-lírico se abandona a estados disfóricos de consciência e a cena – aparentemente antilírica – de sua própria inatividade é a principal protagonista; temos, então, o “poeta virado coisa”, na boa expressão de José Guilherme Merquior (1965)⁸⁰.

Por volta dessa mesma época, em 1357, Petrarca (1304-1374) escreve um diálogo em prosa intitulado *De secreto conflictu curarum mearum*, onde muitas sugestões literárias sobre a melancolia são elencadas, também de um ponto de vista negativista. O diálogo é sugestivamente realizado entre um personagem homônimo (Petrarca) que tem por interlocutor ninguém menos do que Santo Agostinho. O primeiro se diz vencido por horrível melancolia, que o incapacita de “viver dia a dia”: “sempre incerto do futuro, sempre em suspenso, os favores da fortuna não possuem para mim nenhuma atração” (PETRARCA 2005: 72). Mas o

⁷⁸ “Eu estou cego, e não sei aonde ir: / Com meu bastão, para não perder-me, / Vou sondando meu caminho aqui e ali; / É com dó que estou forçado a ser / O homem errante que não sabe aonde vai”.

⁷⁹ “Escolar da melancolia, / Batido pelas vagas da inquietação, / Ao seu estudo me consagrei / Nos últimos dias de minha vida. // De minha tristeza não duvide, / Quando sentir-me velho / Escolar da melancolia, / Batido pelas vagas da inquietação. // Convém que a Piedade ore por mim / Que me encontro perdido; / Meu tempo eu perco e tenho perdido, / como parvo em loucura / Escolar da melancolia”.

⁸⁰ Segundo Merquior, “quando as paixões, quando os movimentos da consciência se cristalizam em alegorias, ou em algo de certa forma similar, o ego lhes abandona a liberdade de iniciativa, e se faz o mero campo onde se desenrolam as cenas de força que o arrastam. Teatro por um lado, personagem passivo por outro, o ego melancólico alegorizado padece os malefícios de ser uma consciência sem projeto”. Concorro no momento em que Merquior se refere ao eu-lírico como “ego melancólico alegorizado”, ou seja, aponta para sua ficcionalidade poética. Porém, na continuação do texto, ele incorrerá em um deslize que – como se verá – será uma constante na crítica que se debruça sobre a literatura *melancólica*, a saber: a atribuição empírica do adjetivo “melancólico” a quem trabalha com a referida temática. O texto de Merquior continua da seguinte forma: “A história da poesia está aí para dizer se os *melancólicos* não foram, frequentemente, os *autores* bem sucedidos de um lirismo alegórico, que poderia eleger patrono seu tristíssimo exilado, o sutilíssimo poeta, o Príncipe Charles d’Orléans. A arena onde o ego, prostrado por um supremo abatimento, é a ferida de uma passividade completa” (grifos meus).

mais interessante neste texto ficcional, entre muitas outras coisas, é a discussão que se estabelece entre os personagens em relação ao conceito de acídia, ou seja, trata-se de uma fabulação sobre um tema bem contemporâneo:

Santo Agostinho – Tu estás preso a um terrível flagelo da alma, a melancolia, que os modernos nomearam acídia, e os antigos, *aegritudo* [expressão cunhada por Sêneca].

Petrarca – Somente o nome dessa doença me faz tremer.
(PETRARCA idem: 65).

Assim começa o longo diálogo entre os dois. Há, por vezes, certas exagerações típicas do discurso melancólico disfórico nas falas do personagem Petrarca, que costumeiramente diz ter a consciência de estar cindido, sem haver qualquer consolo ou pacificação efetiva. Essas contradições interiores o conduzem até a *anxietas*, que aparentemente interdita toda conciliação entre si e o mundo. Em determinada passagem do diálogo, quando o poeta se diz desgostoso de sua própria época (saudosos da grandeza de um passado romano idealizado), a qual diz ser “parecida com o inferno”, deixa entrever que a origem de sua poesia estaria contida numa atitude misantrópica e melancólica. “Vá, então”, diz a si mesmo, parafraseando um verso de Horácio, “e medita versos sonoros” – a literatura enquanto escapismo, mas inspirada pela solidão. Por outro lado, após os queixumes típicos do melancólico, ao final do texto, Petrarca agradece as boas lições de Santo Agostinho – que, por sinal, raramente fala em Deus, mas sempre alude aos livros de Sêneca, para retirar exemplos de combate ao “mal da alma” – e faz a promessa de que tentará lutar contra este. Tal pacificação final dilui o que se pretendeu discurso melancólico disfórico e dá vazão ao discurso triste.

Símbolo de passividade ou negatividade, já se vê a partir desses exemplos como a melancolia, na Idade Média, passa a constituir um tema específico. Também nesse período, e semelhante ao que ocorria na Antiguidade clássica, a delicada questão biográfica – o fato de serem os poetas e prosadores que se debruçaram sobre temas ligados à melancolia, melancólicos efetivos – continuará a ser aceito sem discussão. Utilizemos ainda o exemplo de Charles d’Orléans: era sabido, já em sua época, que seu pai havia sido assassinado, seu irmão ficado louco, que havia perdido duas esposas e passado mais de duas décadas em prisões da Inglaterra. Consoante a mundivisão da época, os leitores viam nesses fatos empíricos motivos de sobra para entender a causa do “coração sempre de luto” que o eu-lírico afirmava ter.

Nesse aspecto, a obra de Dante Alighieri torna-se fundamental para discutirmos as diferenças básicas entre o discurso *sobre* a melancolia e o discurso *da* melancolia, que constituem uma prova importante da existência de uma ficcionalidade melancólica (no caso

de Dante, ainda embrionária) independente da biografia dos autores.

Em inúmeras passagens da obra completa do poeta florentino nota-se como a sua visão literária se amolda aos preceitos da Igreja medieval, incluindo aqueles que tocam de perto os temas da melancolia, seja na transposição de indivíduos que sofrem de acídia aos círculos infernais, seja na ojeriza ao suicídio, entre outras características⁸¹. Às portas do Inferno (numa espécie de limbo), na *Divina Comédia*, Dante fala nos “anjos neutros”, como sinônimos de desgraça aos olhos de Deus, os quais, numa aparente apatia, não tomaram partido nem Dele, nem de Lúcifer, segundo a tradição popular medieval:

Vão misturadas ao molesto coro
dos anjos que não foram nem revéis,
nem fiéis a Deus, senão ao próprio foro.
Por mor beleza, o céu expulsa-os; eis
que a acolhê-los o inferno não se atreve:
seriam glória aos réus de eternas leis [...] ⁸²
(ALIGHIERI 2005: vv. 37-42).

Mas, alguns cantos à frente, virá à baila a própria figura dos martirizados pela acídia, ao lado dos irados, no quinto círculo infernal. A moléstia-maldição faz com que os condenados falem uma linguagem composta por frases pela metade, como símbolo da alogia geral ligada à acídia:

⁸¹ O tom disfórico que Dante conferiu à melancolia e à acídia, é também destinado aos suicidas, sendo a personagem Dido, rainha de Cartago, que deu cabo de si após o abandono de Enéas, a primeira a ser lamentada, no segundo círculo infernal da *Divina Comédia*, destinado aos luxuriosos: “Aqueloutra matou-se de amorosa, / quebrando a fê às cinzas de Siqueu” (ALIGHIERI 2005 *Canto V*, vv. 61-62). Trata-se, na verdade, de um prenúncio aos castigos infligidos no segundo giro do sétimo círculo, dos suicidas propriamente ditos: “Quando há de separar-se a alma feroz / do corpo a que ela mesma se arrancou / a manda Minos à sétima foz. / Na selva cai, sem ver onde pousou; / mas lá onde a Fortuna a tal se presta, / e ali como grão de erva germinou. / Surge uma ervinha e planta brava resta: / e as Harpias lhe pastam toda a folha, / fazem-lhe dor e à dor dão uma fresta. / Iremos, como os mais, pela recolha / dos despojos, mas não para vesti-los; / que não é justo ter o que se tolha. / Na triste selva vamos destruí-los / e hão-de ficar-nos corpos pendurados, / co as más sombras, nas sarças a cobri-los” (idem: *Canto XIII*, vv. 94-108). O senso moral é patente, na voz de um dos espíritos condenados: os suicidas são transformados em árvores, no Inferno, e são torturados pela eternidade por monstros como as Harpias que, simbolicamente, traduzem as paixões obsessivas e o remorso. A “recolha”, aludida no décimo verso transcrito acima, significa que, diferentemente das outras almas, durante o Juízo Final, os suicidas não terão o direito de reencarnar nos seus antigos corpos (“que não é justo ter o que se tolha”), em acordo com a cosmovisão medievla. Mas Dante também põe um suicida no Purgatório, Catão de Útica, modelo clássico de retidão patriótica que, segundo a tradição antiga, se suicidou para não ficar prisioneiro de César – o que pode significar uma espécie de abrandamento. De fato, Dante chama Catão de “digno de tanta reverência à vista / que mais não deve nenhum filho ao pai” e chega a ver “quatro luzes santas” raiano em sua face (“Purgatório” *Canto I*, vv. 33-37). A rápida defesa que o guia Virgílio (outro romano ilustre) faz da sombra, explicando a presença de Dante no local, parece explicar sua inclusão no Purgatório: “liberdade ele [Dante] busca, que é tão cara, / [fala Virgílio à sombra:] e sabe-o quem por ela a vida enjeita” (idem: *ibidem* vv. 71-72). Dante, outro famoso exilado, neste momento, parece pôr acima do dogma da Igreja o seu próprio ideal político, deixando entrever que o suicídio de Catão foi atenuado por ter sido praticado em coerência com a sua defesa da República. Mas a forma mais plausível encontrada ulteriormente – que não destoa do dogma cristão – é que o mesmo não se encontra no tradicional círculo dos suicidas pelo motivo de que veio ao mundo antes da nova lei de Cristo, a “lei que feita foi quando vim de fora” (idem: *ibidem* v. 90).

⁸² Tradução de Vasco Graça Moura (cf. Bibliografia).

A água era mais turva do que persa;
 e nós, em companhia da onda bege,
 fomos entrando e a via era diversa.
 No palude que estígio nome rege,
 segue o regato triste o próprio vezo,
 té que em más praias pardas se despeje.
 E eu do mirar atento era surpreso:
 vi gente enlameada em pantanal,
 e todos nus, com rostos de desprezo.
 Não era o seu bater-se manual,
 mas com a testa e o peito e com os pés,
 espedaçar-se a dente bestial.
 O bom mestre [Virgílio] me disse: “Filho, vês
 a alma dos que já venceu a ira;
 e quero ainda que por certo dê
 que sob a água há gente que suspira
 e a faz borbulhar ao ponto sumo,
 como te diz o olhar, se em redor gira.
 Fitos no limo, dizem: *‘Tristes como
 fomos no ar doce que do sol se alegra,
 levando dentro acedioso fumo,
 tristes ficamos nesta lama negra’*”
 (idem: ibidem vv. 103-124 – grifos meus).

A acídia aparece ligada à ira, já que se trata de pecados capitais. O eu-lírico evoca uma tristeza passada, e a sobrevida metafísica no Inferno, onde os acidiosos estariam mergulhados em uma lama escura, na qual me arrisco a ver uma possível imagem poética da bile negra. A impressão do *sfumato* (“acedioso fumo”) seria outra constante vinda da Antiguidade, o véu de uma cegueira obnubilando os sentidos dos acometidos pela doença da alma. Dante, dentro da tradição dos poetas medievais que alegorizaram a Melancolia (com “M” maiúsculo), possui ainda um soneto em que ela, nomeada, aparece em destaque, reunido em suas *Rimas*, consideradas seus primeiros trabalhos poéticos. Neste soneto (“Rime XXV”), a Melancolia está ligada às alegorias da Dor e da Ira e, semelhante à conceituação poética da acídia da *Comédia*, também será vista nas tintas mais soturnas:

Un dí si venne a me Malinconia
 e disse: “Io voglio un poco stare teco”;
 e parve a me ch’ella menasse seco
 Dolore e Ira per sua compagnia.

E io le dissi: “Partiti, va via”;
 ed ella mi rispose come un greco:
 e ragionando a grande agio meco,
 guardai e vidi Amore, che venia

vestito di novo d’un drappo nero,
 e nel suo capo portava un cappello;
 e certo lacrimava pur di vero.

Ed eo li dissi “Che hai, cattivello?”

Ed el rispose: “Eo ho guai e pensiero,
ché nostra donna mor, dolce fratello”⁸³.

O soneto faz aparecer, em trajes negros, a própria alegoria do Amor, geralmente apresentado em traços de tipo sanguíneo. A aproximação da Melancolia só faz adensar ainda mais o profundo pesar em que o eu-lírico se agita, antes mesmo da descoberta, contida apenas no último verso, de que a “dona maior”, Beatriz, jaz morta. Este é um típico poema medieval em que há uma espécie de sublimação física e espiritual entre o amor e a morte – a ser reconfigurada séculos mais tarde durante todo o Romantismo. É certo que na Antiguidade houve muito pranto *literário* motivado pelas relações entre amor e morte, mas com a espiritualidade reinante na Idade Média, um novo sentido, uma nova mentalidade, passou a aflorar. Scholz Williams (1996: 131-132) sugere um gráfico que, a meu ver, é feliz ao agrupar (e condensar) as quatro formas complementares da presença da morte na literatura medieval, mas que serviria também para a de outras épocas: como signo histórico, sociocultural, psicológico e semiológico⁸⁴. Segundo o autor,

a ameaça da morte e o anseio pela morte difundem-se [no período medieval] não somente a partir dos textos do *memento mori*⁸⁵ e do *contemptus mundi*, dos escritores didáticos, ou do esforço apaixonado das almas solitárias pela *mors mystica*: eles são também expressão da tensão entre o desejo e a recusa por trás das exigências não atendidas do cortejar (idem: 133).

⁸³ “Um dia veio a mim Melancolia / e disse: “Eu desejo estar um pouco contigo”; / e pareceu-me que ela arrastava Dor e Ira ao seu lado. // E eu lhe disse: “Parta daqui” / e ela me respondeu como um grego [com altivez] / e enquanto me dizia tudo a seu contento / levantei os olhos e vi Amor, que vinha // vestido com tecido novo e negro, / e na sua cabeça portava um chapéu; / e, é certo, chorava, pude vê-lo. // E eu lhe disse: “O que há, desgraçado?” / e ele responde: “Tenho tormento e sofro pena, / pois nossa dona maior morreu, doce irmão”.

⁸⁴ O signo histórico, como o nome indica, está ligado, segundo Scholz Williams, às descrições e listas históricas contidas nas crônicas medievais, quando o fim da vida aparece “sem nenhum medo existencial perceptível”. A morte como signo sociocultural é mais multifacetada quando configura a estrutura de um texto; por exemplo, na ocasião em que “a morte de um herói assinala a substituição de um governo e essa substituição é ao mesmo tempo entendida como mudança de um sistema cultural”. A morte psicológica é ainda mais polissêmica e, a meu ver, se aproxima mais da ficcionalidade: uma de suas características principais, por exemplo, se dá no momento em que “o desespero da alma transpõe-se numa visualização da dor” – quando a morte do amante torna-se também a do amado – estando mais próxima da simbologia da “Rime XXV” dantesca (por sinal, a obra de Dante, especialmente a *Divina Comédia*, apresenta um paradoxo, nesse caso específico: há o amor sublime nutrido por Beatriz, mas, ao mesmo tempo, o banimento de pares amorosos no primeiro círculo infernal e os castigos subsequentes, associados a um *excesso* de atração física. Nesse último sentido, retomando novamente as conceituações de Scholz Williams, “morte e amor fundem-se numa realidade eterna, que apresenta traços diabólicos quando se parte da suposição de que a morte também não traz libertação nem para o que ama, nem para o que é amado” – idem: 139). Assim, a realidade psicológica da morte aparece muitas vezes “como intermediária entre Deus e o diabo, entre o bem e o mal” (idem: *ibidem*). Por fim, a morte entendida como signo semiológico, que também possui entrecruzamentos com a ficcionalidade, “estabelece uma relação semântica e pragmática com outros signos [...]. A relação entre texto e leitor como contraposição ‘signo-vida’ deve modificar-se no decorrer do tempo, pois [...] o conceito de texto *definitivo* pertence somente à religião ou à fadiga [...]. Saindo do texto fechado do *memento mori*, o leitor/ouvinte deve penetrar num texto aberto no qual não apenas um tema, a advertência com relação ao pecado e a ameaça da morte, mas uma multiplicidade de temas, isto é, de semioses, é experimentada e reproduzida” (*ibidem*: 140 – grifos do autor). A categoria semiológica está fortemente baseada na recepção e nas diversas mudanças sobre o(s) foco(s) interpretativo(s).

⁸⁵ As chamadas “Arte de morrer” que eram tradicionais na Idade Média, para auxiliar o cristão em seus últimos momentos no mundo.

Os escritos ficcionais de Dante estão muito imbuídos dessa ideia de amor não sublimado, que ditou a aurora do amor romântico ocidental. De acordo com autores como Robert Briffault, Reto Bezzola, Irving Singer e Howard Bloch, o surgimento de uma poesia erótico-amorosa entre os séculos XII e XIII será capital para nosso conceito atual de amor romântico idealizado ou não-sublimado, capaz de engendrar várias formas de disforias melancólicas (literárias). Bloch (*op. cit.*: 16) chega ao ponto de afirmar que

A noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àqueles que amamos, o que esperamos que eles nos digam (e dizer que eles dizem), como agimos e esperamos que eles ajam, como negociamos nossa relação com o social – em resumo, a higiene que governa nossa imaginação erótica até a escolha de quem amamos ou as posições físicas que usamos para exprimir isso – não existia na tradição judaica, germânica, árabe ou hispânica, na Grécia ou na Roma clássica, ou no início da Idade Média. O amor romântico tal como o conhecemos não surgiu até aquilo que algumas vezes se chama a renascença do século XII.

A síntese a que Bloch chega, após aprofundar os conceitos antitéticos, mas não excludentes, do misógino e do cortês na literatura e pensamento medievais, aponta para a noção de que o amor romântico – ainda na Idade Média, cumpre destacar novamente – teria nascido de três fatores específicos: “(1) o desejo foi secularizado, ou a paixão reservada no cristianismo para a divindade passou legitimamente a convergir para um ser humano supostamente mortal; (2) o amor secular tornou-se por definição ‘infeliz’, ‘romântico’; e (3) o amor impossível tornou-se nobre, e o sofrimento a marca de distinção social” (idem: 18). Ora, a meu ver, Beatriz é a virgem inatingível por excelência, dentro de um amplo universo literário medieval que, nesse momento, infelizmente e por motivos de contenção, nos escapa, constituído por uma multidão de exemplos desse pioneiro sofrimento romântico relacionado ao amor e, também, à morte⁸⁶. Ainda segundo Bloch (ibidem: 187),

Em termos simplificados, na medida em que a mulher da lírica seduz mas nunca é seduzida, ela representa uma virgem. O pré-requisito para ela ser desejada é que seja perfeita, ideal, completa em si mesma, sem falta ou imperfeição e, portanto, sem desejo; portanto, o *sine qua non* de amar é que não se seja amado em troca.

E este descompasso, existente no amor irrealizado (no caso que ora apresento, por motivo de morte – empírica e literária), está mais do que nunca flagrado não apenas numa série de sonetos, mas também na prosa de outro excepcional livro do autor florentino, a *Vida Nova*, onde o discurso melancólico disfórico se faz presente em boa parte da diegese. Se, por

⁸⁶ No capítulo VI de sua obra *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* (cf. Bibliografia), intitulado “A lírica do amor e o paradoxo da perfeição” (pp. 180-206), Bloch faz um amplo estudo sobre o eu-lírico de vários poetas medievais franceses que se dizem vitimados pelo desdém amoroso.

um lado, a *Divina Comédia* é animosa em relação à acídia, ecoando o imaginário religioso de sua época, por outro, o narrador-personagem da *Vida Nova*, em momentos fulcrais da narrativa, dará mostras de ser acometido pelo mal melancólico literário em todas as suas características. À primeira vista isso poderia parecer problemático e mesmo uma incongruência, mas a descrição – entornada sobre si mesma, com rasgos patológicos em primeira pessoa – de estados de tristeza e descontrole emocional, em meu ponto de vista e *mutatis mutandis*, fará dessa obra uma espécie de antecessora medieval do *Werther* goethiano e de toda uma série de romances e novelas do modo ultrarromântico, a serem analisados no próximo capítulo. Em síntese, no caso de Dante, o discurso *sobre* a melancolia não inviabiliza o discurso melancólico disfórico *da* melancolia.

Já na primeira página da *Vida Nova*, o narrador apresenta Beatriz, deixando evidente seu estado de descontrole:

Já nove vezes depois do meu nascimento tinha o céu da luz voltado quase ao mesmo ponto, em seu próprio giro, quando aos meus olhos apareceu, pela primeira vez, a gloriosa senhora de minha mente, que por muitos, que lhe não sabiam o nome, foi chamada de Beatriz [...]. Apareceu-me vestida de nobilíssima cor, humilde e decente, sanguínea, cingida e adornada, da maneira que convinha à sua risonha juventude. Naquele momento, digo de verdade, que o espírito da vida, o qual reside no sacratíssimo recesso do coração, começou a tremer tão forte, que meu pulso batia horripelantemente; e tremendo eu disse estas palavras: “Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi” (Eis um deus mais forte do que eu que será dominado por mim) (ALIGHIERI 1956: 27-28).

Descrita com todo o aparato simbólico da virgem medieval idealizada, a visão da Beatriz terrena desconcerta o narrador desde o primeiro momento. Há, inclusive, a exaltação de seu temperamento “sanguíneo”, associado a adjetivos como “gloriosa”, “nobilíssima”, “humilde”, “decente”, “adornada”, “risonha”, etc. Por outro lado, a imagem do coração tremendo “tão forte” e do pulso batendo “horripelantemente” lembra algo dos versos de Safo, mas o narrador não mostra ainda pusilanimidade; antes, afirma que sua meta será dominar o “deus mais forte”, o Amor. Porém, noutra oscilação, logo a seguir, afirma:

Naquele momento, o espírito natural que age, naquela parte onde se dá a nossa nutrição, começou a chorar e soluçando disse estas palavras: Heu miser! Quia frequenter impeditus erro deinceps” (Ai de mim! Porque daqui por diante serei impedido). Desde então, digo que o Amor dominou a minha alma, a qual logo esposou-o e começou a ter sobre mim tanta firmeza e tanto domínio, *pela virtude que lhe dava a minha imaginação*, que me convinha fazer completamente todos os seus desejos. Muitas vezes ordenava-me ele que eu procurasse ver esse anjo, tão jovem, e por isso, eu na minha infância muitas vezes o procurei e o vi com atitudes tão nobres e louváveis que certamente se lhe poderiam aplicar aquelas palavras de Homero: “Ela não parecia filha de um mortal, mas de Deus”. *E embora a sua imagem*, que estava sempre comigo, fosse incentivo ao Amor para me dominar, todavia era ela de tão nobre virtude, que nunca permitiu ao Amor me governasse sem o fiel conselho da razão, em tudo aquilo em que tal conselho fosse útil para se seguir (idem: 28-29 – grifos meus).

O amor físico é sempre sublimado pela evocação sobrenatural e mística, a propor uma espécie de esteio ao livre impulso dos instintos. Em todo o caso, o narrador acusa a própria imaginação, no sentido de que parece *interferir e intensificar* o curso ordinário dos fatos, mas a constante imagem da amada rondando-lhe as lembranças ainda se mantém sob o “fiel conselho da razão”. Nove anos depois desse primeiro contato infantil, o narrador afirma que revê Beatriz e esta lhe dirige a palavra pela primeira vez. Nesse momento, diz o mesmo: “como extasiado, afastei-me de todos e fui a um lugar solitário, em meu quarto e me pus a pensar naquela gentilíssima senhora” (ibidem: 30). Trata-se do primeiro instante efetivo de retraimento do personagem⁸⁷ na diegese da obra, dando indícios de excessiva sensibilidade. O narrador passa a ter sonhos estranhos e torna-se cada dia mais abatido:

Depois desta visão começou meu espírito natural a ser obstaculado em suas operações, pois que minha alma toda se ocupava em pensar somente nessa gentil senhora e assim eu em pouco tempo me tornei tão fraco e abatido que muitos amigos meus se afligiam ante o meu aspecto; outros, cheios de inveja, buscavam saber aquilo que eu queria de todo ocultar a outrem. E eu, percebendo-lhes a maligna intenção, em querer me interrogar, pela vontade do Amor, que me guiava segundo o conselho da razão, eu lhes respondi que era o Amor que assim me tinha orientado. Eu falei do Amor, pois eu trazia no rosto impressos os seus traços e isto não podia eu disfarçar. E quando me perguntavam: “Por quem te tornou o Amor tão abatido?” eu os olhava sorridente, nada, porém, eu respondia (ibidem: 32-33).

Continua-se falando em “conselho da razão”, mas o quadro é distinto desta. Pressente-se, antes, uma espécie de mal-estar melancólico, que abate e modifica os “traços” naturais do protagonista e lhe desestimula a fala. Mas há uma causa específica sempre nomeada: o amor. Em seguida, o narrador cita um caso ocorrido na igreja, durante uma missa: ele erguia continuamente os olhos até a direção de Beatriz, mas ela, como é mister a uma virgem, apenas rezava sem responder aos seus olhares; será outra “gentil senhora” quem se aperceberá deles e se imaginará alvo dos mesmos:

Muitos [na Igreja] perceberam que ela [a segunda dama] me olhava e nisso puseram atenção, tanto que depois, saindo dali, ouvi dizer: “Não viste como aquela senhora desconcertou a este homem?” e dizendo-lhe o nome, percebi que falavam daquela que estava no meio da linha reta que partindo da gentil Beatriz ia terminar nos meus olhos. Senti então grande conforto, certificando-me de que o meu segredo não tinha sido revelado no dia anterior, pelos meus olhos. E imediatamente pensei em fazer dessa gentil senhora uma defesa da verdade; e tanto eu o manifestei que em pouco tempo o meu segredo tornou-se conhecido de muitas pessoas que falavam de mim. Com esta mulher oculte-me anos e meses; e para que outros o cressem, ainda mais, escrevi para ela uns trabalhos em verso [...] (ibidem: 33).

⁸⁷ Há outros exemplos de *retraimento* na obra de Dante, associadas à sensibilidade diferenciada do poeta e uma provável misantropia. Por exemplo, em uma passagem das *Églogas latinas*, correspondência poética inspirada nos *Idílios* de Teócrito, Dante identifica-se alegoricamente e aos seus amigos, com personagens do universo clássico, como Títiro e Mopso, e assim descreve a este último: “Mopso oferece-se nos montes das musas, enquanto outros cuidam que se ensinem os direitos das causas e assaz pálido torna-se à sombra do bosque sagrado” (1956: 13), demarcando a solitária figura do escritor em relação aos especialistas de outras ciências.

Cultiva-se assim, em prosa e verso, à semelhança dos eu-líricos de vários trovadores medievais, o “amor de longe” (*amor de lonh*, ou *amour de lointain*), entrevisto no jogo de ocultamento e simulação das intenções amorosas originais e no isolamento dentro da própria interioridade. Avulta-se o amor idealista, voltado para si, mas com o pensamento em outrem que o desconhece. Retornando à diegese da obra, o narrador diz que a segunda dama sai de Florença e ele, para manter seu segredo, dedica-lhe um soneto de “lamentação”, com a intenção subjacente de que todos da cidade o leiam. Mas, na verdade, a lamentação era inspirada realmente pelo amor olvidado a Beatriz :

O voi che per la via d’Amor passate,
attendete e guardate
s’elli è dolore alcun, quanto ’l mio, grave;
e prego sol ch’audir mi sofferiate,
e poi imagnate
s’io son d’ogni tormento ostale e chiave.
Amor, non già per mia poca bontate,
ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sì dolce e soave,
ch’io mi sentia dir dietro spesse fiate:
«Deo, per qual dignitate
così leggiadro questi lo core have?»
Or ho perduta tutta mia baldanza,
che si movea d’amoroso tesoro;
ond’io pover dimoro,
in guisa che di dir mi ven dottanza.
Sì che volendo far come coloro
che per vergogna celan lor mancanza,
di fuor mostro allegrezza,
e dentro da lo core struggo e ploro⁸⁸.

Continuamos com o discurso melancólico disfórico motivado pelo amor, tanto na prosa, como na poesia de *Vida Nova*. Até agora, não houve nenhuma espécie de pacificação, nenhum sinal de positividade a apontar para uma mudança de sorte para o narrador e a consequente passagem para discurso triste. A excessiva sensibilidade continua dando vazão à exageração endossada por certos caracteres associados ao mal melancólico. Em momento posterior da narrativa, Beatriz nega-se a saudar o protagonista, o qual afirma ter na própria saudação “a indizível felicidade” que fazia com que seu corpo “muitas vezes se movesse

⁸⁸ “Ó vós que pela via do Amor passais, / parai e olhai / se há dor alguma como a minha, grave; / e rogo para que tenhais paciência em escutar-me, / e após imagineis / se não sou o resumo e a síntese de todo o sofrimento. / Amor, não por minha pouca bondade, / mas pela sua nobreza, / pôs-me em vida tão doce e suave, / que eu muitas vezes ouvia exclamar: / “Deus, por qual privilégio / tem este homem coração tão alegre?” / Agora perdi toda minha arrogância, / que era motivada por tesouro amoroso; / por isso agora estou tão pobre, / que sinto até medo de falar. / E assim, fazendo como aqueles / que por vergonha escondem suas faltas, / por fora mostro alegria / e dentro do coração me aflijo e choro”.

como um ser inanimado”. Após o fato, ele se diz novamente fragmentado, num timbre sentimentalista que será muito caro à ficção oitocentista ulterior:

Depois que essa felicidade me foi negada, senti tanta dor que, tendo me afastado dos demais, dirigi-me a um lugar solitário, para banhar a terra com lágrimas amaríssimas e depois que um pouco se me aliviou esse pranto, encerrei-me no meu quarto, onde podia lamentar-me sem ser ouvido. Aí, pedindo misericórdia à senhora da saudação e dizendo “Amor! Ajuda o teu fiel sequaz” adormeci chorando como uma criança, depois de um castigo (idem: 44).

Neste ponto, tenho em mente uma hipotética atenuação interpretativa caso se leve em conta a possível e problemática alegorização de todas essas personagens femininas de acordo com o *cânon* da crítica dantesca. De fato, realmente parece causar mais impacto, para o leitor, a recepção e a atitude exageradas do narrador frente a um simples desdém feminino – fato que corrobora com os exageros sentimentais. Mas, no momento em que podemos entrever a imagem de Beatriz simbolizando a teologia e a da dama gentil, a filosofia (como o próprio Dante irá explicar posteriormente a trama da *Vida Nova*, em seu tratado *O Banquete*), ficamos mais solícitos em aceitar e relativizar o referido exagero – de acordo com a cosmovisão do período, ligada ao eterno embate entre as forças do bem e do mal e a consequente (e real) possibilidade de padecimento no Inferno. Mas há muitos outros indícios que apontam para a *carnealidade* das personagens. Por exemplo: a certo momento, arrependido de ter escrito poemas para a “dama gentil”, o narrador (e também eu-lírico) escreve a primeira balada da *Vida Nova* destinada efetivamente a Beatriz. Para isso, já nos versos, clama ao Amor, alegorizado, a acompanhá-la (ela mesma, a Balada, autorreferida e também transformada em alegoria), para explicar toda a situação constrangedora em que o poeta se encontra. Os versos (ibidem: 46) falam por si próprios: “[O eu-lírico diz à Balada:] Se ainda assim ela [Beatriz] não acreditar, / dize-lhe que pergunte ao Amor, que conhece a verdade: / e finalmente faze-lhe um humilde pedido, / o perdoar, se isso não lhe desagrade, / e que me ordene que eu morra, / e por seu humilde servo ver-se-á obedecida”⁸⁹. Jamais Dante iria pedir à teologia permissão para matar-se; então, o fato de estar se comunicando poeticamente com personagens femininas, na condição de “humilde servo” e vassalo, típica da literatura de cavalaria, volta a tornar-se evidente, independentemente das explicações posteriores d’*O Banquete*. Isso é corroborado por várias sutilezas típicas da poesia trovadoresca, como o afirmar que o “Amor é bom, pois que afasta a mente do seu súdito de todas as coisas vis” (espécie de bordão que

⁸⁹ “Sed ella non ti crede / Di’ che domandi Amor, che sa lo vero: / Ed a la fine falle umil preghero, / Lo perdonare se le fosse a noia, / Che me comandi per messo ch’eo moia. / E vedrassi ubidir ben servidore (vv. 25-34).

muitos autores do período irão repetir⁹⁰), entre outras características.

Em vários outros momentos, o discurso melancólico disfórico aparecerá, destacadamente quando o narrador se encontra face a face com sua musa e disseca os atributos negativos de seu estado:

[...] Pareceu-me sentir um estremecimento esquisito, começando no peito, do lado esquerdo, e estendendo-se repentinamente por todas as partes do corpo. Encostei-me então, disfarçadamente a uma pintura, que rodeava toda a sala; temendo que outros tivessem percebido o meu estremecimento, levantei os olhos e vi entre as senhoras a gentilíssima Beatriz. Foram então destruídos os meus espíritos, pelo ânimo que o Amor tomou, vendo-se tão perto da gentilíssima senhora, que não ficaram com vida senão os espíritos do rosto e mesmo estes, ficaram fora dos seus instrumentos [...]. Por isso o amigo [que estava com o narrador naquele momento] [...] tomou-me pela mão e levando-me para fora da vista dessas senhoras, perguntou-me o que eu tinha [...] e eu disse a este meu amigo estas palavras: “Eu tive os pés daquele outro lado da vida, além do qual não se pode ir com intenção de voltar”. E afastando-me dele, voltei ao quarto das lágrimas, no qual, chorando e envergonhando-me de mim mesmo [...] (idem: 50).

Ao mesmo tempo em que busca acercar-se do objeto de seu amor excessivo, o narrador afirma que “sua presença não somente me defendia, mas até destruía a minha pouca vida”. O amor, ou a desculpa do amor, instila também um certo desespero melancólico que o nega, ao tempo que inspira a criação poética. Tome-se como exemplo apenas um dos vários poemas de timbre melancólico que a todo tempo entrecortam a prosa da *Vida Nova*:

Spesse fiate vegnonmi a la mente
Le oscure qualità ch’Amor mi dona,
E venmene pietà, sì che sovente
Io dico: “lasso!, avviene elli a persona?”;

Ch’Amor m’assale subitanamente,
Sì che la vita quasi m’abbandona:
Campami un spirto vivo solamente,
E que’riman, perchè di voi ragiona.

Poscia mi sforzo, chè mi voglio atare;
E così smorto, d’onne valor voto,
Vegno a vedervi, credendo querire:

⁹⁰ Cf. os exemplos de poetas franceses medievais, já referidos, no capítulo VI da obra de Bloch (*op. cit.*). Isso também é endossado por Hauser (*op. cit.*: 215-216): “Novo na poesia cavaleiresca é o culto do amor, a noção de que este tem de ser defendido e preservado; nova é a crença em que o amor constitui a fonte de tudo o que é bom e belo, e de que toda ação odiosa, todo sentimento indigno, é uma traição ao ser amado; nova é a ternura e a intimidade de sentimento, a reverência quase religiosa que o amante sente ao menor pensamento da mulher a quem ama [...]. A cortesia requer que a mulher se mostre fria e que o homem anseie até a morte. A atitude cortesã e cavaleiresca é de infinita paciência e profunda abnegação no homem, envolvendo a extinção de sua própria vontade e o sacrifício do seu próprio ser à vontade da mulher como um ser superior. A cortesia exige do homem a completa aceitação do fato de que o objeto de seu culto é totalmente inatingível, a auto-indulgência nas penas de amor, o exibicionismo emocional e o masoquismo – tudo características do moderno romantismo amoroso – ocorreram pela primeira vez nessa época. O amante como o indivíduo que anseia e renuncia, o amor como algo para o qual a conquista e o êxito final são irrelevantes, e que até é estimulado por seu caráter negativo, um ‘amor do distante’ sem qualquer objeto tangível ou mesmo claramente definido – tudo isso prenuncia o nascimento da história da poesia moderna”.

E se io levo li occhi per guardare,
Nel cor mi si comincia uno tremoto,
Che fa de' polsi l'anima partire⁹¹.
("Soneto IX" idem: 56).

Mas o ápice do discurso melancólico disfórico se dará realmente com a morte de Beatriz, que é primeiramente antecipada por uma visão imaginativa e a ulterior impossibilidade de pacificação pela via amorosa. A morte da personagem (já que a existência da Beatriz empírica nos foge por completo⁹²), detonará impressões de abatimento que irão chegar próximas da loucura:

[...] Voltei a considerar a minha vida tão debilitada, vendo como era breve a sua duração, ainda mesmo com saúde, comecei a deplorar comigo mesmo tanta miséria. Porisso [sic] suspirando fortemente, eu dizia: "Convém mesmo e é necessário que morra a minha gentilíssima Beatriz". Mas veio-me depois um desfalecimento tão forte que eu fechei os olhos e comecei a agitar-me e a pensar como uma pessoa frenética; no começo, quando minha fantasia começou a vagar, apareceram-me rostos de mulheres descabeladas, que me diziam: "Tu também morrerás". E depois destas, apareceram outras de rosto diferente, horríveis de se ver, que me diziam: "Tu estás morto". Começando assim a vagar a minha fantasia, cheguei a tal ponto que eu não sabia onde estava e parecia-me ver mulheres desgrenhadas, chorando pela rua, piedosamente tristes; pareceu-me ver o sol obscurecer-se, as estrelas mostrarem-se de uma cor que me fazia julgar que elas choravam e parecia-me que os passarinhos voando pelo ar caíam mortos e havia terríveis terremotos [...]" (ibidem: 72).

Ressalto que o excerto é uma criação da "imaginação" do narrador, como o próprio afirma. Ele "imagina", com um quê de masoquismo, a morte de Beatriz algum tempo antes que ela aconteça realmente – mesmo sendo improvável este desaparecimento, pelo "sanguíneo" de sua aludida conformação. A partir da imaginação exaltada, estetiza as descrições dos efeitos óticos, sensoriais e alucinatórios que lhe causam a ideia da morte da amada. E, no momento em que esta se dá efetivamente, as mesmas impressões narrativas soturnas voltarão a aflorar mais uma vez, sob a luz opaca de outra imagem medieval de um sol negro da melancolia.

N'O *Banquete* (1958: 120), Dante cognomina a "linguagem" (no sentido de estilo) utilizada na obra *Vida Nova* de "animosa e apaixonada", fruto da juventude, enquanto a daquele tratado seria "mais temperada e viril": "Pois que, de um modo se deve agir e falar em determinada idade do que em outra, porque certos costumes são próprios e louváveis em uma idade sendo ao mesmo tempo desaconselháveis e condenados em outra". Isso reforça a

⁹¹ "Muitas vezes vêm-me à mente / As obscuras imagens que Amor me sugere, / E causa-me piedade e subitamente / Eu digo: 'Ai! também isso acontece a outrem?'; // O amor me assalta subitamente, / De tal modo que a vida quase me abandona: / Somente um espírito vivo se salva, / E permanece porque só pensa em vós. // Depois me esforço, porque me quero ajudar; / Quase morto, corro então, / Para vos contemplar, querendo crer: // E se levanto os olhos para ver-vos, / No meu coração começa um tremor, / Que parece que a alma se evola".

⁹² Lembro-me de uma citação de Daniel Poiron (1996: 197 – cf. Bibliografia): "Porque é isto que a literatura oferece à pesquisa: não fatos, mas significações".

semelhança já aludida entre esta obra e *Werther*, pois se sabe que Goethe, também posteriormente, irá tratar este seu livro como inferior, por ser “exagerado” e “juvenil”. Mas é claro que ambos possuem diferentes particularidades e, também, intencionalidades, focos narrativos. E, nesse aspecto, o *eu* da *Vida Nova* é muito diferente do *eu* romântico. Ainda n’*O Banquete*, Dante irá explicar o motivo pelo qual optou em falar *em primeira pessoa* na *Vida Nova*, ao descrever suas atribulações (idem: 122-124):

[...] não parece lícito a ninguém, falar de si mesmo [...]. Desprezar a si mesmo é *per se* censurável, porque o homem deve falar ao amigo, secretamente, sobre os seus defeitos e ninguém é mais amigo do que o homem de si mesmo; e por isso no recesso dos seus pensamentos deve repreender-se a si mesmo, e chorar os seus defeitos e não publicamente [...]. [Mas] por razões necessárias, pode-se falar de si mesmo. E dentre as razões mais necessárias duas há mais patentes; uma, é quando se não se falar de si mesmo não se poderá evitar grande perigo ou desonra e então é permitido pela razão, que dos dois caminhos se tomarmos o menos mau, é como se tomássemos um bom [...]. A outra é quando, pelo falar de si mesmo, outros poderiam ter grandíssima utilidade em questão de doutrina; e esta razão levou Agostinho nas suas *Confissões* a falar de si mesmo; porque pelo processo da sua vida, que foi de mau para bom, de bom para melhor, de melhor para ótimo, dela ele deu tal exemplo e doutrina, a qual só se poderia receber por tão verdadeiro testemunho.

Vemos que a intencionalidade do autor empírico é profundamente marcada por traços de cunho moralizante, a tal ponto que, ainda n’*O Banquete*, Dante irá afirmar, em relação à *Vida Nova*: “Temo ter seguido a infâmia de *tanta paixão* quanta concebe quem lê que as mencionadas Canções tiveram domínio sobre mim. Esta infâmia cessa se eu agora falar inteiramente de mim; o que mostra que *não foi paixão, mas virtude*, a causa movente” (ibidem: 124-125 – grifos meus). Mas tais comentários, posteriores à obra, não inviabilizam o discurso melancólico disfórico que se presentifica em certos trechos da *Vida Nova*. Se não houvesse, anteriormente, os vários prenúncios descritivos que buscaram simular, no plano fictício, estados *doentios*, a simples descrição da morte de Beatriz poderia ser lida como um momento episódico, passageiro e disfórico, dentro da diegese. Mas são muitos os exemplos que comprovam tratar-se da mesma sensibilidade apresentada durante todo o percurso narrativo, que recorre – consciente ou inconscientemente (não importa), aos sintomas da melancolia. No caso da *Vida Nova*, é a musa quem morre e gera a exaltação mórbida de um *eu de per se* descontrolado. Mesmo optando em manter a própria existência, diante da morte daquela que aparentemente lhe fornecia motivos para viver, o narrador autodiegético continuará sua escrita melancólica até o final da obra. Haverá uma pequena atenuação nas últimas páginas – com um muito breve lampejo de esperança, entrevista na possibilidade da sobrevida celeste –, mas que não quebra o discurso melancólico disfórico, por não negá-lo. Essa sobrevida, por sinal, será a potência responsável pelo *retorno* de Beatriz e o grande ato

da *Divina Comédia*.

1.3 – Renascimento e Barroco

“Cuidado ao negligenciares os poderes de Saturno, o qual, segundo o dizer dos árabes, é o mais poderoso dos planetas” (Marsílio Ficino 2005: 608).

São por demais conhecidas as razões e inúmeras variáveis que possibilitaram o chamado Renascimento humanista europeu, entre os séculos XIV e XVII, já prefigurado em vários momentos da Idade Média e que não se aparta desta completamente, mesmo que divirja em uma série de pontos nodais. Marías entreviu no nominalismo de Ockham (1288-1347), no século XIV, um dos principais agentes na mudança de mentalidades que se operou desde então. Como é sabido, *grosso modo*, este afirmou ser a essência da divindade arbitrária, distante, quicá inatingível⁹³, e a razão humana, uma determinante puramente ontológica, ou seja, contradiz Santo Agostinho em vários momentos, especialmente no conceito de ouvido interno ligado diretamente a Deus:

Se Deus não é razão, a razão humana não pode se ocupar dele. A Divindade deixa de ser o grande tema teórico do homem no final da Idade Média, e isso o separa de Deus. A razão volta-se para os objetos aos quais é adequada, aqueles que pode alcançar. Quais são eles? Antes de tudo, o próprio homem; em segundo lugar, o mundo, cuja maravilhosa estrutura começa a ser descoberta então: estrutura não só racional, mas matemática. O conhecimento simbólico a que o nominalismo nos levou se adapta à índole matemática da natureza. E esse mundo independente de Deus – de quem recebeu seu impulso criador, mas que não tem de conservá-lo – transforma-se no outro grande objeto para o qual se volta a razão humana, ao se tornar inacessível à Divindade. O homem e o mundo são os dois grandes temas: por isso o humanismo e a ciência da natureza, a física moderna, serão as duas ocupações magnas do homem renascentista, que se encontra afastado de Deus (MARÍAS *op. cit.*: 149).

Outros autores, como Zubiri, chegarão a afirmar que “sozinho, sem mundo e sem Deus, o espírito humano começa a se sentir inseguro no universo” (*apud* MARÍAS *idem*: *ibidem*). Concordo com tudo isso, mas há um certo exagero em afirmar estar o homem renascentista “afastado de Deus”, a começar pelo próprio fato de que o abrandamento teológico proporcionado pelo Renascimento não solapou o poder da Igreja. Antes, ela também participou desse processo de renovação cultural, com pontífices como Júlio II e secretários episcopais como Lorenzo Valla estimulando a busca pelas fontes clássicas e a criação artística de grandes expoentes da pintura, escultura, arquitetura, literatura, etc. Generalizações vagas como “homem grego”, “medieval”, “renascentista” continuam sendo muito redutoras, mesmo

⁹³ De acordo com Burns (2003: 133), Filon de Alexandria, mentor da escola neopitagórica, entre o último século a. C. e o primeiro século d. C., já supunha a existência de um “Deus transcendente, tão distante do mundo que era de todo impossível aos mortais conhecê-lo”. Mas a referida escola está mais próxima do imaginário medieval no que toca aos aspectos negativos ligados ao corpo humano: “considerava como mau tudo que era físico e material; a alma está aprisionada no corpo, do qual só pode fugir mediante rigorosa negação e mortificação da carne. Sua atitude era mística e não intelectual: a verdade não vem da ciência nem da razão, mas da revelação” (BURNS *idem*: *ibidem*).

assim, ainda necessárias, para uma certa sistematização de conhecimentos acerca de cada etapa histórica e sociocultural que poderá ser esmiuçada ao infinito. É certo que, na Idade Média, essa “insegurança” relatada por Zubiri também existiu, mas é quase uma unanimidade o fato de que, durante o humanismo renascentista, a mesma será ditada por outras contingências – e importantes reflexos, para confirmar esse mesmo fato, aparecerão tanto no pensamento teórico, como na rica literatura da época, nos personagens trágicos, nos eu-líricos e na narração de obras fulcrais onde, mais uma vez, a melancolia aparecerá enquanto tessitura artística, reverberada dentro deste novo panorama.

De início, antes de enveredar num breve esboço crítico de alguns ícones da literatura renascentista (ressaltando certos aspectos importantes que irão ecoar e ser verticalizados durante o Romantismo e o Ultrarromantismo), devo lembrar que um fato teórico exponencialmente interessante se dá nessa época, juntamente à desbragada busca pelos manuscritos da antiga literatura clássica: a revalorização do “Problema XXX” aristotélico e do conceito de melancolia como fonte inspiradora, mas em uma nova conjuntura, influenciada, entre outros fatores, pelos usos astrológicos típicos do período. Falou-se anteriormente da importância dos autores árabes durante a Idade Média na manutenção e discussão do *corpus* aristotélico. Essa influência também se estendeu a inúmeros outros campos de estudo, incluindo a astronomia (no período, imiscuída à astrologia), que será a responsável pela aparição do conceito de homem saturniano, sendo o planeta Saturno associado desde então à melancolia. Na verdade, de acordo com Klibansky & Panofsky, a analogia “parece haver sido firmemente estabelecida por certos escritores árabes do século IX” (*op. cit.*: 139), os quais passaram a associar e relacionar os planetas aos humores tradicionais discutidos desde os gregos. Assim, Saturno, por ser então considerado o astro mais lento, frio, seco e escuro, passou a ser considerado uma espécie de *interventor* da melancolia em âmbito terreno, da mesma forma que Júpiter representaria o temperamento sanguíneo, Marte, o colérico e a lua, o fleumático. Em suma, esses astros “exerciam uma influência decisiva sobre o destino dos homens e o curso de todos os acontecimentos terrenos, fortalecendo-se ou debilitando-se o efeito destes planetas segundo sua posição no firmamento em cada momento e as relações de uns com os outros” (*idem*: 144).

Burkhardt (1991: 366) registra todo um quadro referente à importância que a astrologia adquire em âmbito renascentista. Em uma das passagens de sua obra mais conhecida, *A cultura do Renascimento na Itália*, afirma:

A partir de então [no Renascimento], ninguém mais hesita em mandar consultar os astros. Não apenas príncipes, mas também algumas cidades mantêm regularmente astrólogos, e, do século XIV ao XVI, professores especializados nessa ciência ilusória são contratados pelas universidades, inclusive ao lado de astrônomos propriamente ditos. Os papas, em sua grande maioria, confessam-se abertamente partidários da prática de consultar os astros, ressalvando-se, entretanto, a honrosa exceção representada por Pio II, que, de resto, desdenhava igualmente a interpretação dos sonhos, os prodígios e a magia. Leão X parece encarar como uma glória para o seu pontificado o fato de a astrologia ter nele florescido, e Paulo III jamais realizou um consistório sem que os consultores dos astros determinassem previamente a hora apropriada [...].

Neste breve excerto temos uma ideia de como a astrologia adentrou na vida das cidades, especialmente as italianas, e no próprio seio da Igreja. Realidade muito diversa daquela dos primeiros anos do cristianismo, de total combate à idolatria e aos cultos pagãos, sintetizado no versículo bíblico: “Não somos dirigidos pelos astros e sim por Deus” (*I Coríntios* 10, 13). Essa aproximação da astrologia também se demarca da visão de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, que defendiam o livre-arbítrio, em oposição a esta espécie de determinismo dos astros.

Novamente, todo um universo hermético, hoje ultrapassado (do ponto de vista científico), ganha vulto. Como vimos no subcapítulo 1.1, a *dýnamis* da bile negra poderia ser regida por uma infinidade de variáveis internas e mesmo externas ao corpo humano. De fins da Idade Média em diante, o processo será adensado por essa nova conjuntura filosófica baseada nos astros, onde o próprio desenvolvimento da ciência, com destaque para o telescópio posteriormente aperfeiçoado por Galileu, acabou tornando-se também uma força motriz. Para se ter uma ideia do hermetismo astrológico da época, basta lembrar que Saturno influenciaria os indivíduos melancólicos das mais variadas maneiras, de acordo com sua posição no céu, em momentos específicos, relações cosmogônicas e de proximidade com outros astros visíveis, etc. Alguns teóricos também alentaram a possibilidade de que pessoas comuns, ou mesmo “iletradas”, sob os auspícios do astro, tornar-se-iam igualmente visionárias, como veremos adiante, mas, em geral, o planeta seria bem mais propício aos seres humanos de exceção, ou melhor, voltados ao estudo e à contemplação filosófica e artística.

Saturno veio sendo apresentado, desde os gregos (e, antes deles, pelos babilônicos), através de toda uma série de atributos simbólicos, herméticos e astrológicos – muitas vezes completamente paradoxais⁹⁴. Em resumo, a partir da Idade Média, vão se delineando duas características básicas relativas a este planeta, o mais distante do sol conhecido até então, influenciadas tanto pela mitologia clássica, como pela teoria dos humores/temperamentos e os

⁹⁴ O capítulo intitulado “Saturno, astro de la melancolia”, de Klibansky & Panofsky (*op. cit.* – cf. Bibliografia), praticamente diseca a história da origem e da influência de Saturno na tradição científica, mística e filosófica ocidental (pp. 137-214).

conhecimentos astronômicos/astrológicos disponíveis na época. Novamente, uma visão negativa e outra positiva. A negativa o via como agente de desequilíbrios nos humores corporais, dentre outras influências maléficas por vezes associadas ao diabo (ecos do pensamento medieval e religioso cristão) ou então à própria melancolia empírica (ou seja, ao excesso de bile negra pelo astro estimulada). A influência da mitologia também possuía um lado negativo, ao mostrar Saturno como o deus decaído, castrado e devorador (como o tempo) dos próprios filhos (as horas). Já a visão positiva tentou provar que uma existência profunda e contemplativa só existiria a partir de um certo grau de melancolia, ditada por Saturno, visto então como “o soberano de uma Idade de Ouro” associada à inteligência e às utopias de um passado superior do gênero humano. Nessa perspectiva, entendida como uma experiência de interiorização profunda, a melancolia seria necessária para um mergulho tanto na natureza, como no universo pessoal dos filósofos e artistas. Aos poucos a ideia do humor atrabiliário a reger as disposições melancólicas dos indivíduos vai cedendo terreno para outra noção, a de que seriam os influxos dos astros os verdadeiros responsáveis pelas mesmas. Conforme Klibansky & Panofsky (*op. cit.*: 167-168):

Saturno, demônio dos contrários, dotava a alma tanto de lentidão e inépcia como do poder da inteligência e contemplação. Semelhante à melancolia, Saturno ameaçava quem estivesse sob seu poder, por ilustres que fossem, com a depressão e até com a loucura. Nas palavras de Ficino, Saturno “raras vezes se associa a caracteres ou destinos ordinários, mas antes a pessoas que se distinguem das demais, divinas ou bestiais, ditosas ou acossadas pela pena mais profunda”.

Em uma época onde a ascensão espiritual da alma aos céus era fato aceito a priori⁹⁵, toda uma discussão híbrida entre religião, filosofia, teologia, astronomia e astrologia veio ao lume de forma natural. Mestre Eckhart (1260-1328), filósofo medieval alemão, afirmava que Saturno seria uma espécie de portal para a “bem-aventurança de pureza angélica” (*apud* KLIBANSKY & PANOFSKY *idem*: 175), talvez inspirado no ainda mais antigo neoplatonismo do alexandrino Proclo Diadoco (412 – 485), que já associava o planeta à “pureza do intelecto” (*idem*: *ibidem*). Dante também é uma prova de que em âmbito medieval a astrologia já ocupava um lugar de destaque entre o público douto e, em relação ao planeta Saturno, também refletirá uma visão positiva. Vemos aí uma das ambiguidades relacionadas ao planeta, pois, como lido anteriormente, Dante foi contrário à acídia na *Divina Comédia* e, nesse mesmo livro, coloca no Inferno – mais pela magia do que pela astrologia propriamente dita – os filósofos e astrólogos Guido Bonatti e Miguel Escoto (*Inferno*, Canto XX, vv. 115-

⁹⁵ Vide os textos místico-teóricos sobre a migração da alma contidos nos *Discours philosophiques* escritos pelo poeta e religioso francês Pontus de Tyard (1521-1605).

120). Na *Divina Comédia*, diz o poeta que o céu de Saturno estaria mais próximo da pura contemplação divina, relacionando-o àquela Idade de Ouro já aludida:

Quem soubesse então qual a pastura
da minha vista no aspecto beato
quando mudei assim a outra cura,
veria obedecer quão me era grato
à escolta que celeste me conforta,
contrapesando um com outro acto.
Dentro ao cristal que o vocábulo porta,
cercando o mundo, de quem o conduz,
sob quem jaz toda a malícia morta,
de cor de ouro em que o raio então transluz [...]
(ALIGHIERI *op. cit.*: 777-778 – grifos meus).

Dante se diz extasiado pelas visões seráficas do céu de Saturno, bem como pela companhia da mística Beatriz (a “escolta que celeste me conforta”) e fala de um mundo antigo e utópico, a Idade de Ouro, na qual jazeria “toda a malícia morta”. No tratado *O Banquete* (*op. cit.*: 206), Dante já havia descrito o céu de Saturno com as mesmas tintas eufóricas e cita a “Astrologia” com “A” maiúsculo, da mesma maneira que grafava a Filosofia ou a Teologia, compreendendo-a em completa simbiose com a astronomia:

O céu de Saturno tem duas propriedades, pelas quais se pode comparar com a Astrologia; uma, é a lentidão dos seus movimentos pelos doze signos; porque vinte e nove anos e mais, segundo os escritos dos astrólogos, exige de tempo o seu giro; a outra é que ele está mais alto que todos os outros planetas. E estas duas propriedades estão na Astrologia: porque para perfazer o seu giro, isto é, na sua aprendizagem, exige-se um grandíssimo espaço de tempo, quer pelas suas demonstrações, que são mais do que as de qualquer outra ciência, quer pela experiência que para bem se lhe julgar, é conveniente. E ainda é a mais alta de todas; pois que, como diz Aristóteles, no começo da Alma, a Ciência é alta em excelência, pela nobreza do seu sujeito, e pela sua certeza. E esta, mais que qualquer das citadas ciências é nobre e alta pelo seu sujeito alto e nobre que é o movimento do céu; é alta e nobre pela sua certeza, que é sem defeito algum, como a que vem de um princípio regularíssimo e perfeitíssimo. E se alguém nela achar defeito, não o será da sua parte mas, como diz Tolomeu, será pela nossa negligência e a ela se deve imputar.

Tais exemplos ilustram o fato de como a história da *recepção* astrológica de Saturno, associado à melancolia, teve muitas variantes, mas, a partir do Renascimento, abrir-se-ão brechas de significado e o então astro puramente daninho será tido também como benfazejo, por nomes importantes do período⁹⁶. Klibansky & Panofsky citam um conhecido professor da Universidade de Pádua, Antonio Guainerio (?-1440), filósofo escolástico, cujos escritos teóricos, ou “iatromatemáticos” (textos médicos e filosóficos caracterizados pela impregnação

⁹⁶ Esse lado nefasto jamais foi completamente abandonado. Ao contrário, é posto em evidência na maioria dos exemplos por mim estudados ao longo de diversos períodos históricos, constituindo esse lado eufórico, uma espécie de suspensão momentânea do Renascimento italiano. Em todo o caso, a bipolaridade nefasto/inspirador será mantida durante o Romantismo, mesmo que a simbologia saturniana passe a variar de autor a autor, como será comum nas poéticas individuais da modernidade.

de ideias astrológicas e mágicas nascidas da especulação acerca do universo), teriam feito dele um precursor de Marsílio Ficino, em termos de uma conceituação teórica positiva sobre a melancolia saturniana. Em um tratado sobre o assunto, ele chega a fazer a seguinte pergunta: “Por que certos iletrados, estando melancólicos, se fizeram sábios e como é possível que alguns tenham chegado inclusive a predizer o futuro?” (GUAINERIO *apud* KLIBANSKY & PANOFSKY *op. cit.*: 111). A pergunta tece um claro intertexto com o “Problema XXX”, mas se destaca dele no momento em que assume que os “iletrados”, caso estivessem sob o influxo saturniano e melancólico, seriam propensos à criação e à inspiração (lembremos que a obra peripatética associava a melancolia criativa aos indivíduos excepcionais). Klibansky & Panofsky lembram que a simples existência dessa pergunta já pressupõe toda uma nova leitura sobre o tema, bem como a recuperação do interesse pelo universo da adivinhação, geralmente condenado na Idade Média. Em seu tratado, Guainerio relata ter chegado à conclusão de que a melancolia seria realmente uma fonte de inspiração, após ter travado conhecimento com um camponês que, mesmo sendo iletrado, conseguia escrever bons poemas durante *ataques periódicos* de melancolia. Em outras palavras, em doses medidas, a melancolia empírica será vista novamente como um dos principais esteios para a criação literária e ficcional – outra ideia já ensaiada pelo “Problema XXX”. Guainerio chega inclusive a comparar o camponês iletrado que conheceu ao poeta siracusano Marakós, citado pelo texto peripatético, como tomados por semelhante inspiração ditada pela melancolia. Mas o professor italiano também acrescenta suas ideias particulares sobre o assunto: se demarca de Aristóteles por não concordar que a melancolia fosse fruto apenas da bile negra e, também, nega a visão eclesiástica até então dominante, de que sua origem poderia ser devida a “influências demoníacas”. Em verdade, sua explicação da melancolia já é totalmente moldada pelo neoplatonismo em seu veio renascentista: para Guainerio, todas as almas seriam igualmente perfeitas e só se dissociariam entre si após a encarnação (ou metempsicose platônica), umas tornando-se melhores que outras, de acordo com uma miríade de características que as fariam relembrar com maior ou menor sucesso das Ideias inatas, incluindo características físicas de provável base eugenista. No momento da encarnação, toda a alma seria regida por uma constelação específica que, por antecipação, ditaria suas aptidões e habilidades. Uma vez com um corpo físico, a alma só conseguiria apreender o universo “discursivamente”, num imbricamento entre o raciocínio e as impressões sensoriais, através do êxtase melancólico (associação imediata ao Marakós aristotélico), uma espécie de divino místico – não propriamente cristão – se instauraria de forma quase abrupta. Esse êxtase saturniano, ao mesmo tempo em que é “não-discurso”, “intuição direta”, poderia também dar ensejo à

palavra escrita inspirada e fazer com que até mesmo um homem sem educação fosse *literatissimus* (“abseque eo, quod ab abliquo... didicerit vel addiscat, sed per influxum solum”⁹⁷).

Sabe-se hoje que Guainero abre algumas portas para a obra de Marsílio Ficino (1433-1499), considerado o maior teórico neoplatônico sobre a melancolia empírica e eufórica do Renascimento. Ficino foi um dos maiores nomes da Renascença italiana, não apenas por ter trabalhado para a família Médici, tornado-se célebre pelas traduções de obras fundamentais da Antiguidade clássica, ou por ter sido presidente da Academia Platônica de Florença. Foi também autor de uma obra paradigmática da época, *De vita triplici* (1489), lida pelas classes abastadas de toda a Europa, onde teceu inúmeros comentários acerca do conhecimento relativo à melancolia, chegando a uma espécie de síntese, ao tratá-la como um dom divino, capaz de suscitar o furor criativo. A partir disso, criou ainda uma exegese própria, em boa parte da obra, numa proposta didática, dando conselhos considerados úteis para os indivíduos melancólicos aprenderem a utilizar positivamente os influxos de Saturno. Essa *reconquista* da euforia em relação à melancolia empírica fará com que muitos teóricos associem, do ponto de vista sociocultural, o Renascimento – e não o Romantismo, como poder-se-ia supor – a uma chamada “era de ouro da melancolia” ocidental. Nas palavras de Jean Starobinski (1960: 571),

Sob a influência de Marsílio Ficino e dos platônicos de Florença, a melancolia-temperamento aparece como o apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe e, sobretudo, do verdadeiro filósofo. Melancólico ele mesmo, e nascido sob o signo de Saturno, Ficino editou, em sua *De Vita*, toda uma arte de viver destinada ao intelectual. Ele ensina a tirar partido da influência favorável da melancolia, e a conjurar os perigos que não cessam de acompanhá-la.

O livro de Ficino apresenta as devidas profilaxias para a luta contra a melancolia disfórica, buscando explicitar as causas dos temperamentos e extrair dos mesmos as melhores influências. Como lembra Hersant (2005: 576), a melancolia continuará sendo um “caminho exultante, pois a razão humana se vê dotada de poderes quase divinos; mas caminho arriscado, pois a meditação tem por companheiro [muitas vezes] o tormento”. Ficino propõe uma retomada do conceito de homem superior que padece – de maneira relativa e não apática – o peso da própria grandeza, já sugerido pelo “Problema XXX” e por outros teóricos, como Rufo de Éfeso e a *profunda cogitatio*, mas prefere evidenciar uma carga significativa em termos de positividade. Por isso que Hersant chega a afirmar que é no *De vita triplici* – e, destaque-se, graças à melancolia – que se encontra pioneiramente “[...] a concepção moderna

⁹⁷ “Muito sábio... não porque tenha aprendido ou tomado de quem seja, senão por esse mesmo influxo [do êxtase saturniano]” (Cf. KLIBANSKY & PANOFKY *op. cit.*: 112).

de gênio. Os artistas, notadamente, encontraram um modelo no melancólico ficiniano, e no século XVI uma vaga de atitudes melancólicas varreu a Europa” (idem: *ibidem*).

O *De vita triplici* abunda em exemplos ilustrativos relacionados à melancolia empírica inspiradora. Seria redundante e impossível transcrevê-los todos aqui, mas alguns excertos podem dar uma noção geral, a começar pela básica associação de como a melancolia contribuiria para o aprofundamento geral da atividade reflexiva:

A melancolia dos homens de cultura depende, essencialmente, de três tipos de causas. A primeira é celeste; a segunda, natural; a terceira, humana. Causa celeste: Mercúrio, que nos convida às pesquisas sábias, semelhante a Saturno, que nos permite persegui-los e conservarmos nossas descobertas, participam, segundo os astrônomos, da frieza e da secura [Saturno por estar bem longe do sol, Mercúrio por estar muito perto, respectivamente] [...]; ora, tal é, segundo os médicos, a natureza melancólica. Essa natureza, Mercúrio e Saturno concedem, de súbito, aos homens inclinados ao estudo, antes de conservá-la e desenvolvê-la neles cotidianamente. A causa natural parece ser esta: para perseguir as pesquisas científicas, sobretudo as que são difíceis, a alma deve se retirar do exterior até o interior, como uma circunferência ao ponto central, e, durante a reflexão, se ter firmemente, por assim dizer, no centro mesmo do homem. Ora, retirar-se da circunferência ao centro e aí achar seu ponto de parada, isso é próprio da terra, à qual seguramente a bile negra é muito semelhante. Assim a bile negra não cessa de convidar a alma à coesão, à imobilização, à contemplação. E, semelhante ela mesma ao centro do mundo, ela a engrandece [estimula] a buscar o centro das coisas singulares; ela a eleva até à compreensão das coisas mais altas, tanto que concorda plenamente com Saturno, o mais alto dos planetas [...]. Eis agora a causa humana, esta que é própria a nós mesmos [...]. E entre os homens de cultura, estes são sobretudo oprimidos pela bile negra, ao se aplicarem ao estudo da filosofia, destacam seu pensamento do corpo e das coisas corporais, para se unir às incorpóreas; pois, de uma parte, uma grande dificuldade desta empresa é a exigência de uma grande tensão do pensamento e, de outra parte, ele se desune tanto mais do corpo quanto se une a uma verdade incorpórea. Disto vem que, à força de se abismar na frequente e intensa contemplação das coisas divinas, a alma desenvolve e se fortifica a ponto de se elevar acima do corpo mais do que pode ele naturalmente suportar; até ao ponto de lhe escapar e de se separar, dir-se-ia, podendo ser o movimento pouco mais que impetuoso (FICINO 2005: 579-580).

Vemos nesse longo excerto uma série de novidades em relação ao pensamento teórico sobre a melancolia desenvolvido ao longo da Idade Média. Mas há também algumas diferenças em relação à Antiguidade. Por exemplo, a única espécie de vertigem entrevista por Ficino é *do corpo*, incapaz às vezes de suportar os píncaros de onde a alma se aproxima e, a cada viagem, se fortifica. Curiosamente, em Platão (*Fédon*), acontece algo diferente – a alma é que às vezes aparece como tomada de vertigem, após encarnar em um corpo, pela distância do Reino das Ideias e as limitações desse mesmo corpo. Mas o que salta aos olhos é a completa reabilitação da melancolia, no momento em que passa a ser tida, com naturalidade, como uma característica típica de seres humanos superiores e inteligentes. Outro fato é o imbricamento entre a antiga teoria dos humores (a bile negra continua sendo evocada) e a influência dos astros, bem como a verdadeira releitura sobre possíveis estados de apatia, vista agora como um centramento, uma estaticidade criativa e reflexiva. Nesse aspecto, faz-se muito significativa a frase: “assim a bile negra não cessa de convidar a alma à coesão, à

imobilização, à contemplação”, que praticamente desconstrói todo o simbolismo negativo anterior ligado à imobilidade, um dos traços mais apontados pelos que condenavam a acídia medieval. Essa melancolia eufórica e inspiradora, em âmbito efetivamente ocidental e moderno, terá uma repercussão vigorosa à posteriori, especialmente durante a época romântica. A famosa figura da Melancolia, gravada por Albrecht Dürer (1471-1528) no período, símbolo da incapacidade do gênio em alcançar definitivamente seu ideal⁹⁸, antecipa a busca fáustica e um dos ideais românticos por excelência⁹⁹.

Ficino cita, literalmente, a influência que o “Problema XXX” exerce em seu próprio escrito, além de certos trechos da obra de Platão (a qual, por sinal, verteu integralmente do grego para o latim), como um em que se defende que os homens de gênio estão continuamente “fora de si”, no sentido de estar buscando verdades divinas, no *Teeteto* (144a-b), além dos êxtases descritos no também evocado *Fedro*. Citando este último livro, Ficino lembra que, nele, Platão explicita o fato de que “sem furor nós batemos em vão à porta da poesia”, e faz uma associação que no texto original era inexistente: “[...] e mesmo que ele [Platão] o entenda como um furor divino, também é verdade que, após outros estudiosos da natureza, um furor desse gênero não pode tomar sua essência como outra que não a dos melancólicos” (idem: 580). Sutil sugestão e licença em relação ao original platônico: agora

⁹⁸ Outros vêem na alegoria düreriana um ícone renascentista dos perigos relativos ao estudo obsessivo – no que não concordo. Klibansky & Panofsky tiveram acesso às cartas de Dürer e encontraram algumas evidências de que a imagem poderia realmente ter uma conotação fáustica. Em alguns trechos, o pintor revela que nem a ciência, a filosofia ou a própria arte, poderiam levar os homens ao conhecimento do absoluto, entendido este como a “beleza absoluta”, às vezes também associada à inefabilidade de Deus: “Creio que não há nenhum homem vivo que possa contemplar até o fim o que é mais formoso até na menor das criaturas, quanto mais no homem... Não cabe na alma do homem. Mas Deus conhece tais coisas e se a Ele apraz revelar a alguém, também essa pessoa o saberá. Mas eu não sei mostrar nenhuma medida particular que se aproxime da beleza suprema” (DÜRER *apud* KLIBANSKY & PANOFSKY *op. cit.*: 347).

⁹⁹ Lembremos que as primeiras versões efetivamente literárias do mito de Fausto são medievais e renascentistas (o *Faustbuch*, folheto anônimo alemão e a obra de Marlowe, respectivamente). Lembremos também que é durante o Renascimento que se forjará o conceito moderno de gênio, a ser desenvolvido posteriormente por autores como Kant, Herder e, a partir deles, pelos teóricos românticos. Isso está bem apontado num excerto de Hauser (*op. cit.*: 338-339): “O elemento fundamentalmente novo na concepção renascentista de arte é a descoberta do conceito de gênio, e a idéia de que a obra de arte é a criação de uma personalidade autocrática, de que essa personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras, até a própria obra; é mais rica e mais profunda do que a obra e impossível de expressar adequadamente em qualquer forma objetiva. Tal idéia permaneceu estranha à Idade Média, que não reconhecia valor independente na originalidade e espontaneidade intelectuais, recomendava a imitação dos mestres e considerava permissível o plágio, e que foi, no máximo, superficialmente afetada, mas de maneira nenhuma dominada pela idéia de competição intelectual. A idéia de gênio como um dom de Deus, como força criativa inata e estritamente individual, a doutrina da lei pessoal e excepcional que o gênio não só é autorizado a seguir mas tem a obrigação de fazê-lo, a justificação da individualidade e intencionalidade do artista de gênio – toda essa tendência do pensamento surgiu pela primeira vez na sociedade da Renascença, a qual, em virtude de sua natureza dinâmica e por estar impregnada pela idéia de competição, oferece ao indivíduo melhores oportunidades do que a cultura autoritária da Idade Média, e cria, devido à crescente necessidade de publicidade sentida pelos detentores do poder, uma demanda maior no mercado de arte do que a oferta que conhecera no passado [...]. Se personalidades fortes já existiam na Idade Média, pensar e agir individualmente é uma coisa e estar consciente da própria individualidade, afirmá-la e deliberadamente intensificá-la é outra”.

será a melancolia, nomeada literalmente, quem ditará a criação poética. Dentro da cosmovisão de Ficino, a alma possuiria três faculdades distintas que formariam um todo hierarquicamente ordenado: a imaginação (*imaginatio*), a razão discursiva (*ratio*) e a razão intuitiva (*mens*), sendo as duas primeiras (agentes efetivas da criação ficcional) mais propensas à influência dos astros. É através dessas novidades que Ficino dá prosseguimento ao pensamento teórico da Antiguidade. Em outro momento, afirma:

Falta-nos aqui precisar por quais razões, segundo Demócrito, Platão e Aristóteles, certos melancólicos mostram por vezes um gênio tão superior que os diremos menos humanos que divinos. Não resta dúvida que Demócrito, Platão e Aristóteles disso nos asseguram, mas sem demonstrar explicações suficientes para tão importante fenômeno. Ousemos, portanto, tornar a procurar as causas, rogando a Deus de nos mostrar o caminho (ibidem: 580-581).

Se os filósofos antigos não explicaram suficientemente bem – ou mesmo não explicaram – as efetivas razões para a superioridade dos melancólicos (nem mesmo Aristóteles), cumpre ao filósofo renascentista o peso dessa nova responsabilidade, secundado pela ajuda de Deus (quase *avis rara* dentro desta teorização de sabor pagão). A partir da constatação, Ficino explica que há duas sortes de humor melancólico: um, “natural”, e outro, que resulta de uma “combustão”, de acordo com a ciência da época. O humor melancólico natural não seria outra coisa que a parte do sangue “mais densa” e “seca”. O que provém de combustão (originária de um desnível entre os humores) seria nocivo ao “julgamento” e à “sabedoria”, ou seja, poderia tornar os homens apáticos em excesso ou mesmo estúpidos. E conclui, afirmando que somente a bile negra natural exerceria um efeito benéfico para os “homens sábios”¹⁰⁰. Ficino apresenta também, de maneira didática, os vários inimigos do homem sábio e melancólico, que vão do excesso de comida e bebida (que, segundo suas palavras, poderia abusar do organismo), ao ato de acordar muito cedo e dormir durante o dia (típico dos indivíduos estudiosos, ainda segundo Ficino), até o obrigatório descanso noturno, para impedir a imaginação exarcebada, a qual poderia constituir uma armadilha mesmo para os mais preparados. Nesse aspecto prático de tentar afastar a má melancolia dos sábios e doutos, Marsílio Ficino se assemelha tradicionalmente aos teóricos clínicos da Antiguidade clássica. Em todo o caso, o próprio Ficino aponta para a natureza dual de Saturno, nesse excerto onde também podemos entrever toda a sua suposta e hermética *dýnamis*, bem como a demarcação entre os homens simples e os excepcionais (idem: 608-609):

Saturno efetua uma longa revolução; ele é o mais alto dos planetas. Daí vêm as boas coisas para os que lhe são propícios. Sem dúvida ele suscita os medos mais vivos, pela inimizade que possui,

¹⁰⁰ Faço aqui um rápido resumo da longa teoria humoral de Ficino, que exige, no texto original, longas páginas de uma ciência que hoje chamamos de hermética.

de ordinário, pela vida humana comum; mas ele pode, ao que nós cremos, se mostrar mais benevolente, mesmo aos cuidados da vida comum, se sua força em seu ascendente é particularmente digna e importante, ou se Júpiter está com ele em feliz concordância, ou se ele o acolhe muito favoravelmente sobre seus confins. Se não, o influxo de Saturno, quando é recebido mal a propósito – sobretudo em uma matéria densa – age quase como um veneno: da mesma forma que um ovo é envenenado por putrefação ou combustão.

Como visto, a *Opera magna* de Ficino compõe um híbrido mosaico onde se associam o “Problema XXX” aristotélico, o conceito de euforia (êxtase) platônico contido no *Fedro* (e não o Platão que silencia ou dá sinais contrários à melancolia), as novas influências árabes que ganhariam, posteriormente, vida conceitual própria na Europa (relativas à astrologia), bem como a retomada do conceito de Protágoras de que “o homem é a medida de todas as coisas”, o qual dignifica novamente sua presença na terra a ponto de supor um real contato com os astros. O homem passa a ser percebido numa dimensão tanto mística quanto matemática (vem daí a famosa associação de um microcosmos dentro do macrocosmos), em trocas constantes e quase *de igual para igual*. Tal positividade também pode ser encontrada em exemplos poéticos do período, por exemplo, quando Milton (1608-1674), no longo poema *Il penseroso*, consagra a melancolia como “deusa” máxima e inspiradora, cuja visão celeste é por demais forte para o olhar humano, como podemos constatar em quatro excertos:

[...] hail thou Goddes, sage and holy,
Hail divinest Melancholy,
Whose Saintly visage is too bright
To hit the Sense of human sight;
And therefore to our weaker view,
Ore laid with black staid Wisdoms hue¹⁰¹
(vv. 11-16).

[...] [Melancholy gives] golden wing,
Guiding the fiery-wheeled throne,
The Cherub Contemplation¹⁰²
(vv. 52-54).

[...] Sweet Bird that shunn'st the noise of folly,
Most musicall, most melancholy!
Thee Chauntress oft the Woods among,
I woo to hear thy eeven-Song! [...] ¹⁰³
(vv. 61-64).

[...] something like Prophetic strain.
These pleasures Melancholy give,
And I with thee will choose to live¹⁰⁴

¹⁰¹ “Salve ó Deuses, sábios e sagrados, / Salve divinal Melancolia, / Cuja piedosa visagem é tão brilhante / Que impacta o Sentido do humano olhar / E assim para nossa fraca vista, / confere à negra sensatez [a bile negra] um tom de sabedoria”.

¹⁰² “A Melancolia dá dourada asa / guiando o ardente trono arredondado / à contemplação dos querubins”.

¹⁰³ “Doce pássaro que fôges ao ruído da loucura, / mor musical, mor melancolia! / Teu cantar percorre os bosques / Eu quero ouvir tua matinal canção!”.

¹⁰⁴ “[...] Algo como a força Profética. / Essas satisfações dá a Melancolia, / E eu com elas escolherei viver”.

Outro exemplo de poeta renascentista inglês que se dizia inspirado positivamente pela melancolia, estudado por Frances Yates, foi George Chapman (1559-1634), tradutor de Homero, autor do poema “Shadow of night” (1594) e considerado por alguns como um rival de Shakespeare¹⁰⁵. Nesse poema, há uma constante associação da noite como um “humor negro” capaz de gerar a evasão contemplativa e instigar o estudo de ciências esotéricas¹⁰⁶. Da mesma forma, Northrop Frye (2000: 177), que estudou as obras de Phineas Fletcher (1582-1650), especialmente o poema *The purple island*, encontrou no personagem alegórico Phantastes uma representação da melancolia eufórica associada ao surgimento das artes e aos aspectos criativos da mente.

Mas, como venho apontando ao longo deste escrito, há sempre um outro lado, que insistirá em ver na melancolia toda uma carga disfórica. Se a obra teórica de Ficino e alguns eu-líricos de poetas acabam culminando em uma glorificação de Saturno, há aqueles teóricos (e autores) que continuarão presentificando a melancolia em seus aspectos negativos. A começar pelo alquimista Paracelso (1493-1541), que definiu os *Melancholici* como pessoas dotadas de uma “tendência para a loucura em virtude de um vício qualquer de suas naturezas internas”, ao lado dos *Lunatici* (“cuja doença deve sua origem à lua e cuja conduta, em suas irregularidades aparentes, organiza-se secretamente de acordo com suas fases e seus movimentos”), dos *Insani* (“que devem seu mal à hereditariedade”) e dos *Vesani* (“que se viram privados dos sentidos e da razão por abuso de bebidas e mau uso dos alimentos”) (FOUCAULT 2002: 193).

Outro famoso exemplo é o do médico inglês Timothy Bright (1550-1640) que se opôs ao entusiasmo melancólico vindo da Itália¹⁰⁷, em seu livro *Treatise of Melancholy*, publicado em 1586¹⁰⁸ – época em que, de acordo com Bloom (2004: 31), Shakespeare já teria iniciado a escritura de *Hamlet*¹⁰⁹. Fica claro que, por mais sucesso que tenha feito, especialmente entre

¹⁰⁵ Alguns estudiosos de Shakespeare, como Alice Bach (cf. Bibliografia), dizem que o poeta rival aludido nos *Sonnets* 78/86, poderia ser Chapman.

¹⁰⁶ Yates (1979: 135) diz que o poema de Chapman poderia trazer, de forma latente, uma resposta à *The Tragical History of Doctor Faustus*, onde Marlowe demoniza o estudo da alquimia, constituindo uma defesa desta.

¹⁰⁷ Obviamente possibilitado pela ampliação do uso do livro impresso, a partir da segunda metade do século XV. Para um aprofundamento referente ao processo de leitura em inícios do Renascimento e ao longo desse período, consultar CHARTIER, Roger. “As práticas da escrita” (cf. Bibliografia).

¹⁰⁸ A obra foi bem vendida, sendo que em 1586 saíram duas edições, e a terceira em 1612, segundo Hersant.

¹⁰⁹ Consta, segundo o referido crítico, que a peça *Hamlet* foi publicada pela primeira vez em 1603, numa edição in-quarto, mas deve ter sido escrita bem antes, pois teria sido encenada no Globe Theater em 1600, mas há quem conteste isso.

as esferas esclarecidas, a recepção do *De vita triplici* não poderia ter constituído uma unanimidade, e, segundo Klibansky & Panofsky (*op. cit.*: 271):

Seria equivocado supor que a nova ideia da melancolia obteve em seguida uma supremacia incontestada. É óbvio que, até o início da era moderna, a ideia popular dos temperamentos esteve muito mais condicionada pela tradição médica do que pelas novas e revolucionárias teorias metafísicas, que só afetariam as ideias populares paulatinamente, uma vez que as teses dos neoplatônicos florentinos passaram a fazer parte da cultura geral. Mas até os próprios humanistas estavam demasiado atados ao humoralismo e à astrologia tradicionais para que a nova doutrina se assentasse sem oposição. Ainda na Itália, onde a reabilitação de Saturno e da melancolia teve realmente sua origem, e onde homens como Gioviano Pontano, Caelius Rhodiginus e Francesco Giorgio (quase sempre empregando as palavras do próprio Ficino) aceitaram sem reservas ao novo evangelho, persistiu a ideia de que Saturno era um planeta puramente desgraçado [...]. Particularmente no norte [da Europa], onde o terceiro livro de *De vita triplici* pareceu a princípio “incompreensível”, somente Agripa de Nettesheim¹¹⁰ adotou plenamente as teses de Ficino. Os outros humanistas alemães da primeira geração citavam ocasionalmente ao “Problema XXX, 1 de Aristóteles”, todavia sem especial ênfase, faziam a concessão habitual de que Saturno, em combinação com Júpiter, “acrescenta extraordinariamente o engenho e engendra ao inventor de certas artes”; mas nem sequer Conrad Celtes, de mentalidade geralmente tão humanista, parece ter sido influenciado pelas concepções florentinas. No tocante à melancolia, se identificava totalmente com as teses tradicionais de medicina das escolas, e Saturno não era para ele mais do que um perturbador que produzia homens tristes, trabalhadores e “fradesco”, e a quem dever-se-ia implorar deixar suas “morbosas sagittas” [mórbidas flechas] quietas em sua aljava.

Timothy Bright é outro desses estudiosos que não se renderam ao charme melancólico eufórico e continuaram tendo em Saturno um *pessimus planeta* e na melancolia uma *pessima complexio*, sendo o sublime nefasto associado ao indivíduo melancólico sob o signo de Saturno – visão totalmente contrária à de Ficino. Já nas primeiras páginas de seu tratado, chama a melancolia de “depravação da razão pelo medo” (BRIGHT 2005: 611). Ela teria origem num súbito engrossamento do sangue que criaria “vapores” responsáveis por “obscurecer o entendimento”. Já o indivíduo melancólico é visto como completamente dominado “por paixões veementes”, tendo a razão subjugada “por um medo incessante ou o desespero puro e simples”. Com uma terminologia médica – hoje, abstrusa – Bright chega à conclusão de que os melancólicos são propensos às lágrimas e a se “desolar sem motivo exterior”, entre outras determinantes fisiológicas, por conta da porosidade dos olhos em confluência com um cérebro úmido. Como pode-se ver, cada teórico tentou encontrar os motivos da origem da melancolia utilizando as mais variadas terminologias e conceitos, mas as sintomatologias continuavam praticamente as mesmas. Segundo Hersant (*op. cit.*: 610),

¹¹⁰ Em sua obra *De occulta philosophia* (1533), Agrippa distingue uma “bile branca”, à qual atribui um entusiasmo suscetível de estimular a criatividade. O autor também fala em três tipos de melancolia, de acordo com as três ascendentes “faculdades da alma” (a imaginação, a razão e o espírito): a *melancholia imaginationis* seria ocasionada por “demônios inferiores” e governaria aos “homens incultos”; a *melancholia rationis* estimularia os filósofos e oradores; enquanto que a *melancholia mentis* seria o apanágio dos espíritos mais elevados, aos quais seriam reveladas as “leis de Deus” (cf. PRIGENT *op. cit.*: 50-53).

“não há dúvida” de que Shakespeare tenha lido a obra de Timothy Bright e, talvez, algo das características de *Hamlet* tenha sido inspirado nela.

O certo é que o *Treatise of Melancholy* inicia uma efervescência de estudos sobre o tema durante o período elisabetano na Inglaterra, os quais culmirão na verdadeira súpula de Robert Burton (1577-1640), a famosa *Anatomy of melancholy*, publicada em 1621, exatos 35 anos após o tratado de Bright. Esta efervescência de estudos teóricos sobre a melancolia na Inglaterra, bem como as várias obras poéticas que surgiram e se diziam por ela influenciadas, aliadas ao sucesso da obra de Burton, ajudaram a fixar a ideia de uma Inglaterra melancólica, a ponto de, em fins do século XVII, a melancolia passar a ser chamada em muitas partes da Europa de “mal inglês”, abrindo veios precursores para o universo imagético do Romantismo. De acordo com Babb (1951: vii), “a melancolia estava muito em voga na Inglaterra de Elizabeth e em inícios [da era] dos Stuarts, especialmente entre os intelectuais e os que desejariam sê-lo. A literatura elizabetana e do início da Stuart, conseqüentemente, abundam em referências sobre a melancolia e em caracteres melancólicos”. Babb traz à tona a hipótese de que tanto a atividade teórica relativa à melancolia na Inglaterra, desde o período elisabetano, como certos fatos de cunho sociocultural e econômico – a exemplo da ociosidade das classes abastadas – deram ensejo a uma produção poética que em muitos aspectos já poderia ser considerada Pré-romântica. Mesmo sendo constituída em sua grande maioria por obras de poetas menores, essa produção deu ensejo a toda uma “escola da melancolia”, ainda em âmbito renascentista, em geral, espelhando a obra maior que foi a *Anatomy of melancholy* de Burton. Foucault, em *A história da loucura* (2002: 13), afirma que, durante o Renascimento, se pensava que o “mal inglês” seria acarretado pelo “clima marinho” da Inglaterra: “Na era clássica, explica-se de bom grado a melancolia inglesa pela influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas finas gotículas de água que penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza”.

Decerto uma análise esmiuçada deste compêndio gigante que é a *Anatomia* resulta impossível dentro do presente estudo. Em seu verdadeiro hibridismo, a obra de Burton é considerada uma das maiores súpulas – alguns a chamam mesmo de “a maior” – acerca da melancolia, ao mesmo tempo, tratado científico, filosófico, clínico, propedêutico, aforístico, parodístico e, a meu ver, fundamentalmente literária – uma literatura *sobre* a melancolia, que também se confessa regida pelo signo de Saturno, para o bem e para o mal, e isso faz dela um caso à parte. Pois, em também sendo um discurso clínico que faz uso de todos os recursos convenientes ao tratado científico, abre brechas para a narratividade ficcional e literária, quando o discurso *da* melancolia se faz presente e estetiza o que era para ser apenas uma

sucessão de teorias e casos empíricos colhidos *ad nauseam* da Antiguidade até o período renascentista. O narrador se confessa melancólico e anuncia um de seus recursos, pretensamente empírico, para a consecução de sua obra: escrever “sobre” a melancolia para fugir “da” melancolia. Autodenominando-se “Demócrito Júnior”, mantém a tradição antiga de considerar o filósofo atomista como um melancólico. Não aprofundarei esta perspectiva que afirma a existência de uma *purgação* da melancolia através do processo de escritura, o qual, para alguns teóricos, teria mesmo um provável estatuto de veracidade, a exemplo de Julia Kristeva (1987: 109), que afirma:

Nomear o sofrimento, exaltá-lo, dissecá-lo em seus menores componentes é sem dúvida um meio de eliminar o luto [e a melancolia]. De comprazer-se com ele talvez, mas também de ultrapassá-lo, de passar a um outro [estado] menos ardente e cada vez mais indiferente. Entretanto, as artes parecem indicar alguns procedimentos que contornam tal condescendência e que, sem inverter simplesmente o luto em mania, asseguram ao artista e ao conhecedor uma empresa sublimadora sobre a Coisa perdida [...]. Pela *polivalência* dos signos e símbolos, desestabiliza-se a nomenclatura e, acumulando-se em torno de um signo uma pluralidade de conotações, oferece uma chance ao sujeito de imaginar o não-sentido, ou verdadeiro sentido, da Coisa (grifo da autora).

Mais importante é saber que Burton aparece como um dos primeiros a dar sinais de que poderia haver uma *temática melancólica* – pioneiro passo para a percepção da *melancolia literária* que presentemente estudo. Ele coleta vários exemplos em poemas e textos em prosa de temas ligados ao sofrimento e à inspiração, mas, como é natural, ainda evidencia os atributos melancólicos empíricos de seus autores, ou seja, a escrita *é* melancólica porque melancólicos *são* os seus criadores. Assim, tenta provar a melancolia de um autor através de seus versos¹¹¹. Mas isso já constitui um importante passo, pois, antes dele, tanto o “Problema XXX” quanto Guainerio e Ficino, afirmavam que a melancolia era propícia aos autores de uma forma geral, mas nunca houve uma explicitação mais clara acerca de que tipo de obra se produziria sob a influência melancólica. Em suma, mesmo não se podendo considerar Burton um autor *essencialmente ficcional*¹¹², em *Anatomy of melancholy*, ao discurso científico sobre a melancolia também se imbricam os discursos melancólico-literários disfórico e eufórico.

O título da obra já é bastante instrutivo. Uma “anatomia” geralmente pressupõe a dissecação e é isso, basicamente, o que o autor faz – esmiúça a fundo praticamente todas as teorias que haviam sido escritas sobre a melancolia até sua época. Sabe-se que Burton estudou

¹¹¹ Num dos casos mais interessantes, Burton afirma que Terêncio era melancólico por conta de algumas características expressas em relação ao personagem Menedemo, da famosa peça *Heautontimorumenos* (“Verdugo de si mesmo”), título que, por sinal, inspirou Baudelaire num de seus poemas.

¹¹² Sob esse prisma – e fazendo uma arriscada comparação –, vejo algumas semelhanças entre a obra *Os Sertões*, do brasileiro Euclides da Cunha e a *Anatomy of melancholy*, de Burton. Da mesma forma em que n’*Os Sertões* é muito tênue e discutida a fronteira entre história e ficcionalidade, na obra de Burton, isso também acontece, mas em termos de discurso científico e ficcionalidade.

em Oxford e trabalhou como bibliotecário no Christ's Church College até sua morte. Pode-se inclusive associá-lo como um típico *espécime* do homem tomado pela *profunda cogitatio*, leitor insaciável que – por sorte – teve acesso aos tratados sobre a melancolia disponíveis até então. A verdadeira colcha de retalhos, referências e intertextos dessa *Opera magna*, uma pletora quase barroca, reescrita várias vezes ao longo da existência de Burton (sempre amplificada a cada nova edição – ou melhor, enxertada sem muito método) e que lhe proporcionou, pelas boas vendagens, uma sólida situação financeira¹¹³, não é nada mais do que o resultado de suas peregrinações intelectuais pelo universo da escrita. Burton não foi médico, não tratou de pacientes empíricos e todas as suas análises já estão baseadas em um processo de leitura e recepção crítica. Trata-se de uma escrita em segundo grau, no momento em que não dispôs dos dados objetivos e empíricos que costumavam, por exemplo, ser evidenciados pela tradição médico-clínica da Antiguidade clássica. E é justamente essa escrita burtoniana em segundo grau – que observa e já dá os primeiros passos para a *autoobservação*, e tem consciência da imensa quantidade de tratados que tentaram explicar a melancolia empírica sem chegar a um consenso, a uma definição unívoca – que estará mais próxima de uma espécie de atitude iconoclasta típica da modernidade, mesmo que de maneira indireta. Em nenhum momento, Burton ensaia sua própria teorização relativa à melancolia. Vez por outra toma partido desta ou daquela teoria¹¹⁴, mas sempre se embasando na opinião alheia. Ele revela todo o teatro conceitual e paradoxal desenvolvido até sua época (e que, por sinal, continuava a se desenvolver), como se quisesse mostrar ao leitor o seu relativismo. Se chega a alguma conclusão definitiva, será a de que “a torre de Babel jamais produziu tantas línguas confusas como o caos de diferentes sintomas que a melancolia possui” (BURTON 1850: 240). Mas esta mesma Babel é de certa maneira atenuada pelo fato de que “há, em toda melancolia, uma semelhança dessemelhante, como nos rostos humanos há constância, e como num rio em que nadamos, mas que a água não é a mesma do ponto de vista numérico; como um mesmo instrumento musical propõe várias lições” (idem: *ibidem*). Essa continuidade no descontínuo, ou semelhança dessemelhante, conforme Burton, é mais problemática do que se pensa, pelos paradoxos inconciliáveis que apresenta. Alguns melancólicos riem, outros choram; uns são tomados pelo sono; outros costumam dançar, e assim por diante. A variedade de atributos que toda uma multidão de teóricos relacionou à melancolia ao longo dos séculos é percebida com

¹¹³ Sendo Burton um dos primeiros autores a realmente ganhar dinheiro com a venda de seus livros, o que denota, indiretamente, todo o interesse que o tema tinha à época.

¹¹⁴ Por exemplo, quando, logo no início da obra, concorda peremptoriamente com a hipótese de que a melancolia surgiu no mundo com a Queda de Adão, fazendo eco ao pensamento cristão de autores medievais como Hildegarda de Bingen.

certa desconfiança, pela primeira vez, durante o Renascimento. E isso se afina perfeitamente ao diapasão da iconoclastia rabelaisiana. Na ocasião em que Gargântua tenta hilariamente vestir a libré do gentil-homem e dar os primeiros passos no universo culto, o narrador se aproveita para tecer críticas em relação aos usos dessa mesma classe, sua terminologia e simbolismo frequentemente abstrusos:

De fato, como diz o provérbio, “em cu de cagão não falta merda”; e assim foi que ele [Gargântua] encontrou alguns pascácios do tempo dos Chapéus altos que acreditaram em seus escritos, de acordo com os quais compuseram seus apotegmas e lemas, ataviaram suas mulas, vestiram seus pajens, espartilharam os seus calções, bordaram suas luvas, franjaram seus leitos, pintaram suas insígnias, compuseram canções e (o que é pior) praticaram imposturas e falsidades clandestinamente, entre as pudicas matronas. Em iguais trevas estão compreendidos aqueles gloriosos da corte e transferidores de nomes, os quais, querendo que aos vaidosos cortesãos a sua divisa signifique esperança, apresentam uma esfera; penas de aves por pena, pesar; ancolia por melancolia; a lua bicornes por crescimento; um banco quebrado por bancarrota; um leito sem dossel por um licenciado [...] (RABELAIS 2003: 57).

Mesmo com tinta burlesca e fescenina, toma-se nota de uma proto-moda melancólica entre os “gloriosos da corte”, também cognominados de “transferidores de nomes”. O excerto faz pensar na existência de pessoas que talvez portassem uma determinada flor (a “ancolia”), para atestar sua ligação com os eflúvios de Saturno¹¹⁵. O fato é apontado com uma independência conceitual que pode atestar a completa assimilação da melancolia durante o Renascimento, a ponto de ela, com humor, poder ser vilipendiada. Em outro momento do livro, quando o tutor Ponocrates vê que não há jeito de transformar Gargântua em gentil-homem e sábio, decide usar nele “heléboro de Antícira” (idem: 109) – outra paródia, desta vez, relacionada à principal arma química contra a melancolia e a loucura na Antiguidade, como visto. Isso está em consonância com o espírito da época, em que já é possível ser iconoclasta em relação aos mais variados temas-tabu.

Outro famoso personagem literário que faz parte dessa galeria de tipos explorada com veia cômica é Alceste, da peça *O misantropo*, de Molière (1622-1673), de 1666. O dramaturgo francês se utiliza do mesmo argumento da peça homônima de Menandro,

¹¹⁵ Isso é corroborado por Solomon (*op. cit.*: 278), que traça um paralelo entre ontem e hoje: “Assim como nos primeiros dias do Prozac, todo mundo parecia estar ficando deprimido, combatendo a depressão e falando sobre combater a depressão; no início do século XVII, o homem não-melancólico começou a se encontrar na idéia de melancolia. Tanto na década de 1630 quanto na de 1990, o significado da palavra associada à doença – *melancolia* ou *depressão* – tornou-se confuso. Quando a *acídia* era pecado, somente os que estavam doentes a ponto de não conseguirem funcionar, ou que sofriam de ansiedade delirante, admitiriam sua doença. Agora que a palavra *melancolia* era usada também para significar grande profundidade da alma, complexidade e mesmo gênio, as pessoas assumiam os comportamentos de um depressivo sem causa médica. Logo descobriram que, embora a depressão verdadeira pudesse ser dolorosa, o comportamento depressivo podia ser prazeroso. Passaram a ter o hábito de se alongar durante horas em compridos sofás, fixando a lua, fazendo perguntas existenciais, confessando medo de qualquer coisa que fosse difícil, deixando de responder às perguntas que lhes faziam e comportando-se no geral exatamente como a proibição contra a *acídia* procurava impedir” (grifos do autor).

pintando a figura do misantropo de maneira caricata e exagerada. Alceste se refere o tempo todo à bile negra, como causa de seus males: “[...] Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville / Ne m’offrent rien qu’objets à m’échauffer la bile [...]” e assim por diante. Em suma, na etapa renascentista se acendra ainda mais a consciência histórica e cultural.

O riso rabelaisiano está fortemente ligado à nova postura do homem renascentista, autoafirmativa e que ousa apontar o dedo para o que passou a ser tido como lugar-comum. A obra *Ensaio* (1580), de Michel de Montaigne (1533-1592), também a espelha, no momento em que busca repensar noções e conceitos os mais diversos, muitos dos quais tidos como *engessados* à época pelo autor. Temas importantes ao presente estudo, como tristeza, melancolia, ociosidade, misantropia e suicídio, são analisados filosoficamente por Montaigne e, no geral, impera o olhar positivo que se espera do homem renascentista. Sobre a tristeza, por exemplo, Montaigne não deixa dúvidas (1972: 15):

Sou dos que menos sentem essa disposição de espírito; não a aprecio nem a valorizo, embora de um modo geral, e preconceituosamente, os homens a respeitem e estimem. Com ela enfeitam a sabedoria, a virtude, a consciência, mas o adorno é pobre e feio. Os italianos com muito mais razão deram seu nome à maldade, pois ela é sempre nociva, sempre insensata, e também covarde e desprezível: os estóicos a proibem aos sábios.

O autor inverte a imagem da *profunda cogitatio* e a valorização da melancolia ficiniana. Mas não faz o elogio de uma alegria imoderada. Sua visão, como atesta a última linha do excerto, está mais próxima dos preceitos estoicos, se bem que mesclada a características bem pessoais. Assim, à figura do melancólico ficiniano, opõe uma livre noção pré-visionária (idem: 51): “Eu não sou melancólico, sou sonhador”.

Em outra ocasião, reverberando indiretamente o discurso da Igreja medieval, mostra-se contrário à ociosidade sem objetivos definidos, como afirma no “Capítulo VIII” do primeiro tomo dos *Ensaio* (“Da ociosidade”) (ibidem: 25):

Nas terras ociosas, embora ricas e férteis, pululam as ervas selvagens e daninhas, e para aproveitá-las cumpre trabalhá-las e semeá-las a fim de que nos sejam úteis [...]. Assim, igualmente os espíritos: se não os ocupamos com certos assuntos que os absorvam e disciplinem, enveredam ao léu, sem peias, pelo campo da imaginação [...]. Retirei-me há tempos para as minhas terras, resolvido, na medida do possível, a não me preocupar com nada, a não ser o repouso, e viver na solidão os dias que me restam. Parecia-me que não podia dar maior satisfação a meu espírito senão a ociosidade, para que se concentrasse em si mesmo, à vontade [...]. Mas percebo que: “na ociosidade o espírito se dispersa em mil pensamentos diversos” [excerto de Lucano], e ao contrário do que imaginava, caracolando como um cavalo em liberdade, cria ele cem vezes maiores preocupações do que quando tinha um alvo preciso fora de si mesmo. E engendra tantas quimeras e idéias estranhas, sem ordem nem propósito, que para perceber-lhe melhor a inépcia e o absurdo, as vou consignando por escrito, na esperança de, com o correr do tempo, lhe infundir vergonha.

Os perigos de uma ociosidade sem objetivos são ressaltados em seus aspectos disfóricos de forma ainda mais aprofundada no “Capítulo IV”, sugestivamente intitulado “De como a alma que carece de objetivo para as suas paixões as manifesta ainda que ao acaso”, quase uma antecipação à discussão do *mal du siècle* (idem: 20): “Assim como o vento, se espessas florestas não se erguem à sua frente como obstáculos, perde sua força e se dissipa na imensidão’ [excerto de Lucano], assim a alma perturbada e agitada se confunde quando lhe falta um objetivo. Em seus transportes, exige ela, sempre, algo a que culpar e contra o que agir”. Por outro lado, no “Capítulo XXXIX”, intitulado “Da solidão”, se demarca de todo esse imaginário medieval ao enumerar uma miríade de atributos positivos em relação à misantropia criativa, ao afastamento da sociedade como fator de mergulho filosófico em si mesmo, quase que de maneira contraditória (ibidem: 119): “Se para combater nossa tendência para a solidão a atribuírem à ambição, responderemos que é precisamente esta que nos inspira, pois quem mais do que a ambição foge da sociedade, e que deseja mais senão a inteira liberdade?” e, também, “A solidão parece-me em particular indicada, e necessária, àqueles que consagraram à humanidade a mais bela parte de sua vida, a mais ativa e produtiva, como o fez Tales” (ibidem: 121).

Outra mudança de perspectiva operada por Montaigne refere-se à sua visão sobre o suicídio, liberta das peias do universo religioso cristão. Influenciado pelos filósofos estoicos, o autor repercute as ideias destes em relação ao tema, ou seja, defende a elevação e a nobreza moral de vários indivíduos que o levaram a cabo, como se pode ler em todo o famoso capítulo intitulado “A propósito de um costume da ilha de Ceos”:

Eis porque se diz que o sábio vive quanto deve e não quanto o poderia; e o que de melhor recebemos da natureza que nos tira todo o direito de queixa, foi a possibilidade de desaparecer quando bem quisermos [...]. A natureza criou um só meio de entrar na vida, mas cem de sair. Podemos carecer de terras para viver, não faltam para morrer, como diz Boiocatus em sua resposta aos romanos [...]. Para morrer, basta desejá-lo; a morte está em toda parte, devemos-la à bondade dos deuses; podem tirar a vida de um homem; não lhe podem tirar a morte [...]. A morte voluntária é a mais bela. Nossa vida depende da vontade de outrem; nossa morte, da nossa. Em nenhuma coisa, mais do que nesta, temos liberdade para agir [...]. Conta Plínio que em certa nação hiperbórea o clima é tão ameno que a vida dos habitantes só termina por vontade própria. Cansados de viver, fartos da existência, ao alcançar uma idade avançada, depois de um bom jantar, arrojam-se ao mar do alto de um rochedo destinado a esse uso [...].

Outros capítulos dos *Ensaio*s endossam o que poderíamos chamar de afirmação da vida, em meio à argumentação filosófica sobre o sentido da morte, a exemplo de “De como julgar a morte” (“Capítulo XIII”) e “De como filosofar é aprender a morrer” (“Capítulo XX”). Neste último, escreve Montaigne (ibidem: 49): “Um dos principais benefícios da virtude está no desprezo que nos inspira pela morte, o que nos permite viver em doce quietude e faz se

desenrolar agradavelmente e sem preocupações nossa existência”; “Não sabemos onde a morte nos aguarda, esperemo-la em toda parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e constrangimento” (ibidem: 51); e “Vamos agir, portanto, e prolonguemos os trabalhos da existência quanto pudermos, e que a morte nos encontre a plantar as nossas couves, mas indiferentes à sua chegada e mais ainda ante as nossas hortas inacabadas” (ibidem: 52).

A dimensão positiva da Renascença, que assegura ao homem novamente o controle de sua vida e destino, está presente em toda esta argumentação. Essa mesma dimensão – tipificada exponencialmente na figura de Leonardo da Vinci (1452-1519), ao mesmo tempo pintor, engenheiro, matemático, arquiteto, escultor, músico, escritor, botânico, inventor, como tantos outros polígrafos do período – já é bastante conhecida de todos. Por outro lado – e isso interessa mais à presente pesquisa –, como explicita Delumeau (2004: 329), “nos complexos avanços do Renascimento [também descobrimos] uma importante corrente pessimista”, bem menos difundida, é verdade, mas que pode ser verificada em inúmeros exemplos. Delumeau chega a citar a existência de um “romantismo do Renascimento”, resumindo o “romantismo” à expressão de sentimentos tristes e melancólicos. De início, cita trechos de poetas como Ronsard¹¹⁶ e Du Bellay, poemas que falam sobre a passagem do tempo e a vanidade de todas as coisas. Cita também a “misantropia” e “infelicidade” de artistas como Miguel Ângelo¹¹⁷, Correggio, Piero de Cosimo, Pontormo e Rosso, sendo que os quatro últimos foram chamados por Vasari de “melancólicos”. Muitos dos quadros feitos por esses artistas estariam, segundo Delumeau, já impregnados de uma atmosfera melancólica, segundos planos paisagísticos onde há uma abundância de “caminhos escavados, matas escuras e montanhas cheias de esconderijos que são outros tantos retiros propícios à meditação”, e acrescenta uma citação de J. Bousquet, de que “ao gosto pela tristeza correspondem os efeitos noturnos e do luar, a multiplicação das imagens de ruínas [...]” (lembremos que, no Renascimento, está o embrião de uma atitude tipicamente romântica – a transferência do adjetivo “melancólico” das pessoas

¹¹⁶ Para endossar suas escolhas de excertos literários, Delumeau, por exemplo, lembra que Ronsard se autodefiniu como “esquivo, desconfiado, triste e melancólico” (*op. cit.*: 326). Sobre Camões, Delumeau fala que “se apresentava como um ser hipersensível desde infância e dado às lágrimas”, mas não cita a fonte dessa informação, a meu ver, problemática, pela conhecida falta de documentação biográfica acerca do poeta luso.

¹¹⁷ Hauser (*op. cit.*: 386) chega a citar características “autodestrutivas” na arte de Miguel Ângelo: “O Juízo Final na Capela Sistina é a primeira criação artística importante que já não é ‘bela’ e que se reporta àquelas obras de arte medievais que ainda não eram belas, mas tão-somente expressivas. Não obstante, a obra de Michelangelo é muito diferente delas; representa um protesto, realizado com óbvia dificuldade, contra a forma bela, perfeita, imaculada, um manifesto em cujo desequilíbrio de forma existe algo de agressivo e autodestrutivo”.

para as paisagens, notas musicais, etc.). Delumeau cita ainda a constância de eu-líricos renascentistas que refletem amantes desgostosos, cujas paixões não correspondidas dariam ensejo ao “consolo na solidão”, e acrescenta: “a repetição deste tema, desde Sannazaro até Honoré d’Urfé, não decorria de um acaso nem de uma simples moda. Esta inspiração romântica relaciona-se evidentemente com a tendência melancólica da sociedade culta [renascentista]” (idem: *ibidem*). Delumeau, mesmo sendo nosso contemporâneo, é um historiador e, naturalmente, prefere revelar a obra literária sob a ótica da sociedade em que foi gerada, olvidando completamente *as formas literárias melancólicas* que estavam então em franco processo de desenvolvimento. A meu ver, temas como o esgotamento do tempo, a tristeza pelos amores fanados e tantos outros semelhantes, por si sós, não dariam ensejo ao discurso melancólico disfórico, onde se sobressai o exagero. Eles são frequentes em diversos eu-líricos do período renascentista, sendo que, há muito, haviam se tornado *topoi* literários, mesmo que cultivados com inexcusável maestria, como é o caso de vários poemas *tristes* de Du Bellay, Quevedo, Camões, entre outros. Assim, torna-se difícil, quiçá impossível, poder chamar um autor de melancólico utilizando-se de passagens específicas coletadas de sua obra completa¹¹⁸. Os próprios casos de Sannazaro e de d’Urfé são bons exemplos disso, já que suas produções certamente não se restringem às temáticas negativistas: a primeira lembrança que se tem daquele são os cantos evocativos de bosques e plagas amenos e, deste, a tradicional galanteria da *Plêiade* francesa. Em todo caso, Delumeau fala da continuidade de uma corrente

¹¹⁸ Veja-se, por exemplo, os sonetos 1) “Fue sueño ayer, mañana será tierra”, de Quevedo; 2) “Ah, Fortuna cruel! Ah, duros Fados”, de Camões; e, 3) o “*Sonnet XII*” de Shakespeare: 1) “Fue sueño ayer, mañana será tierra. / ¡Poco antes nada, y poco después humo! / ¡Y destino ambiciones, y presumo / apenas punto al cerco que me cierra! // Breve combate de importuna guerra, / en mi defensa, soy peligro sumo, / y mientras con mis armas me consumo, / menos me hospeda el cuerpo que me entierra. // Ya no es ayer, mañana no ha llegado; / hoy pasa y es y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado. // Azadas son la hora y el momento / que a jornal de mi pena y mi cuidado / cavan en mi vivir mi monumento”. 2) “Ah, Fortuna cruel! Ah, duros Fados! / Quão asinha em meu dano vos mudastes! / Passou o tempo que me descansastes; / Agora descansais com meus cuidados. // Deixastes-me sentir os bens passados, / Para mor dor da dor que me ordenastes; / Então nua hora juntos mos levastes, / Deixando em seu lugar males dobrados. // Ah! quanto melhor fora não vos ver, / Gostos, que assi passais tão de corrida / Que fico duvidoso se vos vi. // Sem vós já me não fica que perder, / Senão se for esta cansada vida / Que, por mor perda minha, não perdi”. 3) “When I do count the clock that tells the time, / And see the brave day sunk in hideous night; / When I behold the violet past prime, / And sable curls, all silvered o’er with white; // When lofty trees I see barren of leaves, / Which erst from heat did canopy the herd, / And summer’s green all girded up in sheaves, / Borne on the bier with white and bristly beard, / Then of thy beauty do I question make, // That thou among the wastes of time must go, / Since sweets and beauties do themselves forsake / And die as fast as they see others grow; // And nothing ’gainst Time’s scythe can make defence / Save breed, to brave him when he takes thee hence”. Os três sonetos apontam para uma certa tristeza do finito, através de *topoi* da passagem do tempo. Pode haver, aqui e ali, muito breves insinuações do discurso melancólico disfórico, mas, em geral, prevalece o discurso triste tradicional. Frye (2000: 175) cita uma “melancolia dos poetas iniciantes” comum ao período renascentista (que, provavelmente, não seria exemplificada no caso dos três poemas acima transcritos), mas que corrobora com os *topoi* do discurso triste: “O tipo de poesia lírica produzida pela melancolia do amante era considerada como poesia relativamente menor, adequada para jovens poetas aprendendo seu ofício ou para amadores bem-nascidos que estavam simplesmente usando a poesia como um símbolo de *status*”.

macabra que teve origem na literatura medieval, como as *ars moriendi* (que, ao fim e ao cabo, tinham um objetivo pragmático, mas de onde poder-se-ia retirar infinitas sugestões literárias) e os triunfos da morte, poemas de viés negativista em que a decrepitude é posta em evidência, às vezes com macabra ironia, temática também explorada em quadros de Bosch, Brueghel, Heemskerck, Dürer, Traini, Orcagna e tantos outros¹¹⁹.

Mesmo assim, e apesar dessas ressalvas, é possível encontrar obras em que a melancolia se faz efetivamente construto literário, com os exageros do discurso melancólico disfórico, nos períodos renascentista e barroco¹²⁰. Pode-se citar, como exemplo, um eu-lírico de Miguel Ângelo, na “Rime 267”, escrita em *terza rima*, o qual se diz “trancafiado como a medula / em sua cortiça, pobre e solitário, / como um espírito cativo em um frasco¹²¹” (vv.1-3). Afirma ainda, numa confusão de conceitos que sugere um certo *gosto* pelo sofrimento, que “minha vivacidade é a melancolia, / minha tranquilidade, são meus tormentos; / quem busca infelicidade, que Deus lha dê¹²²” (vv. 25-27). E se descreve fisicamente a partir de imagens disfóricas e mesmo grotescas: uma “vespa” “fricciona” sua cabeça; seu corpo lembra um “saco de pele”, que deixa ver “ossos e nervos”; tem os olhos “violetas e cansados”; um grilo zumbe diariamente em seus ouvidos; possui uma respiração “cheia de catarro”, etc. Numa autorreferência às próprias obras, chega inclusive a afirmar que a “arte que lhe deu tanto renome”, conduziu-o apenas à “pobreza, senilidade, escravidão nas mãos dos outros”. E termina o poema com a constatação de que estará “perdido, se não morrer logo”¹²³. Da mesma forma, Sórora Mariana Alcoforado (1640-1723), em boa parte das cinco missivas reunidas sob o título *Cartas portuguesas* (1669), a ela atribuídas pela tradição, deixa claro como estados melancólicos de descontrole – que vão, como em Safo, muito além da simples ausência do companheiro –, podem ser redigidos do ponto de vista literário. Outra obra icônica é *Paradise lost* (1667), de Milton, especialmente os livros IV e X, com seus longos discursos/monólogos

¹¹⁹ Wellek e Warren (2003: 142), citando um trecho de Theodore Spencer (do livro *Death and Elizabethan Tragedy*) destacam como o próprio conceito de morte se modifica durante o Renascimento: “Na Idade Média, o homem receava sobretudo uma morte súbita, por esta o impedir de se preparar e de se arrepender; Montaigne, porém, começa já a pensar que a morte rápida é a melhor. Perdera-se o conceito cristão de que a morte é o objetivo da vida”. Perde-se, também, o temor medieval ligado aos temas da mortalidade, o que possibilitará o surgimento do humor macabro. Posteriormente, o religioso Pascal – que sempre fez críticas aos escritos de Montaigne – voltará a defender o conceito de morte medieval: “A morte repentina é a única temível, e é por isso que os confessores moram em casa dos grandes” (1973: 75).

¹²⁰ Faço minhas as palavras de Giselle Beiguelman (1999: 64), as quais apontam para o fato de que “as representações clássicas, maneiristas e barrocas não são fases históricas sucessivas, que se processaram em uma reação em cadeia. São conteúdos simbólicos que se relacionam dialeticamente e na tensão dessa relação”.

¹²¹ “I’ sto rinchiuso come la midolla / da la sua scorza, qua pover e solo, / come spirto legato in un’ampolla”.

¹²² “La mia allegrezza è la maninconia, / e ’l mio riposo son questi disagi: / che chi cerca il malanno, Dio gliel dia”.

¹²³ “L’arte pregiata, ov’alcun tempo fui / di tant’opinion, mi rec’a questo, / povero, vecchio e servo in forz’altrui, // ch’i’ son disfatto, s’i’ non muoio presto” (vv. 51-55).

melancólicos disfóricos (relacionados às “quedas” de Lúcifer, Adão e Eva), que podem ter contribuído para a melancolia literária do Pré-romantismo inglês. Apreciado pelos românticos – não à toa, o livro foi traduzido para o francês por um dos pais do *mal du siècle*, François-René de Chateaubriand – *Paradise lost* conta com um protagonista narcísico, queixoso e quase patético¹²⁴.

Ainda sob esse prisma de negatividade, para além das grandes descobertas nos planos geográfico, filosófico, artístico, social e técnico, o chamado nascimento do homem moderno também foi “acompanhado de um sentimento de solidão e de pequenez” e realmente “há uma melancolia do Renascimento” (DELUMEAU *op. cit.*: 13). Isso é corroborado por vários autores, como Lukács, para quem a perda de um universo “fechado”, como o grego e o medieval, deixou o homem consciente da ilusão de referenciais seguros, diante de uma perspectiva intangível – ou infinita, segundo a cosmologia de Giordano Bruno; Claude-Gilbert Dubois, para quem a racionalidade renascentista não será suficiente para preencher o vácuo instaurado com a quebra da mundivisão medieval (fato que, segundo ele, irá desembocar nas manifestações de conflito interior do Barroco); Walter Benjamin, que em seus estudos sobre o drama barroco alemão, afirmará que a melancolia, nos contextos moderno e contemporâneo, será fruto do “vazio” instaurado pelo Barroco; e Hauser, que – indo na contramão do pensamento geral – viu no próprio centramento dos artistas da época, um possível prenúncio de desordem. Em suas palavras:

A cultura do individualismo forneceu-lhe [ao artista da renascença] inúmeras aberturas que não existiam para o artista medieval, mas colocou-o num vácuo de liberdade, no qual está com frequência a ponto de perder-se. Na revolução intelectual do século XVI, que impeliu os artistas a empreenderem uma revisão total de sua concepção do mundo, não podiam confiar-se à liderança vinda de fora nem confiar inteiramente em seus próprios instintos. Dilacerados pela força, por um lado, e pela liberdade, por outro, ficaram indefesos contra o caos que ameaçava destruir a ordem do mundo intelectual. Neles encontramos pela primeira vez o artista moderno com sua luta íntima, seu gosto pela vida e seu escapismo, seu tradicionalismo e sua rebeldia, seu subjetivismo exibicionista e a reserva com que tenta reter o derradeiro segredo de sua personalidade [...]. Parmigianino dedica-se à alquimia e, em seus últimos anos, torna-se melancólico e negligencia por completo sua aparência. Pontormo sofre desde a juventude de graves crises de depressão e torna-se cada vez mais tímido e reservado com o passar dos anos. Rosso suicida-se. Tasso morre mergulhado em escuridão mental. El Greco senta-se atrás de janelas com cortinas em plena luz do dia [...]” (*op. cit.*: 397).

A melancolia empírica dos homens renascentistas poderá realmente ser explicada por todas essas características e informações histórico-biográficas, ou ela é a mesma desde a

¹²⁴ Shelley, no manifesto romântico inglês *Defesa da Poesia*, publicado por ele em 1821, refere-se ao iconoclasta Lúcifer miltoniano nestes termos (1987: 235-236): “Milton violou o credo popular (se for julgado como uma violação) por não ter concebido qualquer superioridade de virtude moral ao seu Deus sobre o seu Demônio”.

Antiguidade, independentemente dos contextos sociais e filosóficos, como podemos notar pela constância dos sintomas? Essa é uma pergunta que ficará em aberto, por fugir ao presente estudo, o qual, como inúmeras vezes repetido, visa analisar as diferentes maneiras pelas quais os discursos ficcionais a presentificaram dentro de uma tessitura literária, tendo em vista especificamente o que chamarei, no próximo capítulo, de *modo ultrarromântico*.

Assim, dentro da referida ambiência literária, focando as influências que atingirão o Romantismo, um personagem específico destas épocas avulta fora do comum, vindo dos palcos elisabetanos e que muitos dizem representar – como nenhum outro – a melancolia literária renascentista (alguns a acreditam barroca; outros, chegam até a considerar, neste caso específico, o principal exemplo da melancolia empírica da época). Cumpre agora dedicar algumas linhas exclusivas ao atormentado (ou fingidor?) príncipe da Dinamarca, Hamlet, da tragédia homônima de William Shakespeare (1564-1616), que influenciará decisivamente toda a arte posterior e não apenas os românticos. A partir desta breve análise, expressarei meus próprios pontos de vista acerca do fato de poder Hamlet *ser ou não ser* um paradigma melancólico do período, além de sugerir a necessidade de uma atenção maior sobre determinados trechos da peça, considerados pela tradição como exemplos de *pathos* melancólico.

O iníerocio da peça, de acordo com o imaginário renascentista, sugere a relação entre fenômenos cosmológicos e o contexto das intrigas humanas, como vemos na fala de Horácio, que compara a conjuntura soturna da antiga Roma, antes do assassinato de Júlio César, com a sua própria (no caso, após o aparecimento do fantasma do rei Hamlet):

Uma coisa perturba a minha mente:
No altíssimo e feliz torrão de Roma,
Antes da queda do possante Júlio,
Os túmulos mostraram-se agitados,
E as figuras estranhas dos defuntos
Gritavam e corriam pelas ruas;
Cometas chamejantes suavam fogo,
O Sol ficou convulso e a estrela túmida,
Cuja força ergue o império de Netuno,
Quase estava em desmaio num eclipse,
Como iguais precursores de desgraças.
Como arautos precoces do destino,
E prólogo de agouros pressentidos,
Terras e céus unidos advertiram
O nosso clima e os nossos conterrâneos
(SHAKESPEARE 2004 Ato I, Cena I, vv.111-125).

Essa conjuntura celeste disfórica parece anunciar possíveis tragédias e toda uma ambiência soturna é evocada. Alguns versos depois, veremos a primeira aparição do

protagonista, já pintado em caracteres associados ao luto e à melancolia. Há um primeiro diálogo, entre o rei Cláudio, usurpador do trono e assassino do antigo rei (sem que ainda se saiba), com Hamlet:

Rei – Por que ainda te cobrem essas nuvens?

Hamlet – Estou em pleno sol.

Rei – Meu filho, deixa agora a cor noturna,
E deita olhos amigos sobre o Rei.
Não continues sempre de olhos vagos,
Procurando teu pai no pó da terra:
Sabes como é fatal – tudo o que vive
Há de morrer, passando à eternidade [...]

Hamlet – Não é apenas meu casaco negro,
[...] nem solene roupa preta,
Nem suspiros que vêm do fundo da alma,
Nem o aspecto tristonho do semblante,
Co’as formas todas da aparente mágoa
Que mostraram o que sou: esses “parecem”,
Pois são ações que o homem representa:
Mas eu tenho no peito o que não passa;
Meus trapos são o adorno da desgraça.
(Ato I, Cena II, vv. 70-77 / 81-89).

A melancolia de Hamlet parece ter uma causa específica – a morte de seu pai, a gerar um luto prolongado, indigno da nobreza elisabetana, e, principalmente, o casamento materno recente. O diálogo poderia supor que, antes da diegese, o protagonista (que se diz contrário ao “homem que representa”) não apresentaria os mesmos traços melancólicos? Mas cairíamos, assim, num erro de superinterpretação. O que de fato acontece é que, aos poucos, o estado de tristeza parece ganhar ares de melancolia patológica. Atente-se ao uso de toda uma simbologia ligada ao funéreo melancólico: a cor negra das roupas (que, inconscientemente, poderia aludir à bile negra), a metáfora das nuvens obnubilando o entendimento, a expressão vaga do olhar, etc. A busca no “pó da terra” seria mesmo uma sucinta alusão à provável tendência suicida do protagonista? O fato é que o próprio Hamlet, alguns versos à frente, irá nomear o suicídio. Mas isto se dará após o discurso de sua mãe, que, embora não reflita no todo da diegese a preocupação de salvaguarda do *métron*, simboliza aqui os clássicos recursos da *sophrosyne*:

Rainha – É doce e até louvável que tua alma
Guarde assim esse luto por teu pai;
Mas, bem sabes, teu pai perdeu o pai;
Esse perdeu o dele; essa é a cadeia
De deveres filiais, que por seu turno,
Cada qual vai sofrendo. Mas manter-se

Em obstinado luto é teimosia
De ímpia obstinação, é desumano;
Mostra uma injusta oposição aos deuses,
Um coração sem força, uma impaciência,
Um fraco entendimento, uma ignorância [...]
(idem: vv. 90-100).

Poder-se-ia ver nesse trecho um apelo à acomodação mais do que ao comedimento em si, tendo em vista o contexto em que é emitido. Mas ele tem o dom de despertar o discurso melancólico disfórico do protagonista, num solilóquio:

Hamlet – Oh, se esta carne rude derretesse,
E se desvanecesse em fino orvalho!
Ou que o Eterno não tivesse oposto
Seu gesto contra a própria destruição!
A meu ver, esses hábitos do mundo!
Que horror! São quais jardins abandonados
Em que só o que é mau na natureza
Brota e domina [...]
(ibidem: vv. 132-140).

Nessa passagem, há a primeira evocação ao suicídio na peça, que denota estágios de descontrole emocional – uma das seminalidades da melancolia. Em todo o caso, a melancolia de Hamlet ainda é focada sob o prisma da dignidade da nobreza, e atormentada pelos fantasmas da teologia cristã. No plano narrativo, há um constante embate entre a *hybris* (afinal, estamos no âmbito da tragédia) do discurso melancólico disfórico e a *sophrosyne* presente nas falas de outros personagens. Todos esses discursos de viés *sophrosýnico* fazem franca oposição ao discurso melancólico disfórico dentro da diegese, configurando, assim, um importante meio de adensamento da trama. Os *topoi* do discurso da prudência verticalizam ainda mais o descontrole e a *hybris* do discurso melancólico disfórico, semelhante às falas da escrava Tecmessa, na peça sofocliana *Ájax*. Mas também é importante notar que, na peça shakespeariana, o próprio Hamlet às vezes faz o discurso da moderação, quando, por exemplo, numa conversa com Horácio (Ato I, Cena IV, vv. 7-39), se diz enojado com os hábitos festeiros exagerados dos nobres de sua casta. O príncipe não apresenta só descontrole e, quando o fantasma de seu pai conta-lhe como foi assassinado, clama: “Conta-me logo, para que eu, com asas / Rápidas como a idéia ou como o amor, / Voe à vingança!” (Ato I, Cena V, vv. 30-33), ao que o pai responde: “[...] era o que esperava. / Serias mais apático e mais lento / Que a raiz que apodrece junto ao Letes, / Se não fizesse isso [...]” (idem: vv. 33-35). Em outra ocasião, numa conversa com Ofélia, se diz “muito orgulhoso, vingativo, ambicioso” (Ato III, Cena I, vv. 126-127) e, no momento em que sugere aos atores como se portar durante a leitura de seus versos (provavelmente ecoando o decoro apreendido da poética horaciana), deixa

escapar, em prosa: “Usai de moderação, pois na própria torrente, tempestade ou direi mesmo torvelinho da paixão, deveis adquirir e empregar um controle que lhê dê alguma medida” (Ato III, Cena II, 6-9). Isso tudo dá mostras de como Hamlet não seria um melancólico *per se*, mesmo que dê declarações outras como a de que sua vida “não vale um alfinete” (Ato I, Cena IV, v. 70).

No final do primeiro ato, quando descobre o assassinato do pai, Hamlet diz a Horácio que, a partir de então, irá aparentar uma “atitude extravagante”, ou seja, que se dissimulará em outro personagem, numa proposta de metaficcionalidade. Isso problematiza ainda mais uma leitura sobre a trama, do ponto de vista da melancolia. Pois o discurso melancólico disfórico sobreviverá à consciência de sua própria metarepresentação teatralizada, quando não, parodiada? Responderei a essa questão mais à frente, após fazer outras considerações no corpo do texto.

A primeira aparição do novo Hamlet é *in absentia*, descrita numa analepse por Ofélia, na qual se mostra “[...] mal trajado, / Sem chapéu, tendo as meias enroladas / Pelas pernas, sem ligas, branco e pálido / Como o linho, os joelhos tremulantes, / Com o olhar de tão fúnebre expressão / Como se viesse dos infernos falar de horrores [...]” (Ato II, Cena I, vv. 77-84). O desleixo do jovem príncipe é contemporizado como sinal de loucura aos olhos das outras personagens, mas tanto o público, como os leitores, sabem – de antemão – que se trata de uma representação. É então significativa a explicação de Polônio, pai de Ofélia, aos soberanos da Dinamarca, sobre a excentricidade de Hamlet, quando cita, *ipsis litteris*, a presença da melancolia em suas atitudes, advinda de uma provável desilusão amorosa com a negativa daquela:

[...] Aconselhei-a [à Ofélia]
Que ela se recolhesse e se isolasse,
Não recebesse cartas nem lembranças.
Ela ouviu docilmente os meus conselhos.
Em resumo: eis que Hamlet, repellido,
Cai em tristeza; segue-se o fastio,
Depois a insônia, e logo, enfraquecido,
Cai na melancolia e, em consequência,
Na loucura em que agora se debate,
E que nós lamentamos [...]
(Ato II, Cena II, vv. 143-152).

Há, nessa passagem, toda uma gradação clínica negativista que põe a melancolia como um dos fatores do abatimento do príncipe. Tristeza, fastio, insônia, enfraquecimento, melancolia e, por fim, a loucura – nessa ordem. Tal escala de abatimento estava em perfeita consonância com o *Treatise of melancholy* de Timothy Bright, daí muitos autores terem

achado que Shakespeare foi por ele influenciado. A ideia de uma melancolia empírica disfórica, desencadeada pelos amores frustrados, também inspirou outros escritos da época, a exemplo do *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, publicado em 1610 por Jacques Ferrand (1575-1623), um médico que tratou os “males de amor” como doenças fisiológicas ligadas a problemas melancólicos, causados pela mistura excessiva dos humores. Segundo Ferrand (2005: 625),

O Amor é o princípio e origem de todas as nossas afeições, resumo ou quadro abreviado de todas as perturbações da alma, pois desejando fruir daquilo que lhe agrada, fica a cobiçar; mas, em não o podendo, há dor e desespero. Graças a esses diversos e problemáticos movimentos da alma, os espíritos se dissipam, o sangue torna-se seco, terrestre e melancólico, pois, diz Galeno, todas as afeições e paixões do espírito ressecam o sangue, dentre os quais vários são tomados por acidentes horríveis, tornando-se melancólicos, insensatos, maníacos, misantropos e lobisomens.

Polônio e os monarcas analisam o quadro clínico de Hamlet com as ferramentas médico-teóricas de que dispõe a época. Mas a grandeza da obra de Shakespeare consiste justamente em sair dessa tipificação básica do discurso sobre a melancolia, para passar a um grau mais profundo, entrevisto em duas frentes: a) o personagem Hamlet se deixa conscientemente confundir com a figura típica do melancólico de sua época e aí está, a meu ver, uma das grandes ironias da obra; b) mesmo com a possibilidade desta teatralização de modos exteriores e hábitos melancólicos, que não prescinde da utilização de recursos linguísticos parodísticos (com destaque para aqueles eivados de *loucura/nonsense*) – ainda assim – algumas vezes um autêntico discurso melancólico disfórico virá ao lume, transcendendo o metateatro das aparências tanto pela carga polissêmica da poesia shakespeariana, quanto pela densidade psicológica do personagem Hamlet (e, com isso, respondendo à pergunta elaborada mais acima).

O que chamarei de *segundo Hamlet* (o dissimulado) revela-se aos olhos dos outros andando solitária e sombriamente pelas galerias do palácio, com um livro nas mãos e a vista perdida nos espaços. Quando é interpelado por alguém, fala taciturnamente, ou rompe em fúria súbita. Simula um discurso nonsense com Polônio (do ponto de vista narrativo, em prosa e verso), fazendo-o acreditar em sua loucura, ao término do qual este chega a afirmar: “como suas respostas são penetrantes – uma felicidade que a loucura alcança às vezes, e que a razão e a sanidade não têm a sorte de encontrar” (Ato II, Cena II, vv. 211-214), numa daquelas típicas inversões de conceitos e ambiguidades que também enformam a grandeza de Shakespeare. Porém, em outros momentos, o *primeiro Hamlet* fará ouvir a sua voz; por exemplo, numa conversa com os antigos amigos Rosencrantz e Guildenstern, que vêm à

Dinamarca a pedido do rei com o intuito de tentar desanuviar a “melancolia” do príncipe, instigando-o às diversões. Na ocasião, o primeiro Hamlet deixa escapar:

Hamlet – [...] São bem vindos; mas meu tio-pai e minha mãe-tia estão logrados.

Guildenstern – Em que, meu caro Senhor?

Hamlet – Eu estou louco apenas para o noroeste; quando sopra o sul, sei distinguir um falcão de uma coruja (idem, ibidem: vv. 366-370).

Mas o que chama atenção nessa peça do deslimite, é que sempre há muita negatividade poética, típica do discurso melancólico disfórico, tanto nas falas do primeiro como do segundo Hamlets, como a pairar sobre toda a ação dramática. Tal negatividade consegue se elevar por vezes mais alto do que a dissimulação deste último. Um bom exemplo disso pode ser colhido num momento em que Polônio despede-se de Hamlet e este faz um jogo de palavras:

Polônio – [...] Senhor, tomo a liberdade de retirar-me.

Hamlet – Não poderia, senhor, tirar-me nada de que me separasse com mais gosto: *exceto a minha vida, exceto a minha vida, exceto a minha vida* (ibidem, idem: vv. 214-218 – grifo meu).

A repetição da última frase potencializa as tendências melancólicas e suicidas do primeiro Hamlet por trás de sua representação em segundo grau, ou é outra forma de expressão doentia e dissimulada do segundo Hamlet, através de jogos inusuais com a palavra? Independentemente da resposta, concretiza-se, nesse pequeno excerto, outra exageração típica do discurso melancólico disfórico.

Alguns autores afirmam a melancolia de Hamlet por ele chamar a Dinamarca de “prisão”, em conhecida passagem, já que, desde Hipócrates, o sentimento de desconforto em relação aos lugares parece ser um de seus sintomas recorrentes, mas, analisando mais detidamente o contexto em que aparece – especialmente se levarmos em conta a verve humorística e amistosa em que está inserida, durante a conversa com Rosencrantz e Guildenstern – veremos que não passa de uma metáfora da situação corrupta daquele país e da decepção pessoal do príncipe. Noutro trecho famoso, o discurso melancólico disfórico entra novamente em cena, desta vez, propondo elogios para depois abater a causa dos mesmos:

Ultimamente – não sei por que – perdi toda a alegria, desprezei todo o hábito dos exercícios e, realmente, tudo pesa tanto na minha disposição que este grande cenário, a terra, me parece agora um promontório estéril; este magnífico dossel, o ar, veja, esse belo e flutuante firmamento, este teto majestoso, ornado de ouro e flama – não me parece mais que uma repulsiva e pestilenta congregação de vapores. Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em

faculdades e, na forma e no movimento como é expressivo e admirável, na ação é como um anjo, em inteligência, como um deus: a beleza do mundo, o paradigma dos animais – E, no entanto, para mim, o que é essa quintessência do pó? O homem não me deleita [...] (ibidem: 293-307).

Não se sabe qual dos dois Hamlets diz isso, já que o discurso melancólico disfórico por vezes tem voz própria dentro dessa tragédia. E, igualmente, qual dos dois Hamlets interrompe o mesmo diálogo abruptamente (que estava sendo travado com Rosencrantz e Guildenstern) e retoma como de assalto a própria vivacidade e alento, após a informação de que atores saltimbancos haviam chegado à sua corte. Poder-se-ia supor que essas próprias oscilações seriam ditadas pelos extremos melancólicos da personalidade do príncipe – apatia e exaltação descontroladas. Mas acredito que o personagem é por demais redondo¹²⁵ para se chegar a uma conclusão definitiva. Singular – e lapidar, nesse sentido, é o trecho em prosa no qual Hamlet (fico tentado a ouvir os *dois Hamlets* falando) afirma: “Somos todos uns rematados velhacos; não acredite em nenhum de nós” (Ato III, Cena I, vv. 131-132). Shakespeare aposta igualmente nas duas caracterizações: a do príncipe autoconsciente, que deixa por vezes entrever algumas leves tendências melancólicas em sua personalidade, anteriores ao assassinato de seu pai e da situação disfórica na qual se vê arremessado (primeiro Hamlet) e a do fingidor louco/melancólico extremado, paródia de um tipo já assimilado do ponto de vista filosófico e social naquele período (lembremos ainda dos mananciais do *Elogio da loucura* de Erasmo de Roterdã, com sua loucura fingida, construída, desmascaradora); um simulacro – também autoconsciente – que se utiliza de estereótipos no intuito de chegar à vingança almejada (segundo Hamlet).

As vozes de ambos são problemáticas, mas nos solilóquios do primeiro Hamlet é que o discurso melancólico disfórico se apresenta com maior assiduidade. De início, aquele nos aparece mais como um indivíduo pacífico (mesmo que atormentado), desgostoso com os atos de vingança, sem saber como agir, do que um melancólico efetivo. Ele não é apático e o seu descontrole é, antes, ditado por esta incapacidade em não saber usar de necessária violência:

[...] Eu, canalha inerte, alma de lodo,
Arrasto-me, alquebrado, um João-de-Sonho,
Nada digo, porquanto não me enfronho
Em minha causa; causa que é de um rei
A cujo patrimônio e à própria vida
Foi imposta uma trágica derrota.
Sou acaso um covarde? Quem me chama
De vilão? Quem me parte o crânio e arranca
As barbas, pra em rosto m’as lançar? [...]

¹²⁵ De acordo com Forster, um personagem é redondo se escapa a uma definição simples, ou melhor, por possuir perfil denso, não estável, às vezes contraditório e que surpreende o leitor pela verticalização psicológica (Cf. FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004).

Não o devia ser, mas sou um fraco;
Falta-me o fel que amarga as opressões,
Senão, eu já teria alimentado
Os milhafres do céu co'os restos podres
Desse vilão lascivo e ensangüentado!
Vilão cruel, traidor e incestuoso!
Oh, vingança!
Ah, que jumento eu sou! Isso é decente,
Que eu, filho de um pai assassinado,
Chamado a agir por anjos e demônios,
Qual meretriz sacie com palavras
Meu coração, co'as pragas das rameiras
E das escravas!

(Ato II, Cena II, vv. 561-579 / 574-586).

Em suma, semelha um espírito *delicado*, desgostoso por preterir a espada à montagem de uma peça, apontando também para uma irracionalidade contida na *práxis*. Mas, para desconstruir esta inicial percepção, alguns versos à frente, confessará, pela primeira vez, ser efetivamente um melancólico, no momento em que abre a possibilidade de ser o fantasma do rei assassinado um artifício do diabo para confundi-lo, também em solilóquio:

O fantasma talvez seja um demônio,
Pois o demônio assume aspectos vários
E sabe seduzir; ele aproveita
Esta melancolia e esta fraqueza,
Já que domina espíritos assim,
Para levar-me à danação. Preciso
Encontrar provas menos duvidosas.
É com a peça que penetrarei
O segredo mais íntimo do rei
(idem: vv. 598-606).

O primeiro Hamlet faz eco ao conceito cristão de melancolia empírica negativa da Idade Média, ditada pelas artes do diabo, uma porta de entrada para o maligno. Na peça, os versos são recitados em voz alta, longe dos olhos e ouvidos dos outros personagens, ou seja, aparentemente não há dissimulação, a não ser que queiramos problematizar ainda mais e pensar que o próprio público esteja sendo enganado – como parece sugerir algumas vezes Harold Bloom, o que, a meu ver, está fora de questão (Bloom [2004: 87] diz – e não sem certo exagero – que Hamlet estaria “confinado pela peça”, aquém de sua própria sensibilidade: “Qualquer Fortimbrás ou Laertes poderia trucidar Cláudio; Hamlet sabe que merece o papel principal em um drama cosmológico, que Shakespeare não estava bem preparado para compor”). Outro momento delicado se encontra no mais conhecido monólogo (?) da peça, que se inicia com o verso “Ser ou não ser [...]”.

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
Será mais nobre suportar na mente

As flechadas da trágica fortuna,
 Ou tomar armas contra um mar de escolhos
 E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir,
 Nada mais; e dizer que pelo sono
 Findam-se as dores, como os mil abalos
 Inerentes à carne – é a conclusão
 Que devemos buscar. Morrer – dormir;
 Dormir, talvez sonhar – eis o problema:
 Pois os sonhos que vierem nesse sono
 De morte, uma vez livres deste invólucro
 Mortal fazem cismar. Esse é o motivo
 Que prolonga a dedita desta vida.
 Quem suportará os golpes do destino,
 Os erros do opressor, o escárnio alheio,
 A ingratidão no amor, a lei tardia,
 O orgulho dos que mandam, o desprezo
 Que a paciência atura nos indignos,
 Quando podia procurar repouso
 Na ponta de um punhal? Quem carregar
 Suando o fardo da pesada vida
 Se o medo do que vem depois da morte –
 O país ignorado de onde nunca
 Ninguém voltou – não nos turbasse a mente
 E nos fizesse arcar co’o mal que temos
 Em vez de voar para esse, que ignoramos?
 Assim nossa consciência se acovarda,
 E o instinto que inspira as decisões
 Desmaia no indeciso pensamento,
 E as empresas supremas e oportunas
 Desviam-se do fio da corrente
 E não são mais ação. Silêncio agora!
 A bela Ofélia! Nínfa, em tuas preces
 Recorda os meus pecados [...]
 (Ato III, Cena I, vv. 57-91).

Geralmente se afirma que esse solilóquio se transforma em diálogo, mas será que é mesmo assim? A presença de Ofélia não inspiraria a existência apenas de um diálogo? Lembremos que a tradição também comete seus erros, quando, por exemplo, faz Hamlet aparecer em cena com um crânio na mão, durante a recitação desses versos, elemento cênico inexistente nas didascálias do texto original. Há, nesta parte, um discurso melancólico disfórico em que se impõe um clima de apatia resignada e suicida, mas não se sabe se é proferido pelo primeiro ou segundo Hamlet. Na cena, o rei e Polônio estão escondidos atrás de uma tapeçaria (sem que o príncipe o saiba), mas ele divisará Ofélia, que ocupa o mesmo espaço cênico, antes de iniciar a fala? Essa presença interferirá em sua postura e em suas palavras? Trata-se da dissimulação do segundo Hamlet, ou da confissão efetiva do primeiro?

Paralelo ao discurso melancólico disfórico, vemos as demandas do discurso *sophrosínico*, que é altivo e exige respostas. Pergunta o rei a Rosencrantz e Guildenstern: “E não puderam, com fala habilidosa, / Obter-lhe a confissão desse desvairo, / Que assim perturba a calma dos sentidos / Com turbulenta e perigosa insânia?” (Ato III, Cena I, vv. 1-4).

Ao que respondem: “Ele confessa que a razão lhe foge, / Mas de nenhuma forma diz por quê // Nem se mostra disposto a ser sondado; / Com uma hábil loucura, vai distante / Se queremos trazê-lo à confissão / Do que ele sente” (idem, *ibidem*: vv. 5-10). É interessante como se busca, ao próprio doente, as respostas de sua melancolia. De certa forma, isso é inédito, até então, em ambiência literária. A “fala habilidosa”, o recurso retórico e apolíneo da *sophrosyne* acaba sendo ludibriado por uma estranha loucura que é consciente de si (“ele confessa que a razão lhe foge”, “hábil loucura”) – e isso aponta novamente para uma representação. Aponta também para a confissão de um *sentimento* (“à confissão / Do que ele *sente*”) ligado à melancolia – Romantismo *avant la lettre*? Sem dúvida, responderiam os próprios teóricos do multifacetado movimento.

O fato é que, aos poucos, a dissimulação melancólica de Hamlet vai sendo percebida pelos próprios personagens, especialmente pelo rei Cláudio – o mais interessado nela. No final da Cena I, Ato III (vv. 166-171), este irá afirmar: “Amor! Não tende a isso o seu espírito, / Nem o que disse, embora um pouco estranho, / Parecia loucura. Há qualquer coisa / Na qual se esconda essa melancolia; / Eu prevejo que, abertas as comportas, / Venha o perigo; temos que evitá-lo”. Temos aí mais um excerto que corrobora com a hipótese de uma melancolia forçada e estudada. Assim, já não mais causa surpresa ao leitor (ou ao público), o fato de Hamlet conversar normalmente com Horácio, antes da peça dos atores saltimbancos e, no momento em que o rei e a rainha entram no salão, aquele se despedir rapidamente do amigo, com as palavras: “Já chegam para a festa. Eu tenho agora / de ficar *distráido* [...]” (Ato III, Cena II, vv. 96-97 – grifo meu). E, quando Guildenstern lhe pede “uma resposta sensata”, o príncipe responde, sem vacilar no fingimento: “Dar-vos resposta sensata; meu espírito está enfermo [...]” (idem, *ibidem*: v. 320). Tudo isso até chegarmos à grande revelação feita à rainha por Hamlet que, num dos ápices da *peripeteia*, divisa novamente o fantasma do pai:

[Respondendo à mãe, que o acusa de delírio]:
Delírio! Meu pulso é como o teu,
Seu ritmo é normal. Não é loucura
O que eu disse; tu podes pôr-me à prova:
Repetirei as frases que a loucura
Confundiria. Não, por Deus te peço,
Não continues a embalar tu'alma
Nessa ilusão que é minha loucura
Que fala no lugar das tuas faltas
(*ibidem*, idem: vv. 150-157).

Tem-se aí a prova final da simulação loucura/melancolia – o primeiro Hamlet explicando o segundo. Mas o mágico jogo de espelhos não finda. Na trama, logo em seguida, a rainha fala para o esposo que o príncipe continua “Louco, como se o mar e o vento em luta /

Quisesses disputar qual o mais forte” (Ato IV, Cena I, vv. 7-8). Não se pode acusá-la de erro, pois, desde o início da peça, o público e os leitores se deixam envolver pelo seu argumento sob a ótica hamletiana. Para estes, o enigma da loucura/melancolia foi devassado, constituindo o caso da personagem Ofélia o único de insanidade efetiva, que morre ao acidental-se (?) num rio¹²⁶.

A melancolia de Hamlet foi uma dúvida constante ao longo da crítica ocidental. O fato do personagem ser ou não melancólico suscitou uma série de debates e muitas hipóteses foram gestadas, sendo algumas de cunho biografista. Wellek e Warren (*op. cit.*: 109) citam o caso da crítica inglesa Lily Campbell, que sustentou que o “sofrimento” de Hamlet corresponderia ao tipo de “homem sangüíneo devido a adustão melancólica”, da mesma forma que Oscar Campbell, outro crítico, tentou revelar que o personagem Jacques, em *As you like It*, seria um caso de “melancolia anormal produzida pela adustão da fleuma”¹²⁷. Já Lunacharsky escreveu que a visão trágica de mundo expressa por Shakespeare em *Hamlet* teria sido consequência do fato de ele (o autor empírico) ter feito parte de uma aristocracia feudal que perdera, no tempo da rainha Isabel, a anterior posição dominante (idem: 129). Nietzsche também envereda no biografismo, ao falar da presença de outro personagem possivelmente melancólico em Shakespeare, comparando-o com Hamlet, em *A gaia ciência*: “O que é a melancolia de um Hamlet, comparada à melancolia de um Brutus? E talvez Shakespeare conheça esta, como aquela, por experiência própria! Talvez ele tivesse, como Brutus, sua hora escura e seu anjo mal!” (2001: 122). No ensaio dedicado a Shakespeare, Hugo é ambíguo em relação a Hamlet. De início (1985: 359), considera sua loucura melancólica como falsa: “Ele cria nos outros doenças que não tem; sua falsa loucura inocula em sua amada uma loucura verdadeira”. Mas, algumas páginas à frente, atesta sua melancolia

¹²⁶ É interessante a visão conflituosa inserta no próprio corpo da tragédia acerca da morte de Ofélia. O discurso da *sophrosyne* da rainha, afirmará ter se tratado de um acidente: “[Rainha]: [...] a tua irmã está morta, / Laertes; afogou-se. / [Laertes]: Como? Onde? / [Rainha]: Onde um salgueiro cresce sobre o arroio, / E espelha as flores cor de cinza na água [...] / Subindo aos galhos para pendurar / Essas coroas vegetais nos ramos, / Pérfido, um galho se partiu de súbito, / Fazendo-a despencar-se e às suas flores / Dentro do riacho [...]” (Ato IV, Cena VII, vv. 171-174 / 180-184). Já no diálogo dos dois coveiros (Ato V, Cena I, 1-2), um deles pergunta ao outro, confirmando o suicídio (ao menos entre os populares): “Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?”.

¹²⁷ Jacques é considerado o outro paradigma melancólico de Shakespeare, juntamente a Hamlet, e também constitui evidência de uma moda melancólica, mais ou menos afetada, durante o Renascimento. No diálogo com a personagem Rosalinda, Jacques faz um jogo de palavras que revela novamente toda a confusão que a palavra melancolia suscitava à época: “I have neither the scholar’s melancholy, which is / emulation; nor the musician’s, which is proud; nor the / soldier’s, which is ambitious; nor the lawyer’s, / which is politic; nor the lady’s, which is nice; nor / the lover’s, which is all these; - but it is a melancholy / of mine own, compounded of many simples, / extracted from many objects, and, indeed, the / sundry contemplation of my travels, which, by / often rumination, wraps me in a most humorous sadness” (*As you like it*, Ato IV, Cena I, vv. 11-20). O tema também foi satirizado por Ben Jonson (1572-1637), nas peças *Every man in his humour* (1598) e *Every man out of his humour* (1599), especialmente em relação ao emprego abusivo de qualificativos alusivos aos humores.

(idem: 361), ligando-o ao mesmo imaginário da famosa gravura de Dürer: “Como o grande verme de Albert Durer, Hamlet poderia se nomear *Melancholia*. Ele tem, por trás de sua cabeça, o morcego que voa e rompe os céus e, a seus pés, a ciência, a esfera, o compasso, a ampulheta, o anjo. Ao fundo do horizonte, um enorme e terrível sol que parece deixar o céu mais escuro” (grifo do autor). Por sua vez, Oscar Wilde, analisando a grande influência de Hamlet no Ocidente, chegou a afirmar que “o mundo se tornara melancólico porque um títere, o Príncipe, ficara triste” (*apud* BLOOM 2004: 58) e Northrop Frye (2000: 171), se não afirma ele mesmo a melancolia hamletiana, o faz indiretamente, ao dizer que o público daquela época “teria reconhecido seus sintomas [da melancolia] em Hamlet [...] a indecisão, a incapacidade de agir por causa de ‘pensar sobre o acontecimento de modo meticuloso demais’, a percepção clarividente do mal e da corrupção da natureza humana, o vício das roupas negras [...]”. Igualmente, Dandrey (2007: 204) afirma uma melancolia inata ao personagem Hamlet quando observa no simples ato de criação de sua peça de teatro, uma catarse ou purgação melancólica: “[...] Vemos o protagonista salvar seu espírito da demência melancólica pela concepção e *mise en scène* de uma peça de teatro que ao mesmo tempo exprime e expulsa a causa de seu negro tormento”. Até os *experts* em estudos sobre a melancolia, Klibansky & Panofsky (*op. cit.*: 233), chamaram a Hamlet de “o melancólico trágico” (grifo meu), ao tempo em que asseguraram a existência de uma moda melancólica no período, entrevista no personagem Stephen, da comédia *Every man in his humour*, de Ben Jonson: “junto ao melancólico trágico, como Hamlet, existiu desde o primeiro momento o ‘melancólico de moda’ cômico [...] que queria ‘aprender’ a melancolia como se aprende um jogo ou uma dança: ‘Tens uma banqueta que sirva para estar melancólico?’... ‘Faço bem, primo? Estou suficientemente melancólico?’ [diz o personagem]”.

Atualmente, dentro das exegeses shakespearianas, destacam-se as obras de Harold Bloom. Discordo dele no momento em que diz (2004: 22) que se deve “descartar qualquer noção de que os impactos causados pela morte súbita do pai e pelo novo casamento da mãe tenham provocado alterações radicais no Príncipe”. Especialmente porque, para comprovar tal argumento, utiliza-se de uma leitura psicanalítica que não encontra provas no texto: “Hamlet jamais teve qualquer elemento em comum com o pai, a mãe e o tio. É uma espécie de criança enjeitada, educada por Yorick, mas pai de si mesmo, ator-dramaturgo desde sempre, embora não seja proveitoso identificá-lo com o autor [empírico]” (idem: *ibidem*). Em sua análise crítica, Bloom chega inclusive a formular hipóteses totalmente inexistentes nos originais, lembrando um William Blake que conversava com seus próprios personagens poéticos tornados vivos pela imaginação, como as de que Hamlet poderia ser fruto de um caso entre a

rainha e o tio; que “passava mais tempo gazeteando no Globe Theatre, em Londres, do que nas salas de aula de Wittenberg” (ibidem: 23); ou então, que “ao que parece, Hamlet acumulou experiências [sexuais] alhures, a julgar por sua astúcia e seus contatos no teatro” (ibidem: 65). Mas há nisso tudo ironias por parte do veterano crítico. Por outro lado, concordo com vários outros aspectos suscitados por sua leitura da peça, principalmente o fato de que nela “imperava a teatralidade”, e Hamlet é seu “mestre-de-cerimônias”. Bloom nota o fato importantíssimo de que “a vontade de Hamlet deixa de ser *denominada* ação, mas não deixa de ser ação, que permanece na exaltação da mente” (ibidem: 45 – grifo do autor). Será, de um lado, essa teatralidade e, de outro, essa ação ditada pela consciência de um eu que se observa e ao mundo (mesmo sem configurar ação específica, no sentido clássico), que corroborarão nos primeiros passos da subjetividade romântica. Não à toa que o próprio Bloom situa *Hamlet* como o epicentro do Romantismo (ibidem: 129):

A história do eu interior tem sido escrita por muitos estudiosos e psicólogos, a partir de uma extraordinária multiplicidade de perspectivas. O psicólogo holandês J. H. van den Berg [...], atribuiu a gênese da interioridade ao ensaio de Lutero sobre a liberdade cristã (1520). De fato, o protestantismo contribuiu para o incremento da autoconsciência, que se tornou, ao mesmo tempo, valor supremo e peso insuportável no Romantismo. Todavia, tenho minhas suspeitas de que Hamlet, mais que Lutero, foi a origem primeira da autoconsciência romântica.

Bloom também evidencia que o mais interessante em Hamlet “é o seu gênio, voltado para a própria consciência” (ibidem: 110), essa consciência que se expande continuamente mesmo sendo atravessada por tantos vetores contrários e que nos faz revisitar sempre essa obra (ou nos resguardarmos dela, também) por motivos “mais relacionados ao horror que temos [...] do confronto com o aniquilamento do que à nossa obsessão por culpa e dor” (idem: ibidem).

Para uma interpretação teatral empírica que valorizasse o sempre aludido descompasso entre o eu e o mundo, no caso de *Hamlet* (que obviamente será muito caro aos românticos), Bloom idealiza e sugere um ator que “haveria de insinuar, continuamente, que se encontra na peça errada, mas que acredita que ela há de servir aos seus propósitos” (ibidem: 113). Tudo isso reunido, o crítico chega à conclusão de que a peça configuraria uma “percepção de mortalidade aguda demais para ser suportada” e que “se fôssemos obrigados a mantê-la em mente, durante cada momento que nos resta [...], encenada com a devida força, *Hamlet* seria teatro transfigurado em marcha fúnebre” (ibidem: 122). Por outro lado, há uma diferença básica entre *Hamlet* e as obras românticas como um todo. Na peça de Shakespeare ainda há “um idealismo residual” que “atenua o aspecto sombrio da busca pelo aniquilamento” (idem: 123), enquanto no Romantismo pessimista imperará uma visão mais niilista.

Acredito que Hamlet é o paradigma melancólico literário renascentista/barroco apenas por via indireta, mais por tipificá-la no período do que por encarná-la efetivamente. O personagem talvez tenha, no fundo, mais características tendentes à ataraxia estoica do que à apatia melancólica. Isso pode ser visto quando faz um sincero elogio ao amigo Horácio, exaltando-o com estas palavras:

[...] Sempre foste
Diante das dores, como quem não sofre,
Um homem que recebe como idênticos
Golpes ou recompensas da Fortuna,
E igualmente agradece; abençoados
Aqueles cujo sangue e o julgamento
Tão bem comungam; pois não são brinquedos
Nos dedos da Fortuna, tão volúveis,
Dançando ao seu prazer. Dá-me esse homem
Que não se torna escravo da paixão,
E eu o trarei no fundo do meu peito,
No coração do próprio coração,
Como eu te tenho [...]
(Ato III, Cena II, vv. 66-78).

A ataraxia de Hamlet difere daquela tradicional dos estoicos por ser elástica, por também abrir espaço para um desespero resignado – se é que isso é possível. Mas acredito ser essa mesma abertura, e não a apatia melancólica *de per se*, a causa que transforma Hamlet num herói moderno, no momento em que quebra com a visão de herói trágico tradicional, caracterizado pela vontade, a coragem e a ação. Hamlet é personagem trágico por excelência mas em um novo sentido, completamente diverso da Antiguidade. Ele não consegue agir ostensivamente na vingança do assassinato de seu verdadeiro pai, prefere aceitar os fatos com instinto superior filosófico, sofrer estoicamente, vendo a vanidade de todas as coisas, a pegar em armas. Em muitos outros textos de Shakespeare podemos conferir também essa influência estoica a qual se pode associar à leitura comprovada de autores como Sêneca e Marco Aurélio. Por exemplo, veja-se o famoso monólogo de Macbeth, na peça homônima:

Amanhã, e amanhã e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos... A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco; faz isso por uma hora e depois já não se ouve mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado (Ato V, Cena V).

E compare-se com determinada passagem das *Meditações* de Marco Aurélio:

Um palco ambulante vazio; uma peça de teatro; rebanhos de ovelhas; manadas de gado; uma luta de lanceiros; um osso agitado no meio de um monte de cachorros; uma migalha atirada para dentro de um lago de peixes; formigas carregadas e a trabalhar; ratos amedrontados em correria; marionetas a sacudirem-se nos seus cordéis – isto é a vida (*op. cit* Livro VII: 77).

Muitos outros exemplos semelhantes poderiam ser contabilizados na obra completa do bardo de Stratford-upon-Avon. Nesse aspecto, considero mais pertinente a leitura de Auerbach, que vê em Hamlet o mais “forte” herói da tragédia do que a versão de Goethe, que afirma ser o príncipe da Dinamarca um melancólico totalmente fragilizado. Nos capítulos III e XIII do *Wilhelm Meister*, Goethe assimila a melancolia de Hamlet a partir do desmoronamento de sua confiança na ordem ética de seu reino, após a morte do pai. Por conta de insuficiente “força interior” e até ternura, não conseguiria efetivar seus ideais; em suma, “uma grande ação é imposta a uma alma que não está em condições de realizá-la”. Auerbach (2004: 294) discorda dessa visão:

Será que Goethe não sentiu a força original e ainda crescente durante a peça de Hamlet, o seu humor cortante, diante do qual recuam todos os que o circundam, a astúcia e a temeridade dos seus ataques, a sua selvagem dureza contra Ofélia, a violência com a qual enfrenta sua mãe, a fria calma com que tira do seu caminho os cortesãos que se lhe atravessam, a elástica audácia de todas as suas palavras e de todos os seus pensamentos? Por mais que adie constantemente a ação decisiva, ele é, de longe, a figura mais forte da peça; ao seu redor há uma aura de demonismo que cria respeito, timidez e, não raramente, medo; quando então algum movimento ativo irrompe dele, este é rápido, audaz e, por vezes, perverso, e atinge, com violência certa, o centro do alvo. Evidentemente, é verdade que justamente os acontecimentos que o acordam para a vingança paralisam a sua força de decisão; mas será que isto pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta da “força sensível que faz o herói”? Não será, antes, que numa natureza forte e dotada de uma riqueza quase demoníaca, ganhem em força a dúvida e o desgosto pela vida e que todo o peso desse ser se desloque precisamente nesse sentido?

Mas o que importa mesmo é que o discurso melancólico disfórico, presente na condição de tessitura literária na peça, irá influenciar a literatura romântica justamente por esta via, a da melancolia. Hamlet não se mata – é assassinado, mas de maneira fortuita, quase ao acaso (se bem que alguns falam em suicídio dissimulado). Não há *deuses ex machines*, nenhuma forma de pacificação ao final da peça. Segundo Bloom, “*Rei Lear* chega a um final, tanto quanto *Macbeth*; *Hamlet* jamais termina” (2004: 111), justamente por ser “poema ilimitado”, desbordante por excelência, pela liberdade de pensamento conferida ao personagem principal.

A partir desse mesmo desbordamento, que destoa da mundivisão neoclássica renascentista, Walter Benjamin encontrará no personagem Hamlet e na peça homônima um dos marcos principais da literatura barroca, sendo a própria figura do Príncipe (enquanto personagem, de forma geral) uma das mais utilizadas pelo drama barroco (1984: 165): “O Príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura que o fato de que também ele esteja sujeito a esta fragilidade”. Benjamin chega mesmo a afirmar a precariedade do drama barroco alemão frente a *Hamlet*, mas também pode ter incorrido no deslize de configurar Hamlet como o protótipo do personagem melancólico barroco, citando

como fonte um estudo do alemão Rochus von Liliencron, para quem aquele teria “uma ascendência saturniana e traços de *acedia* [sic]” (ibidem: 180) – há aí uma confusão de conceitos. Benjamin dá sua própria visão sobre o fato, sugerindo a validação do afirmado por Rochus com o acréscimo de alguns caracteres cristãos (idem: ibidem):

Para que a profunda intuição com que Rochus von Liliencron reconheceu em Hamlet uma ascendência saturniana e traços de *acedia* não seja privada do seu objeto mais promissor, é preciso ver nesse drama o espetáculo único da superação dessas características, no espírito do cristianismo. Só nesse Príncipe a auto-absorção melancólica atinge o cristianismo. O drama alemão não soube adquirir uma verdadeira alma, nem despertar em seu interior a clara luz da auto-compreensão. Permaneceu surpreendentemente obscuro para si mesmo, e só conseguiu pintar o melancólico com as cores gritantes e desgastadas dos livros medievais consagrados às complexões do temperamento.

A meu ver, Benjamin prescindiu do *fingimento* do segundo Hamlet, que problematiza e mesmo inviabiliza a afirmação de que poderia constituir um melancólico efetivo. Por outro lado, deixa entrever acertadamente a existência do discurso da própria melancolia através do príncipe da Dinamarca, em uma frase específica: “Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma” (ibidem: idem).

Hamlet é apenas um dos inúmeros temas que o autor aborda em seu trabalho sobre as origens do drama barroco alemão e as diferenças existentes entre ele e a tragédia de cunho clássico, sempre ressaltando o fato de que a morte será o grande tema de eleição da alegoria e da metáfora barrocas, deixando clara a presença da melancolia literária no referido período histórico, com a análise crítica de muitas peças. Por trás da conhecida *força verbal* presente ao Barroco – a linguagem dramática expressa no exagero de figuras de linguagem, de hipérboles, metáforas, anacolutos, bem como a criação de neologismos e alegorias as mais diversas – um sentimento de morte e esfacelamento dita a configuração de uma consciência fragmentada por vários e paradoxais conflitos de forças, que tem na percepção da morte, no escoamento inevitável do tempo e no luto, boa parte de sua razão de ser, e a melancolia como característica básica do homem saturniano barroco. Porém, Benjamin faz uma diferenciação essencial: “essas peças [do drama barroco alemão] estão mais a serviço da descrição do luto, que do sentimento de luto, como peças graças às quais o luto encontra uma satisfação: peça para enlutados. Uma certa ostentação lhes é inerente. Seus quadros são organizados para serem vistos, ordenados, na forma com que querem ser vistos” (ibidem: 142).

O autor ainda assegura como gênese da melancolia poética barroca germânica a realidade social e religiosa do período, ou seja, os conflitos do luteranismo e sua “fé nua” (desprovida dos atavios *sublimadores* existentes no catolicismo) e o “*taedium vitae* das naturezas mais ricas”. Mas caracteriza perfeitamente o homem saturniano barroco como uma

espécie de “apático estóico” (sendo o “estoicismo do Barroco” “pseudo-antigo”) e enlutado, “posto no espaço do cristianismo”:

A afinidade entre o luto e a ostentação, tão magnificamente comprovada pela linguagem do Barroco, tem aqui uma de suas raízes, do mesmo modo que a auto-absorção, para a qual essas grandes configurações da crônica mundial parecem um simples jogo, que sem dúvida vale a pena contemplar em vista das significações que nele é possível seguramente decifrar, mas cuja repetição infinita ajuda os humores melancólicos, com seu desinteresse pela vida, a consolidar seu domínio (BENJAMIN 1984: 163).

Às vezes tem-se a impressão, ao ler a crítica de Benjamin sobre o barroco alemão, de poder se divisar neste período uma autoobservação pré-romântica embrionária, porém já obsediante, em vários personagens das dezenas de obras analisadas em seu livro. Autoobservação que “levava facilmente a um abismo sem fundo” (BENJAMIN idem: 164). Em vários excertos, esses personagens apresentam distopias típicas da melancolia disfórica, como é exemplo o Príncipe de um drama da época:

Ele treme diante de sua própria espada. Quando se senta à mesa, o vinho mesclado contido nos cristais se converte em fel e veneno. Assim que o dia termina, o negro rebanho, o exército do medo rasteja sorrateiramente, e vela em seu leito. Envolto em marfim, púrpura e escarlate, ele não pode nunca repousar tão serenamente como os mortos sepultados na dura terra. Se por acaso consegue adormecer por um curto período, Morfeu o agride, e transforma em negras imagens noturnas os seus pensamentos diurnos, apavorando-o ora com sangue, ora com destronamentos, ora com incêndios, ora com sofrimento e morte, ora com a perda de sua coroa. Epigramaticamente: “onde está o cetro, está o medo!”. Ou: “a triste melancolia em geral mora nos palácios” (ibidem: 167).

Outro personagem de famoso autor do drama barroco alemão, Andreas Gryphius (1616-1664), se pergunta se a melancolia “é somente a fantasia, perturbando o espírito cansado, que por estar no corpo ama sua própria aflição” (*apud* BENJAMIN ibidem: 169); e, entre outros autores, o poeta Tscherning (século XVII), nos versos de *Melancholey Redet Selber*, também enfatiza o mesmo tema, o eu-lírico afirmando-se como a voz da própria melancolia, desta vez, erguida entre os vapores do discurso melancólico eufórico, com miradas proféticas:

Eu, mãe de sangue denso, fardo putrefato pesando sobre a terra, quero dizer quem sou, e o que por meu intermédio pode vir a ser. Sou a bÍlis negra, primeiro encontrada no latim, e agora no alemão, sem ter aprendido nenhum dos dois idiomas. Posso, pela loucura, escrever versos tão bons como os inspirados pelo sábio Febo, pai de todas as artes. Receio apenas que o mundo possa suspeitar de mim, como se eu pretendesse explorar o espírito do inferno. De outra forma, eu poderia anunciar, antes da hora, o que ainda não aconteceu. Enquanto isso, permaneço uma poetisa, e canto minha própria história, e o que sou [...] (*apud* BENJAMIN ibidem: 170).

Esses breves exemplos servem para mostrar que o discurso *sobre e da* melancolia continuaram seguindo seu rumo próprio durante o Barroco, mesmo que influenciados pelos

leitmotifs existentes no período. O livro de Benjamin é importante justamente por revelar a transformação da alegoria barroca em melancolia e nisso está contida uma visão pessimista que destoa completamente da crença ficiniana de Saturno como astro inspirador, já que, para alguns, “a meditação é própria do enlutado” (BENJAMIN *ibidem*: 163).

1.4 – Século das Luzes

“Este mundo é um grande Bedlam onde loucos encarceram outros loucos” (VOLTAIRE 2001: 206).

Após a passageira euforia melancólico-teórica do Renascimento italiano, uma nova postura filosófica veio se adensando no Ocidente, propondo um novo centramento do espírito humano em meio ao caos de “superstições” que – segundo os pensadores do chamado Século das Luzes francês – ainda eram evidentes em pleno século XVIII, momento em que a ciência moderna inicia um longo processo de maturação que terá na Razão sua força motriz. Inaugurada sob o signo do *cogito* cartesiano – uma volta à própria interioridade que novamente irá prescindir das paixões que atormentam o curso das ideias e da consciência –, a época endurecerá o combate às *distopias* ligadas ao inconsciente e às disfunções melancólicas. René Descartes (1596-1650) proporá uma renúncia simbólica ao mundo e a dúvida como método de inferência, a partir da desconfiança nos sentidos – mas não haverá nisso qualquer postura misantrópica ou pessimista. Ao contrário, será sempre muito *positivo* em sua argumentação, buscando compreender “a mente humana voltada para si mesma que não percebe ser outra coisa senão coisa pensante” (DESCARTES 2000: 14), como assevera numa proposição de suas *Meditações metafísicas* (1640)¹²⁸. A fé na ciência substitui, pouco a pouco e sem claro-escuros, a fé anterior, compulsiva, na religião. Após chegar à primeira “verdade indubitável” (“*cogito, ergo sum*”), a meta de Descartes será a de discutir os próprios julgamentos da maneira mais crítica e detalhista. No *Discurso sobre o método* (1637), evidencia a separação entre a alma e o corpo humanos, tidos como duas substâncias específicas: a essência da alma estando ligada ao pensamento; a do corpo, em sendo um objeto no espaço. A alma age sobre o corpo e este age sobre ela; apenas apartam-se com a morte empírica do sujeito:

Após isso, examinando com muita atenção o que eu era e concluindo que podia fingir não ter corpo e não havia mundo ou lugar em que me encontrasse, mas, ao mesmo tempo, não podendo fingir não existir, sendo bastante o fato de duvidar da verdade das outras coisas para ficar demonstrado, de modo muito certo e evidente, que eu existia, enquanto que bastaria deixar de pensar, ainda que admitindo como verdadeiro tudo que imaginasse, para não haver razão alguma que me induzisse a acreditar na minha existência, concluí de tudo isto que eu era uma substância cuja essência ou natureza reside unicamente em pensar e que, para que exista, não necessita de lugar algum nem depende de nada material, de modo que eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é totalmente diversa do corpo e mesmo mais fácil de ser reconhecida do que este e, ainda que o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é (DESCARTES [19..]: 67).

¹²⁸ Na obra intitulada *Descartes existencial* (cf. Bibliografia), Kujawski (1969: 49) destaca que o filósofo francês encarna a típica figura do solitário que, ao encaminhar-se para si mesmo e se distanciar dos outros, “goza de perfeita paz de espírito, alheio a qualquer alvoroço ou paixão, entretido com suas meditações”, sem necessariamente haver nisso uma atitude misantrópica: “pois o retiro não é a negação do mundo. Pelo contrário, no retiro é que se constitui a consciência do estar no mundo” (idem: ibidem).

Em sua argumentação, o filósofo abre espaço para afirmar que justamente por conta dessa dualidade, o homem, enquanto espírito unido a um corpo, não pode esquecer que ao longo da vida poderá ser atormentado pelas mais diversas paixões, entendidas como tudo aquilo que o corpo determina na alma. É a partir da consciência da tristeza, entre outras distopias, que, ainda no *Discurso sobre o método*, Descartes entreverá que a transcendência de Deus faz com que o homem seja semelhante a uma partícula de nada, mesmo que um pouco redimido por conta da inteligência:

De fato, conforme os raciocínios que venho de fazer para conhecer a natureza de Deus, à proporção em que a minha era capaz disso, restava-me apenas considerar se era ou não perfeição possuir todas as coisas de que eu não tinha uma idéia. Ora, estava eu certo de que n'Ele não existia nada que apresentasse qualquer imperfeição, enquanto que todas as demais existiam. A dúvida, a inconstância, a tristeza e coisas que tais, não podiam ter existência em Deus, quando eu mesmo me julgaria muito feliz se a elas não estivesse sujeito (idem: 70).

Mas, ao tempo em que Descartes afirma a independência da alma em relação ao corpo, nessa mesma obra irá discutir também o que os une, chegando à conclusão de que “a alma está unida a todas as partes do corpo conjuntamente” e só se separa efetivamente deste com a morte:

É necessário saber que a alma está realmente unida a todo o corpo, e não se pode dizer propriamente que esteja em alguma de suas partes com exclusão das outras, porque ele é uno e, de uma certa forma, indivisível, em razão da disposição de seus órgãos, quase relacionam todos um com o outro de uma tal maneira que, quando algum deles é retirado, isso torna defeituoso todo o corpo; e porque ela é de uma natureza que não tem a menor relação com a extensão nem com as dimensões ou outras propriedades da matéria de que o corpo é composto, mas somente com todo o conjunto formado por esses órgãos. Assim o demonstra o fato de que não poderíamos de maneira alguma imaginar a metade ou a terça parte de uma alma nem qual extensão ela ocupa, e de que ela não se torna menor quando se corta fora alguma parte do corpo, mas se separa inteiramente dele quando se desagrega a conjunção de seus órgãos” (ibidem: 48-49).

Em outro momento, Descartes chega a detectar, de acordo com a ciência de sua época, o ponto físico exato de união da alma ao corpo: a glândula pineal (epífise). Nessa “pequena glândula”, a alma exerceria suas funções com maior preponderância; seria sua própria “sede” e não o coração, como se acreditava até então¹²⁹.

Já vemos nesses excertos a postura que irá dominar durante as Luzes em relação à tristeza e – por que não? – à própria melancolia. Tal percepção é discutida de forma ainda mais esmiuçada em outro escrito de Descartes, o tratado *As paixões da alma* (1645), onde aprofunda sua visão negativa em relação à tristeza, enquanto paixão do corpo a afetar a alma.

¹²⁹ Para um maior aprofundamento em relação aos conceitos de alma e corpo em Descartes, vide a “Introdução” ao tratado *As paixões da alma* (cf. Bibliografia), escrita por Pascale D’Arcy (pp. I-LXXXVII).

Como o autor deixa claro desde o início, a obra tem um fundamento “moral” e, mesmo indo contra várias propostas da antiga escola estoica, irá repercuti-la no momento em que propõe um esforço da vontade que permitirá vencer qualquer “paixão”, através de uma disciplina autoinfligida que, como explica D’Arcy, será automatizada a ponto de fazer uma oposição “natural”, quase inconsciente, a cada uma delas. Mas – é importante destacar – Descartes insiste que não busca um ideal de *insensibilidade*, mas a determinação fisiológica das paixões, bem como os meios pragmáticos de não sofrer com elas¹³⁰. O fato é que, nesse tratado, diferentemente do *Discurso sobre o método*, não oporá mais apenas corpo e alma, mas, agora, alma e paixões (sendo estas, os elos de ligação entre aquela e o corpo, bem como uma espécie de reflexo daquilo que se é desejado):

Após ter considerado todas as funções que pertencem unicamente ao corpo, é fácil compreender que nada resta em nós que devêssemos atribuir à nossa alma a não ser nossos pensamentos, os quais são principalmente de dois gêneros, a saber: uns são as ações da alma, os outros são suas paixões. O que denomino suas ações são todas as nossas vontades, porque sentimos que provêm diretamente de nossa alma e parecem depender apenas dela. Assim como, ao contrário, podemos chamar de suas paixões todas as espécies de percepções e conhecimentos que se encontram em nós, porque geralmente não é nossa alma que os faz tais como são e sempre os recebe das coisas que são representadas por eles (DESCARTES 2005: 13).

Para Descartes, a tristeza estaria elencada como uma das “seis primitivas paixões da alma”, além da admiração, amor, ódio, desejo e alegria, a partir das quais uma infinidade de outras seriam compostas. Note-se que a presença desta última não faz dela um elemento

¹³⁰ Não se deve confundir o ideal de racionalidade das Luzes como uma busca efetiva pela ataraxia. Voltaire é a prova principal disso: ele chega a falar que as paixões são necessárias para o curso da História; o problema é quando se é tomado pelas mesmas de forma exagerada e a razão se deixa transtornar. Na primeira de suas *Cartas inglesas* (1978: 3) faz o elogio de um quacre nestes termos: “O quacre era um velhote viçoso que nunca ficara doente porque jamais conhecera paixões e intemperança”. Por outro lado, no *Tratado de metafísica* (1978: 79), após apontar que uma das piores paixões é a misantropia, no momento em que distingue “duas classes” de homens (“a primeira, dos homens divinos que sacrificam seu amor-próprio ao bem público; a segunda, dos miseráveis, que só amam a si mesmos”), deixa claro a primeira frase acima dita: “Os raciocinadores de hoje em dia que desejam estabelecer a quimera do homem nascendo sem paixões e só as tendo por haver desobedecido a Deus, poderiam ter dito que o homem é a bela estátua que Deus formou e o diabo animou. O amor-próprio e todos os seus ramos são tão necessários ao homem como o sangue que corre em suas veias, e os que lhe querem arrancar as paixões por serem perigosas assemelham-se àquele que desejasse arrancar todo o sangue de um homem porque poderia ficar apoplético [...]. É, portanto, muito claro que devemos às nossas paixões e às nossas carências a ordem e as invenções úteis com que enriquecemos o universo e é bem verossímil que Deus só nos tenha dado essas carências, essas paixões, a fim de que nossa engenhosidade as usasse em nosso proveito” (idem: ibidem). Em outra passagem, Voltaire corrobora a mesma impressão, pondo, inclusive, um certo limite à própria racionalidade, numa postura autocrítica que era bem conhecida das Luzes: “Quaisquer que sejam os esforços que façamos, nunca podemos chegar a tornar nossa razão soberana de todos os nossos desejos; haverá sempre movimentos involuntários em nossa alma como em nosso corpo. Somos livres, sábios, fortes, são e espirituais num grau muito reduzido. Se fôssemos sempre livres, seríamos o que Deus é”. Mas, em seguida, faz o elogio do centramento humano: “Contentemo-nos com uma partilha conveniente ao lugar que ocupamos na natureza. Mas não imaginemos que nos faltam as coisas que fruímos, nem renunciemos às faculdades de um homem por não termos os atributos de um Deus” (ibidem: 77). Da mesma forma, Hume (2004: 331) fala que “Quanto mais nos pudermos aproximar, na prática, dessa sublime tranquilidade e indiferença (pois é preciso distingui-la de uma insensibilidade estúpida), mais segura será a satisfação interior que alcançaremos, e maior a grandeza de espírito que revelaremos ao mundo”.

negativo em si mesmo, a não ser quando imoderada (e nisso também há um eco do estoicismo). Propõe também vários atributos ligados à tristeza, a exemplo dos pensamentos e devaneios tidos mesmo quando se está desperto, ocasião em que “nosso pensamento vagueia, indiferentemente, sem se aplicar em algo de si mesmo” (idem: 48). Essa errância intelectual sem meta é tida como empecilho ao pensamento correto, sinônima de confusão e obscuridade nas quais se vêm caídos os homens, muitas vezes, sem saber dos motivos:

A experiência mostra que os que são mais agitados por suas paixões não são os que as conhecem melhor, e que elas estão entre as percepções que a estreita aliança que existe entre a alma e o corpo torna confusas e obscuras. Também podemos denominá-las sentimento, porque são recebidas na alma da mesma forma que os objetos dos sentidos externos e não são conhecidas por ela de outra maneira. Mas podemos ainda melhor denominá-las emoções da alma, não somente porque esse nome pode ser atribuído a todas as mudanças que nela ocorrem, isto é, a todos os diversos pensamentos que lhe advêm, mas particularmente porque, de todos os tipos de pensamento que ela pode ter, não há outros que a agitem e a abalem tão fortemente como o fazem essas paixões (ibidem: 47-48).

Vemos nesse importante excerto a própria ideia moderna de “sentimento” sendo gestada, ainda que numa conjuntura negativista, ligada aos “sentidos”, que só será repensada e reabilitada décadas depois, pelos românticos. Em nenhum momento do tratado, Descartes nomeia a melancolia. Por outro lado, a tristeza é discutida em várias passagens com características suas semelhantes. Há, inclusive, a associação com uma possível “tristeza intelectual”:

A tristeza é uma languidez desagradável, na qual consiste o mal-estar que a alma recebe do mal ou da falta que as impressões do cérebro lhe representam como se pertencentes a ela. E há também uma tristeza intelectual, que não é a paixão mas que não deixa de ser acompanhada por ela [...]. Mas amiúde acontece de nos sentirmos tristes ou alegres sem que possamos assim reconhecer distintamente o bem ou o mal que são as causas disso; a saber, quando esse bem ou esse mal causam suas impressões no cérebro sem a intermediação da alma, às vezes porque eles pertencem somente ao corpo; e às vezes também, embora pertençam à alma, porque ela não os considera como bem e mal, e sim de alguma outra forma, cuja impressão no cérebro está unida com a do bem e do mal (ibidem: 91-92).

Infelizmente, o filósofo não aprofunda o conceito de “tristeza intelectual”, nem cita as prováveis fontes a partir das quais teria chegado à constatação de sua existência, além de haver total falta de exemplos. Não há espaço, em sua argumentação, para uma metafísica da tristeza; como é de se notar, Descartes sempre deseja explicitar a *dýnamis* física das paixões numa perspectiva pragmática. Esse laconismo se revela também quando observa a sintomatologia da tristeza:

A pulsação é fraca e lenta, e sentimos em volta do coração algo como amarras que o apertam e pedaços de gelo que o gelam e transmitem sua frialdade para o resto do corpo; enquanto isso às vezes não deixamos de ter bom apetite e de sentir que o estômago não falta com seu dever, contanto que mesclado com a tristeza não haja ódio (ibidem: 96).

Importa saber que ela seria um apanágio das “almas fracas”, “cuja vontade não se determina a seguir certos julgamentos, mas continuamente se deixa arrebatada pelas paixões presentes [...] e, ocupando-a a combater contra si mesma, colocam a alma no mais deplorável estado em que possa ficar” (ibidem: 63). As almas fracas também são presas do “fastio”, entendido como “o prolongamento do bem que causa tédio” (ibidem: 64). E, para combater essa tristeza, o remédio oferecido por Descartes é semelhante ao já proposto pelos estoicos: “Quando ela [a paixão] incita a ações com relação às quais é necessário tomar uma resolução imediatamente, é preciso que a vontade se aplique principalmente em considerar e em seguir as razões que são contrárias às que a paixão representa, ainda que pareçam menos fortes” (ibidem: 173).

Em *A história da loucura*, Foucault oferece um amplo painel de como, a partir do século XVII e, principalmente, ao longo do XVIII, a loucura (*mania*) e a melancolia – tida como uma espécie de parente próximo daquela – serão normatizadas através da criação de leis específicas que irão, *pari passu*, corroborar com o surgimento dos primeiros asilos psiquiátricos os quais substituirão os antigos leprosários medievais. Dessa forma, pela primeira vez, haverá um exílio forçado de ambas do seio social, subscrito pelas autoridades: “O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão” (FOUCAULT 2002: 47). O Direito e a Medicina se imiscuirão na vida dos loucos e dos melancólicos empíricos ao ponto de Foucault afirmar que é sobre a experiência jurídica relacionada à alienação que se instaurará a ciência médica das doenças mentais, quase a mesma que chegará às portas do século XX. O Século das Luzes será amigo das douradas classificações e nosologias cujas normatizações fisiológico-hierárquicas têm sua fonte inicial nas obras de Descartes:

Antes de Descartes, e bem depois de sua influência como filósofo e fisiólogo ter desaparecido, a paixão não deixou de ser a superfície de contato entre o corpo e a alma, o ponto onde se encontram a atividade e a passividade desta e daquele, ao mesmo tempo em que é o limite que ambos se impõem reciprocamente e o lugar da comunicação entre si (FOUCAULT idem: 226).

De fato, o veio racionalista/fisiológico aberto por Descartes foi de grande importância para os filósofos das Luzes, mas houve quem, posteriormente, contestasse muitas de suas teorias, preterindo-o a John Locke (1632-1704), que quebrava a noção das ideias inatas da

alma com sua teoria da *Tábula rasa*¹³¹. Mas, em boa parte, através da influência descartiana, a melancolia voltará a entrar no domínio do “patológico” em âmbito ocidental. *Mutatis mutandis*, passará a existir um preconceito semelhante ao da Idade Média – esta época tão vilipendiada pelas Luzes –, com a diferença de que o assunto do dia não serão mais as possessões diabólicas, mas os juízos pró e contra o internamento, ditados pelo novo poder de decisão do discurso médico. De um lado, a normatividade médica, que se diz aliada de uma “experiência social e dicotômica da loucura [e de doenças semelhantes, como a melancolia], que gira ao redor do imperativo do internamento e se formula apenas em termos de ‘sim ou não’, ‘inofensivo ou perigoso’, ‘para ser internado ou não’” (FOUCAULT 2002: 132); de outro, uma experiência jurídica “qualitativa, finamente diferenciada, sensível às questões de limites e gradações e que procura em todos os setores da atividade do sujeito os rostos polimorfos que a alienação pode assumir” (idem: ibidem).

As classificações nosológicas são muitas e variadas durante o período das Luzes. Na *História da loucura*, Foucault esmiúça um grande número delas sob o enfoque da insânia, mas podemos ver sempre a presença da melancolia como um de seus sintomas principais¹³². Por exemplo, Platero, no *Praxeos Tractatus* (1609), distinguirá três tipos de insanos, caracterizados pela *Mentis imbecillitas*, *Mentis conservatio* ou *Mentis alienatio*. A melancolia está presentificada como uma “causa interna” da loucura caracterizada pela *Mentis alienatio*. Bossier de Sauvages, na *Nosologie méthodique* (1644) falará em *Bizarrias (morositates)* que perturbam o apetite do insano (fome canina, sede excessiva, antipatia, nostalgia, terror pânico, furor uterino, hidrofobia, etc.) e *Delírios* que perturbam o juízo (congestão cerebral, demência, melancolia, demonomania e mania). Lineu, na *Genera Morbum* (1763) classificará as doenças mentais como *Ideais* (delírio, congestão, demência, melancolia), *Imaginativas*

¹³¹ Isso fica bem claro na leitura das obras de Voltaire. Veja-se, por exemplo, o que afirma na 13.^a carta inglesa o filósofo francês (*op. cit.*: 21), na ocasião em que se diz partidário de Locke: “Nosso Descartes, nascido para descobrir os erros da Antigüidade, a fim de substituí-los pelos seus próprios, e arrastado pelo espírito sistemático que cega os maiores homens, imaginou ter demonstrado que a alma era a mesma coisa que o pensamento, como, segundo ele, a matéria é a mesma coisa que a extensão. Assegurou que se pensa sempre e que a alma vem ao corpo já provida de todas as noções metafísicas, conhecendo Deus, o espaço infinito, tendo todas as idéias abstratas, cheias de belos conhecimentos que, infelizmente, esquece ao sair do ventre da mãe”. Porém, a 14.^a carta, onde Voltaire demonstra que o sistema de Newton também “destrói” e suplanta o de Descartes, pode ser tida como um grande elogio deste. Cito apenas um trecho: “Se por acaso [Descartes] enganou-se em alguma coisa, é porque um homem, ao descobrir uma nova terra, não pode de um só golpe conhecer também todas as suas propriedades. Os que vierem depois dele e fertilizarem essa terra devem-lhe pelo menos a obrigação da descoberta [...]. Não creio que se ouse comparar sua filosofia [de Descartes] à de Newton: a primeira é um ensaio, a segunda uma obra-prima, mas aquele que nos pôs na via da verdade talvez valha tanto quanto aquele que encontramos depois, no final desse caminho. Descartes deu a visão aos cegos e estes viram os enganos da Antigüidade e os dele” (ibidem: 25).

¹³² Vide o capítulo VIII da *História da loucura*, intitulado “Figuras da loucura”, onde o autor oferece um estudo detido sobre as diversas sintomatologias da melancolia em âmbito iluminista, especialmente a partir do subitem II (“Figuras da mania e melancolia” – pp. 263-277).

(inquietação, visões, vertigem, sonambulismo) e *Patéticas* (gosto depravado, bulimia, satíriase, erotomania, etc.). Weickhard, em *Der philosophische arzt* (1790), separará as *Doenças do espírito* (fraqueza da imaginação, falta de atenção, reflexão obstinada e persistente, erros de juízo, etc.), das *Doenças de sentimento* (“excitação” – orgulho, cólera, fanatismo, etc.; e “depressão” – tristeza, inveja, desespero, melancolia, suicídio, “doença da corte” [*spleen?*], etc.). Daquin, na *Philosophie de la folie* (1768), irá associar os divertimentos da sociedade com as causas da melancolia, bem como a leitura de romances, os espetáculos de teatro e “tudo o mais que possa aguçá-la a imaginação”. Por outro lado, se o verbete “melancolia” da *Encyclopédie* dos iluministas separa a “melancolia” do “frenesi”, da “mania” e da “demência”, isso não bastará para que não seja tida também como um tipo de “delírio”¹³³. Como lembra Foucault (ibidem: 223),

quase nada escapa ao círculo cada vez maior das causas distantes; os mundos da alma, do corpo, da natureza e da sociedade constituem uma imensa reserva de causas na qual parece que os autores do século XVIII gostam de alimentar-se amplamente, sem grandes preocupações de observação nem de organização, seguindo apenas suas preferências teóricas ou certas opções morais.

Mas, como se sabe, esta pletora de atribuições é uma constante desde a Antiguidade clássica. O Século das Luzes não foi diferente ao tentar esboçar sua própria teoria geral da paixão, da imaginação e do delírio, sendo que todos os sintomas conhecidos da melancolia empírica disfórica estarão presentes em cada uma dessas três representações. O que importa é o fato de que, como Foucault (ibidem: 274-275) evidencia em várias passagens da *História da loucura*, nenhum dos médicos do século XVIII ignorará a proximidade entre a loucura (*mania*) e a melancolia, utilizando-se ainda do conceito fisiológico dos humores oriundo da Antiguidade:

No entanto, vários recusam-se a reconhecer numa e noutra duas manifestações de uma mesma e única doença. Muitos constatarem uma sucessão, sem perceber uma unidade sintomática [...]. De modo ainda mais frequente, admite-se que a sucessão entre mania e melancolia é um fenômeno ou metamorfose ou de distante causalidade [nas palavras de Lieutaud – *Précis de médecine pratique*]: “O último grau da melancolia tem muitas afinidades com a mania” [...]. Em Boerhaave e seu comentador Van Swieten, a mania constitui, de modo natural, o grau superior

¹³³ A melancolia, de acordo com o mesmo verbete (muito provavelmente escrito por Diderot), seria “um delírio que se vê acompanhado por uma tristeza insuperável, por um estado de espírito sombrio, por misantropia, por uma inclinação decidida pela solidão [...] *um exercício depravado da memória e do entendimento*” (grifo meu), enquanto que o frenesi é caracterizado como “um delírio febril”; a mania como “um delírio sem febre”; e a demência, como uma “paralisia do espírito” e “abolição da faculdade de raciocinar” (FOUCAULT ibidem: 203). Por outro lado – e contraditoriamente – fala-se também que poderia haver uma “melancolia doce”: “[...] Elle l’est aussi des idées d’une certaine perfection, qu’on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature; elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l’âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et qui en même temps la dérobe au trouble des passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l’épuisement” (DIDEROT *apud* PRIGENT *op. cit.*: 82-83).

da melancolia – não apenas como consequência de uma freqüente metamorfose, mas como efeito de um encadeamento dinâmico necessário: o líquido cerebral, estagnado no atrabiliário, entra em agitação ao fim de um certo tempo, pois a bilis negra que atravança as vísceras torna-se, por sua própria imobilidade, “mais acre e mais maligna”.

A postura médica e, também, moralista, das Luzes, fará com que outras vezes a melancolia seja tida como pura “irresponsabilidade”. Como descreve Hersant (*op. cit.*: 679), alguns estudiosos irão se demarcar do conceito dos temperamentos (Galeno) já a partir de 1628, quando William Harvey expõe a descoberta do mecanismo da pequena e grande circulação sanguínea, que será fatal ao sistema fisiológico do teórico e médico romano. Da mesma forma, Jan Baptista Van Helmont, em 1648, dará por provada a inexistência “de um humor melancólico no corpo humano” (no século XVIII, será no sistema nervoso que se buscará cientificamente a presença da melancolia, mas é um fato hoje não mais posto em dúvida de que ainda por muitas décadas, outros cientistas irão continuar se reportando ao humor atrabiliário).

A leitura médico-moralista do Iluminismo, novamente de acordo com Foucault (2002: 126), também analisará o ato suicida. Inicialmente, o suicídio entrará na esfera do crime (“crime de lesa-majestade humana ou divina”) e, ulteriormente, constituirá um ato passível de internação:

Nos registros das casas de internamento, frequentemente se encontra a menção: “Quis desfazer-se”, sem que seja mencionado o estado de doença ou de furor que a legislação sempre considerou como desculpa. Em si mesma, a tentativa de suicídio indica uma desordem da alma, que é preciso reduzir através da coação. Não mais se condena aqueles que procuraram o suicídio: internamos, impõe-se-lhes um regime que é simultaneamente uma punição e um meio de impedir qualquer outra tentativa. Foi neles que se aplicou, pela primeira vez no século XVIII, os famosos aparelhos de coação que a era positivista utilizará como terapêutica: a jaula de vime, com um buraco feito na parte superior para a cabeça, e à qual as mãos estão amarradas, ou o “armário” que fecha o indivíduo em pé, até o pescoço, deixando apenas a cabeça de fora [...]. O sistema de repressão com o qual se sanciona esse ato [o suicídio] libera-o de qualquer significação profanadora e, definindo-o como conduta moral, o conduzirá progressivamente para os limites de uma psicologia. Pois sem dúvida pertence à cultura ocidental, em sua evolução nos últimos três séculos [XVIII-XX], o fato de haver fundado uma ciência do homem baseada na moralização daquilo que para ela, outrora, tinha sido sagrado (FOUCAULT *ibidem*: 94).

No século das teorias mecanicistas e da busca pelos métodos racionais de perquirição da realidade, a engenharia também oferecia suas *contribuições* ao combate à loucura e à melancolia. Um dado interessante pode ser observado na profusão de termos utilizados por quase todos os autores da época, relativos à busca das “molas do espírito”, “molas do mundo”, “molas do eu”, etc. (até Pascal, que se destaca pela consciência atormentada de uma busca religiosa e metafísica, falará em “molas simples” e “molas reais”).

Foucault fala, no excerto anterior, de uma máquina que tentava proteger os suicidas de si mesmos. Ele relata também outro fato curioso, a existência de mais um mecanismo, desta vez, destinado a dissipar a melancolia. A construção desses engenhos tinha como meta, num momento em que a experiência da diferença incidia sob uma hipotética culpabilidade, a própria punição desta. Segundo Foucault, os métodos de regulação do movimento no século XVIII “degenerarão” na famosa máquina giratória (*rotatory machine*) construída pelo médico inglês Mason Cox em inícios do século XIX. Cox diz ter curado um melancólico, após várias tentativas para encontrar “o grau de velocidade desejado” à sua máquina. O melancólico de Cox é descrito desta forma: “sua pele estava escura, os olhos amarelos, o olhar constantemente fixo no chão, os membros parecendo imóveis, a língua seca e sulcada e o pulso lento” (*apud* FOUCAULT *ibidem*: 321). O paciente foi amarrado a uma cadeira, presa, por sua vez, a um braço móvel horizontal fixado a um pilar perpendicular que saía do teto, o qual servia de base para o movimento circular. Para Foucault (*idem*: *ibidem*), tal engenho não visaria “restituir o doente à verdade do mundo exterior, mas a produzir apenas uma série de efeitos internos, puramente mecânicos e psicológicos”.

O “mal inglês”, que frequentemente desemboca no suicídio, também é evocado por autores das Luzes que deixam entrever a persistência da ideia de melancolia inglesa oriunda dos tempos do Renascimento. Montesquieu (1689-1755), querendo provar que “o caráter do espírito e as paixões do coração são extremamente diferentes nos diversos climas” (2000: 239) e, por isso, dever-se-ia construir leis diferentes levando-se em conta tal fato, opôs o suicídio romano ligado à moral e ao comportamento estoico, ao “suicídio inglês” aparentemente comum em sua época, associado a uma doença efetiva:

Não podemos encontrar em nenhum ponto nas histórias que os romanos se suicidassem sem razão; mas os ingleses se suicidam sem que se possa imaginar nenhuma razão que os determine, pois se matam no próprio seio da felicidade. Esta ação, entre os romanos, era resultado da educação; estava relacionada com seu modo de pensar e com seus costumes: entre os ingleses, é o resultado de uma doença; está relacionada com o estado físico da máquina e é independente de qualquer outra causa (MONTESQUIEU *idem*: 249).

Através de novas teorias formuladas por Montesquieu a partir de experimentações práticas¹³⁴, que passavam a relacionar o clima dos países ao temperamento de seus habitantes, viu-se que a Inglaterra era propícia ao humor melancólico, por ser geralmente fria, escura (nublada) e cercada por água de todos os lados. Mesmo com algumas contradições no *corpus*

¹³⁴ Posso citar, como exemplo, o caso da língua de carneiro estudada por este autor: ele cortou a língua de um animal ainda vivo e, posteriormente, condicionou-a em temperaturas extremas, quente e fria. Utilizando-se de um microscópio, chegou à conclusão de que, em temperaturas baixas, “os chumaços nervosos estão menos desenvolvidos: eles afundam no tecido, onde estão abrigados da ação dos objetos exteriores. Assim, as sensações são menos vivas” (*ibidem*: 241).

de sua argumentação sobre o clima e os temperamentos¹³⁵, Montesquieu conclui afirmando que nos países de clima frio a apatia seria mais comum: “é preciso esfolar um moscovita para dar-lhe algum sentimento” (ibidem: 241). A melancolia inglesa também continuará a ser *comprovada* através de dados médicos, a exemplo dos contidos nos textos de Boissier de Sauvages, autor da expressão *Melancolia anglica*, bem como nos do médico George Cheyne. Este último, no livro *The english malady* (1733), afirma que a melancolia inglesa daquela época seria caracterizada

pela riqueza, a alimentação fina, a abundância de que se beneficiam todos os habitantes, a vida de lazes e preguiçosa que leva a sociedade mais rica, estão na origem dessas perturbações nervosas. Cada vez mais se tende para uma explicação econômica e política na qual a riqueza, o progresso, as instituições, surgem como o elemento determinante da loucura (FOUCAULT 2002: 363).

De dentro desta outra corrente, na qual começa a se delinear uma percepção crítica que, aos poucos, irá associar os males psicológicos à vida em sociedade, desabrochará a fecunda obra de Rousseau, a ser discutida mais à frente. Nesse mesmo prisma crítico, nas *Cartas inglesas*, o exilado Voltaire (1694-1778) afirmará que são os pobres os que mais se matam na Inglaterra, e não os ricos, como alguns teóricos supunham: “seus desesperos são mais vivos porque dispõem de menos recursos. De cem pessoas que se matam em Londres, noventa e nove são do baixo povo, e somente uma de condição mais alta” (VOLTAIRE 1978: 54). Mesmo assim, essa estatística deixa entrever a realidade do fato e, no verbete “melancolia”, a *Encyclopédie* citará como a religião, de acordo com a visão anticlerical das Luzes, poderia ser responsável pela gênese de disforias melancólicas em certos indivíduos mais sugestionáveis – quase uma propaganda ideológica travestida de ares clínicos. Ressalta-se, assim, outra dentre as inúmeras manipulações pelas quais o conceito de melancolia passou com o desenrolar do tempo:

As impressões muito fortes sentidas por certos pregadores extremados, os temores excessivos que provocam os castigos com que nossa religião ameaça os infratores de sua lei causam, nos espíritos fracos, revoluções surpreendentes. Observou-se, no Hospital de Montélimar, várias mulheres atacadas de mania e melancolia em seguida a uma missão que estivera na cidade; eram continuamente assombradas por pinturas horríveis que impensadamente lhes tinham sido mostradas, só falavam em desespero, vingança, punição, etc. (ENCYCLOPÉDIE *apud* FOUCAULT 2002: 365).

¹³⁵ Numa determinada passagem do *Espírito das leis* (ibidem: 243), o autor afirma que em climas muito quentes também poderia haver uma certa tendência à apatia, especialmente entre os escravos negros: “O calor do clima pode ser tão excessivo que o corpo estará completamente sem forças. Então o abatimento passará para o próprio espírito; nenhuma curiosidade, nenhuma iniciativa nobre, nenhum sentimento generoso; as inclinações serão todas passivas; a preguiça será a felicidade; a maioria dos castigos serão menos difíceis de suportar do que a ação da alma, e a servidão menos insuportável do que a força de espírito necessária para conduzir a si mesmo”.

O “mal inglês” foi uma excrescência dentro da mundivisão das Luzes, que validava o bom senso em detrimento da melancolia e do negativismo, como comprova, por exemplo, o elogio das virtudes do filósofo esclarecido e do homem cortês feito por Hume (1711-1776) na *Investigação sobre os princípios da moral* (1739):

Além da *discrição, cautela, iniciativa, diligência, assiduidade, frugalidade, economia, bom senso, prudência, discernimento*, além desses dons, eu dizia, cujos próprios nomes já nos forcem a reconhecer seus méritos, há muitos outros aos quais o mais ferrenho ceticismo não pode, por um momento sequer, recusar o tributo de louvor e aprovação. *Temperança, sobriedade, paciência, constância, perseverança, providência, cortesia, reserva, método, persuasão, decoro, presença de espírito, rapidez de compreensão, facilidade de expressão*, ninguém jamais negará que estes, e mil outros do mesmo tipo, sejam excelências e perfeições” (2004: 314-315 – grifos do autor).

Mas este combate fica mais do que evidente no momento em que Voltaire rebate os pensamentos religiosos de viés mais pessimista de Blaise Pascal (1623-1662). Pascal simbolizou uma contracorrente negativista dentro da ambiência das Luzes, cujos princípios de racionalidade não abriam muito espaço para a expansão de uma identidade fragmentada. Ora, Pascal constitui um dos principais exemplos desse esfacelamento metafísico do sujeito frente ao mistério divino, autoproclamando-se um *espelhador* de obras como o *Eclesiastes* (1973: 115). Em muitas passagens de seu percurso intelectual, registradas nos *Pensamentos*, Pascal, investido pelo discurso filosófico, abre as portas para o lamento de forma semelhante a Santo Agostinho, ao místico queixume frente ao “silêncio cósmico” (“o eterno silêncio desses espaços infinitos me apavora!”) e às contingências frente ao tempo (“o último ato é sangrento, por muito belo que seja o resto da comédia; acaba-se lançando terra sobre a cabeça, e tudo está terminado para sempre”), entrando, por vezes, nos domínios do discurso melancólico disfórico:

Que motivo de alegria haverá em não esperar mais do que misérias sem remédio? Que motivo de vaidade em ver-se mergulhado numa escuridão impenetrável, e como pode haver lugar para semelhante raciocínio na mente de um homem razoável? Não sei quem me pôs no mundo, nem o que é o mundo, nem o que eu mesmo sou. Vivo numa terrível ignorância de todas essas coisas. Ignoro o que sejam o meu corpo, os meus sentidos, a minha alma e até essa parte de mim que pensa o que estou dizendo agora, que reflete sobre todas as coisas e sobre si mesma, e que não conhece nem a si, nem ao resto. Vejo esses apavorantes espaços do universo que me rodeiam, vejo-me preso a um cantinho dessa imensa extensão, sem saber por que fui colocado neste lugar e não em outro qualquer, nem por que este curto tempo de vida que me foi dado vem inserir-se neste e não em outro movimento de toda a eternidade que me precedeu e que me seguirá. Não vejo por toda parte senão infinidades em que estou encerrado como um átomo e como uma sombra que dura apenas um instante e não mais se repete. Tudo que sei é que devo morrer em breve, mas o que mais ignoro é essa própria morte que não posso evitar [...] (PASCAL idem: 69).

Mas ainda há um motivo para toda essa aparente plangência. Pascal *acredita e anseia* uma vida em outro mundo, dentro da cosmovisão cristã que assevera os limites nefastos da

presente existência e as dores para os que se afastam da companhia de Deus: “Meditai sobre isto e dizei depois se não é certo que nesta vida não há nenhum bem a não ser na esperança de uma outra vida, que só somos felizes na medida em que nos aproximamos dela e, assim como não há mais desgraças para aqueles que têm inteira confiança na eternidade, não há ventura para os que a ignoram completamente” (ibidem: 68). Outra característica importante do pessimismo pascaliano é a afirmação de uma certa “grandeza” no sofrimento que apregoa, ou seja, há um fluxo subterrâneo de altivez e certa autoindulgência nessa consciência aparentemente fragmentada: “A grandeza do homem é grande pelo fato de ele se reconhecer miserável. Uma árvore não se reconhece miserável [...]. São misérias de grão-senhor, de rei destronado” (ibidem: 116). Pascal também acredita numa separação ideal entre corpo e alma, sendo esta considerada a parte nobre da existência, maculada pela vida e pelos limites impostos durante o nascimento – o que também desagradava Voltaire¹³⁶. Por outro lado, ambos, Pascal e Voltaire, concordaram com a negatividade do tédio, sendo o primeiro bem mais incisivo, ao afirmá-lo como primeiro passo para o desespero, pior até que as paixões. Voltaire o acreditava puramente ilógico, enquanto o filósofo de Clermont-Ferrand dizia que brotava “espontaneamente, no fundo do coração, onde tem raízes naturais, e enche o espírito com o seu veneno” (idem: 56). Assim, o fim último dos prazeres e até das ocupações formais dos homens, ainda segundo Pascal, seria uma busca pelo esvaecimento do “pensar em si” – no que se demarca de Descartes, que propunha um mergulho no eu:

Nada é mais insuportável ao homem do que ficar em absoluto repouso, sem paixões, sem negócios, sem divertimento, sem aplicação. Sente então sua insanidade, seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência, seu vazio. Imediatamente surgirão no fundo de sua alma o tédio, o negrume, a tristeza, o pesar, a irritação, o desespero (ibidem: 53).

O *eu* é odioso [...]. Eu o odeio porque ele é injusto, porque faz de si mesmo o centro de tudo, e sempre o odiarei. Numa palavra, o *eu* tem duas qualidades: é injusto em si mesmo, por fazer de si o centro do todo; e é incômodo para os outros por querer avassalá-los: pois cada *eu* é o inimigo e desejaria ser o tirano dos outros (ibidem: 136).

¹³⁶ De acordo com Pascal, a junção alma-corpo constituiria uma barreira ao conhecimento, fato que seria rechaçado posteriormente por Voltaire. Segundo Pascal (1973: 35-36): “[...] E o que torna completa a nossa impotência para conhecer as coisas é o fato de elas serem simples em si mesmas e de sermos nós compostos de duas naturezas contrárias e de diverso gênero, a alma e o corpo. Pois é impossível que a parte que raciocina em nós não seja espiritual; e se alguém pretendesse que nós somos puramente corpóreos, isso nos excluiria ainda mais do conhecimento das coisas, pois não há nada mais inadmissível do que afirmar que a matéria conhece a si mesma; não podemos conceber de que modo se daria esse conhecimento. Portanto, se somos puramente materiais, não podemos conhecer absolutamente nada; e, se somos compostos de espírito e matéria, não podemos conhecer perfeitamente as coisas simples, quer espirituais quer corpóreas”. Nessa dualidade corpo-alma, Pascal se aproxima de Descartes, mesmo discordando deste em vários aspectos, especialmente quando afirma que suas teorias, no fundo, prescindiriam de Deus, chegando mesmo às portas de um ateísmo não declarado (“Não posso perdoar a Descartes. Muito gostaria ele, em toda a sua filosofia, de poder dispensar Deus” – ibidem: 38).

Voltaire afirma, na 25ª carta inglesa (*op. cit.*: 46), que “de um modo geral [...], ao escrever os *Pensamentos*, a intenção do Sr. Pascal era mostrar o homem sob uma luz odiosa. Encarna-se para pintar-nos malvados e infelizes [...]. Imputa à essência de nossa natureza aquilo que só pertence a alguns homens”. Em seguida, em forma de perguntas e respostas, faz a defesa das Luzes aos pensamentos soturnos e à solidão cósmica de Pascal, dentre as quais retiro alguns excertos muito importantes, que servem como breviário das Luzes:

Excerto de Pascal: *Acompanhemos nossos movimentos, observemo-nos e vejamos se não encontramos os caracteres vivos dessas duas naturezas [duais e antitéticas]. Tantas contradições num sujeito simples? A duplicidade do homem é tão visível que muitos chegaram a pensar que tínhamos duas almas, um sujeito simples parecendo-lhes incapaz de tais e tão súbitas variações, desde uma presunção desmesurada até um horrível abatimento do coração.*

Resposta de Voltaire: Nossas diversas vontades não são uma contradição da natureza, e o homem não é, de modo algum, um sujeito simples. É composto de uma quantidade inumerável de órgãos; se um destes altera-se um pouco, necessariamente muda todas as impressões do cérebro e faz com que o animal tenha novos pensamentos e novas vontades. É verdade que ora estamos abatidos de tristeza, ora inchados de presunção – isto deve ocorrer quando estamos em situações opostas. Um animal, acariciado e nutrido por seu dono, e um outro, esganado lentamente com perícia para uma dissecação, experimentam sentimentos bem contrários. O mesmo ocorre conosco. E as diferenças que existem entre nós são tão pouco contraditórias que seria contraditório justamente se não existissem [...]. A suposta “duplicidade” do homem é uma idéia tão absurda quanto metafísica. Preferiria dizer que o cão que morde e acaricia é duplo [...]; que a árvore, ora carregada de folhas, ora desfolhada, é dupla [...].

Excerto de Pascal: *Vendo a cegueira e a miséria do homem, e as contradições surpreendentes descobertas na natureza, olhando todo o universo mudo e o homem sem luz, abandonado a si mesmo, perdido num recanto do universo, sem saber quem o pôs ali, o que veio fazer ali, o que se tornará ao morrer, fico aterrorizado como um homem que tivesse sido transportado adormecido para uma ilha deserta e assustadora e despertasse sem saber onde está e sem meios para sair. Admira-me que não se caia no desespero por um estado tão miserável.*

Resposta de Voltaire: Quando lia essas reflexões recebi uma carta de um amigo que vive num país muito afastado. Eis suas palavras: “Estou exatamente como me haveis deixado: nem mais alegre, nem mais triste, nem mais rico, nem mais pobre, gozando perfeita saúde, tendo tudo o que torna a vida agradável [...]”. Há muitos homens felizes como este [...]. Quanto a mim, olhando Paris ou Londres, não vejo motivo para cair no desespero de que fala o Sr. Pascal. Vejo uma cidade que não se parece com uma ilha deserta, povoada, opulenta, policiada, onde os homens estão felizes tanto quanto a natureza humana o comporta. Que homem sensato estará prestes a enforcar-se porque não sabe como se vê Deus face a face, e porque sua razão não consegue desembaraçar o mistério da Trindade? Poderia desesperar-se também por não ter quatro patas e duas asas. Por que abominar nosso ser? Nossa existência não é tão infeliz como querem que acreditemos. É idéia de um fanático encarar o universo como uma prisão e todos os homens como criminosos a serem executados. É divagação de um sibarita acreditar que o mundo seja um lugar de delícias onde só experimentaríamos prazeres. É ser um homem sensato pensar que a terra, os homens e os animais são o que devem ser na ordem da Providência.

Excerto de Pascal: *Mas quando olhei mais de perto, descobri que há uma causa efetiva para os homens se afastarem do repouso e da permanência consigo mesmos: a desgraça natural de nossa condição fraca e mortal, tão miserável que nada pode consolar-nos quando não somos impedidos de pensar nela e quando só olhamos para nós próprios.*

Resposta de Voltaire: Essa expressão “só olhamos para nós próprios” me parece sem sentido. O que há de ser um homem que não age e que fica contemplando a si próprio? Não somente digo que seria um imbecil, inútil à sociedade, mas digo que não pode existir, pois o que contemplaria? Seu corpo, suas mãos, seus pés, seus cinco sentidos? Ou seria um idiota ou usaria tudo isso. Ficaria contemplando sua faculdade de pensar? Mas só pode contemplá-la exercendo-a: ou não pensará em coisa alguma, ou pensará nas idéias que já lhe

vieram, ou comporá outras novas. Ora, só pode ter idéias a partir do exterior. Ei-lo, pois, necessariamente ocupado com seus sentidos e com suas idéias. Ei-lo, pois, ou fora de si ou imbecil. Ainda uma vez, é impossível à natureza humana permanecer nesse entorpecimento imaginário. É absurdo pensá-lo e insensato pretendê-lo. O homem nasceu para a ação, como o fogo tende para o alto e a pedra para baixo. Para o homem, não se ocupar e não existir é a mesma coisa. Toda diferença consiste nas ocupações amenas ou tumultuosas, perigosas ou úteis.

Excerto de Pascal: *Deve-se reconhecer que o homem é tão infeliz que se entediaria ainda que não tivesse nenhuma causa exterior para o tédio. É o estado próprio da sua condição.*

Resposta de Voltaire: Pelo contrário. O homem está muito feliz com sua condição e temos muitas obrigações para com o Autor da Natureza, que, para forçar-nos a sermos úteis ao próximo e a nós mesmos, vinculou o tédio à inação.

Excerto de Pascal: *Imagine-se um certo número de homens acorrentados e condenados à morte, cada um sendo degolado diante dos outros, os sobreviventes vendo sua própria condição na de seus semelhantes, encarando-se dolorosa e desesperançadamente, à espera de sua vez. É a imagem da condição humana.*

Resposta de Voltaire: Seguramente esta comparação não é justa: os infelizes acorrentados, degolados uns depois dos outros, são infelizes não somente porque sofrem, mas porque experimentam aquilo que os outros homens não suportam [...]. Portanto, em vez de nos espantarmos e de nos lamentarmos pela infelicidade e pela brevidade da vida, devemos surpreender-nos e congratular-nos com nossa felicidade e com sua duração. Raciocinando apenas como filósofo, ousa dizer que há muito orgulho e temeridade em pretender que por nossa natureza deveríamos ser melhores do que somos.

O texto é claro. Voltaire não está de modo algum ecoando a teoria leibniziana de que nosso planeta é o melhor dos mundos possíveis ou afirmando que o ser humano beiraria um estado de perfeição – *ad maiorem Dei gloriam*, como afirmavam os jesuítas à época, e por ele tão combatidos. Como é conhecido por todos, *Cândido* foi escrito justamente para combater o que Voltaire chamou de exagero positivo leibniziano, da mesma forma como os excertos transcritos acima respondem ao que considerava um exagero negativista por parte de Pascal. Dessa forma, pode-se dizer, sem pestanejar, que a *positividade* das Luzes foi contrária tanto à melancolia empírica¹³⁷ como, também, às sugestões que poderia provocar uma possível

¹³⁷ Constituinte Kant (1724-1804) praticamente a única exceção do período. Na obra *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (cf. Bibliografia), o filósofo alemão mais conhecido da *Aufklärung* desconstrói a visão disfórica tradicional do melancólico empírico, ressaltando-lhe várias qualidades insuspeitáveis no período. Nesse livro, Kant retoma as discussões sobre os quatro temperamentos (melancólico, fleumático, colérico e sanguíneo) oferecendo contribuições bem originais, com vistas a determinar “o caráter moral” (*moralischer Charakter*) dos mesmos. Por exemplo, Kant afirma que os seres humanos caracterizados pelo temperamento sanguíneo são “volúveis e dados aos prazeres” (1993: 35), enquanto os melancólicos possuem um “sentimento brando e nobre” (idem: *ibidem*). Ou seja, ele inverte os conceitos tradicionais herdados tanto da Antiguidade quanto da Idade Média. Mas – destaquemos – o filósofo faz uma ressalva: refere-se a uma “melancolia branda”; assim, ele não fecha os olhos para uma provável disforia melancólica: “Aquele cujo sentimento pertence ao melancólico não é assim chamado por privar-se das alegrias da vida, por afligir-se numa sombria melancolia, mas porque seus sentimentos, caso ultrapassem um determinado grau ou tomem uma direção equivocada em função de certas razões, se reportam mais facilmente àquele estado que a outros. Ele possui sobretudo um sentimento do sublime. Mesmo a beleza, da qual sem dúvida possui o sentimento, precisa não apenas estimulá-lo, mas antes, visto que ao mesmo tempo lhe inspira admiração, também deve comovê-lo. Embora desfrute de contentamentos com mais austeridade, não o faz de maneira inferior. Todas as comoções do sublime possuem em si mais encanto do que as atrações volteantes do belo. Seu bem-estar consistirá mais em felicidade que em alegria. Ele é constante. Para isso, subordina seus sentimentos a princípios [...]. O homem com uma disposição de ânimo melancólica pouco se preocupa com o que outros julgam bom ou verdadeiro, tomando por base apenas

melancolia literária. Certos motivos tristes vez por outra aparecem no universo neoclássico francês mas constituem, em último caso, o próprio estilo trágico – já estudado anteriormente e que, no geral, se demarca do discurso melancólico efetivo. É fato também que o neoclassicismo francês, embasado numa leitura normativa da *Poética* aristotélica, evitou o quanto pôde a expressão de sentimentos desbordantes e conflitos excessivos do eu¹³⁸. Lembremos que até mesmo a crítica literária de Boileau (1636-1711) condenou a expressão de sentimentos associados à melancolia como “falta de estilo” (“modère les bouillons de ta mélancolie”, fala ele na “Sátira VII” de sua *Arte poética*) e se Bossuet (1627-1704) falou da morte com uma certa majestade, foi apenas com intenção retórica e para fazer a apologia dos monarcas sepultados, ele, que foi um dos principais teóricos do absolutismo por direito divino e chegou ao extremo de definir como herético qualquer um que tivesse opinião própria. Em

a própria convicção. Porque nele os fundamentos-de-ação assumem a natureza de princípios, não é fácil inculcar-lhe outros pensamentos. Sua firmeza, ocasionalmente, também degenera em teimosia. Vê a mudança das modas com indiferença, e seu brilho, com desprezo [...]. A conversação é bela, o silêncio pensativo é sublime [...]. Possui um elevado sentimento da dignidade da natureza humana. Aprecia a si mesmo, e tem o ser humano como criatura que merece respeito. Não tolera nenhuma subserviência abjeta, e seu nobre coração respira a liberdade. Todas as correntes, das douradas que se carregam na corte aos pesados ferros das galeras dos escravos, lhe são abomináveis. É um severo juiz de si próprio e dos outros, e não raramente se vê enfasiado do mundo. Quando este caráter degenera, a seriedade tende à melancolia, a devoção à exaltação, o zelo pela liberdade ao entusiasmo [...]. Graças à corrupção de seu sentimento e à falta de uma razão serena, recai na *extravagância* de inspirações, aparições, tentações. Se seu entendimento é ainda mais fraco, rebaixa-se ao *caricaturesco* de sonhos significativos, punições, desígnios maravilhosos. Corre o perigo de se transformar num *sonhador*, ou num *excêntrico*” (idem: 36-38 – grifos do autor). A melancolia discutida por Kant será típica de sua própria condição social: a de um estudioso e intelectual burguês totalmente avesso, por exemplo, à figura do misantropo, associada ao “revolucionário” e contrária ao domínio privado da mansão senhorial, “fundamento material da família e pilar da ordem social”, segundo Michelle Perrot (1991: 308). Nas palavras do próprio Kant (*apud* PERROT idem: 308-309): “A casa, o domicílio, é a única barreira contra o horror do caos, da noite e da origem obscura; encerra em suas paredes tudo que a humanidade pacientemente recolheu ao longo dos séculos; opõe-se à evasão, à perda, à ausência, pois organiza sua forma interna, sua civilidade, sua paixão. Sua liberdade desabrocha no estável, no contido, e não no aberto ou no infinito. Estar em casa é reconhecer a lentidão da vida e o prazer da meditação imóvel [...]. A identidade do homem é portanto domiciliar; e eis por que o revolucionário, aquele que não possui eira nem beira, e portanto nem fê nem lei, condensa em si toda a angústia da vagabundagem [...]. O homem de lugar nenhum é um criminoso em potencial”.

¹³⁸ De fato, buscava-se uma estética que disciplinasse os impulsos subjetivos, como ressaltam Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (2005: 263): “o escritor clássico domina os ímpetos de interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. Pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção [...]. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se”. Segundo Aguinaldo Gonçalves (2005: 126), esse ideal de temperança e racionalidade também estaria presente até mesmo nas comédias da época: “a lição de moral que se tira de seu teatro [de Molière] é uma recomendação ao homem para que nunca ultrapasse a medida e permaneça nos limites que o bom senso fixa à natureza humana”. Isso é repercutido ainda em relação às artes plásticas, como afirma Annateresa Fabris (2005: 273): “[A arte clássica] age na simplicidade e na quietude da alma; requer uma relação particular entre agente e ação, excluindo qualquer heterogeneidade; é alheia ao horror e ao lamento, pois deve mostrar a dignidade do homem em seu recato espiritual”. Mas é no contemporâneo Boileau que o ideal estético mais se presentificará. Em sua *Arte poética*, ele afirma repetidas vezes a importância da racionalidade para a gênese da obra literária: “ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão” (1979: 16) e “se o sentido dos versos que o senhor compôs tarda em fazer-se entender, logo meu espírito começa a distrair-se e, pronto a desprender-se de palavras vazias, não mais segue” (idem: 19). Para Boileau, a clareza é um atributo inato à inteligência e quaisquer dificuldades interpretativas são prontamente associadas à incapacidade de formulação e talento de um determinado autor: “Prefiro Ariosto e suas fábulas cômicas a esses autores sempre frios e melancólicos que, no seu humor sombrio, pensariam ficar desonrados se as Graças algumas vezes lhes desenrugassem o cenho” (ibidem: 49-50).

nenhum de seus *Discursos fúnebres* se utiliza de própria subjevidade; ao contrário, seu discurso será sempre moderado pela razão e pelo comedimento. Por isso, nessa época em que a literatura ainda não era “uma questão de experiência sentida, de reação pessoal ou de singularidade imaginativa” (EAGLETON 2006: 26), pode-se ver nos heróis dos contos e novelas de Voltaire os verdadeiros exemplos da mentalidade literária da época, de onde abundam exemplos que tentam provar o poder da racionalidade ante os fatos negativos da vida. Alguns chegam a ser paródias relativas à possibilidade efetiva de se chegar à sabedoria – a razão rindo de maneira cética, ao revelar que os homens são sempre iguais, mesmo em meio aos mais diversos cultos e atavios externos. A influência de tais obras pode ser atestada numa passagem de Herder (1995: 80), escrita em 1774: “Se antes a sabedoria tinha sempre um caráter estreitamente nacional, veja-se como alcançam longe, nos dias de hoje, os raios luminosos! Haverá algum sítio em que se não leia o que Voltaire escreve? É o planeta inteiro que brilha com uma claridade quase idêntica à de Voltaire!”.

No conto “Os dois consolados”, uma aldeã “melancólica” chora suas desgraças e um filósofo tenta consolá-la contando-lhe histórias tristes da antiga nobreza – para provar que mesmo os ricos podem ser bem infelizes, mas não obtém muito sucesso. Tempos depois, o filho deste morre e o próprio filósofo torna-se inconsolável – ocasião em que a mesma aldeã reaparece e lhe lembra as histórias tristes que lhe havia contado, no intuito de prová-lo. E a narração volta a não surtir o efeito desejado. Mas o que poderia supor uma vitória da melancolia é rebatido mais à frente pelo narrador: “três meses depois tornaram a encontrar-se, e muito se espantaram de achar-se mais alegres. E mandaram erigir uma bela estátua ao tempo, com a seguinte inscrição: À QUELE QUE CONSOLA [sic]” (VOLTAIRE 2001: 128). Da mesma forma, o personagem Babuc, do conto “O mundo como está”, após muitos percalços e danos, chega à conclusão de que “se nem tudo está bem, tudo é passável” (idem: 112); e o famoso Zadig, do conto homônimo, trata da má condição humana (e da sua própria) de forma hilariante: ao ver que causava riso entre os árabes que o tinham feito escravo, por estar vergastado pelo peso excessivo de bagagens que carregava durante uma travessia pelo deserto, inicia uma preleção científica sobre a “lei do equilíbrio”, a qual deixa todos atônitos. Em outro conto, “Micrômegas”, Saturno deixa de ser o estranho e místico astro dos melancólicos para servir de cenário burlesco e cientificista durante uma discussão sobre os possíveis limites da razão. Já no conto “O Ingênuo”, há uma descrição de efeito melancólico sobre o protagonista homônimo, mas descobre-se logo tratar-se de paródia. Paródia em dois sentidos: inicialmente, pelo próprio conto satirizar o tema/conceito do *bon sauvage* rousseauiano, ao apresentar um índio que se “civilizou” e passa a viver várias peripécias na

corte francesa, usando de muita astúcia (o nome “Ingênuo” é outra brincadeira). Em segundo lugar, porque parodia o tipo do herói melancólico nessa própria descrição de sintomas, no momento em que Ingênuo se vê longe da presença da amada: “O Ingênuo, mergulhado em negra e profunda melancolia, foi passear à beira-mar, de fuzil às costas e facão à cinta, atirando de tempos em tempos nalguns pássaros, e muita vez tentando atirar em si mesmo; mas amava ainda a vida, por causa da senhorita de St. Yves”. Mesmo parodiando o tipo melancólico – ainda por cima associado à polêmica figura que o índio tinha à época –, Voltaire não perde a chance de apontar para a positividade de uma consciência que se abre à concordância com o mundo, da mesma forma como os personagens trágicos de Sêneca, dentro de seu contexto, também soeram fazer. Se o homem não pode encontrar a perfeição neste mundo, não cabe lamentar-se, mas tentar viver da melhor forma possível, como ecoa um trecho das *Cartas inglesas*, o qual faz um resumo de sua filosofia: “Viver com sentimentos ternos e bons, apreciar nas alegrias da vida o que há de mais delicado, nobremente, sem fadiga e sem ceder aos impulsos, pensando na morte o menos possível” (*op. cit.*: 43).

Essa descrição irônica do índio melancólico – ainda mais irônica pelo fato de que muitos autores, especialmente Rousseau, estarem associando, à época, a loucura e a melancolia ao universo social e não ao meio “selvagem” – que será corroborada em outras passagens do conto, também aponta para outro fato, mais importante: a existência de uma literatura pré-romântica, de viés melancólico, que começava a ser importada da Inglaterra pelos franceses e europeus em geral. Voltaire também parodia essa melancolia inglesa, tão distante de seus escritos filosóficos e ficcionais, mas, por pura ironia, foi ele um dos responsáveis por esse novo gosto de maneira indireta. Conforme explica Sérgio Milliet (2001: 322): “Voltaire, que muito se esforçara para introduzir a anglomania na França, não via com bons olhos essa nova Inglaterra, sentimental e chorosa, e esse romantismo que desabrochava em seu país nas cartas de Saint Preux e de *Júlia*. Mais de uma vez repetiu que detestava os romances referindo-se aos romances do tipo inglês”.

É curioso observar como esse Pré-romantismo inglês (a ser melhor analisado no próximo capítulo) é praticamente oposto ao ideal voltairiano, da mesma forma como o Romantismo irá quebrar com inúmeras convenções do Classicismo. Voltaire já havia falado da beleza “bárbara e sublime” de Shakespeare e, também, apontado a inferioridade deste em relação aos autores neoclássicos franceses. Com a retomada de Shakespeare pelos românticos, seus ideais serão efetivamente postos de ponta cabeça e a melancolia literária terá uma importância grande nesse processo. E, também, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), por sinal, durante bom tempo, um de seus maiores desafetos.

Há, nesse conflito de autores, além de diferenças empíricas pontuais e sociais, todo um confronto de mentalidades em jogo. De início, a briga se dá por um fato específico: o rico Voltaire deseja construir um teatro em Genebra, onde se encontrava exilado, para seu divertimento, mas a sociedade local, formada em sua maioria por pastores calvinistas, se opõe ao fato, em grande parte por influência de Rousseau, que chegou a escrever um opúsculo sobre o caso, intitulado *Carta sobre os espetáculos*, onde afirma que a comédia seria uma porta de entrada aos maus costumes¹³⁹. A inimizade começa a partir disso, sem contar que Voltaire era o conde de Tournay (como se chamava sua grande propriedade genebrina), enquanto Rousseau era um plebeu, aventureiro e aprendiz de relojoeiro. Mas, como diz Sérgio Milliet (idem: 46-47),

Essa luta de classes marcava um antagonismo mais profundo: o antagonismo de dois temperamentos, a luta entre a inteligência [o bom senso e a racionalidade] e a sensibilidade [que, indiretamente, abrirá as portas à melancolia] e entre duas filosofias, uma propugnando a vida social, a outra pregando a volta à natureza, uma que considerava natural o instinto social, a outra que encarava a sociedade como resultante da vontade dos homens.

Há uma evidente inconciliação entre o pensamento de ambos e isso também ficará patente em âmbito literário, se tomarmos como exemplo o fato de que Rousseau será uma fonte importantíssima para o que viria a constituir, posteriormente, o *mal du siècle* francês que, em todos os sentidos, contrariará os ideais voltairianos, como veremos logo mais. A obra confessional de Rousseau abrirá muitas portas ao Romantismo e ao Ultrarromantismo, mas, com efeito, não surgiu do nada: todo um contexto literário seiscentista e setecentista lhe serviu de esteio. Segundo Madeleine Foisil (1991: 331), “em suas formas muito diferenciadas, memórias, diários, *livres de raison* [espécies de registros de contas e testamentos] constituíram as expressões essenciais da escritura privada no final do século XVII e durante o século XVIII”, caracterizada por um narrador que relata a própria vida ou a vida de alguém

¹³⁹ Rousseau expressa, através desse texto, uma visão muito pragmática das artes, diferentemente de Voltaire, para quem o teatro de comédia poderia constituir um divertimento sem compromissos com a realidade empírica, um prazer estético. Assim, valoriza mais uma ideia particular de religião do que a crítica dos costumes (que ele – mais do que ninguém em sua época – haveria de empreender) e iconoclastia que a comédia poderia suscitar. Como se sabe, ao espaço fechado do teatro, Rousseau oporá a “festa popular” em espaços abertos, onde cada um é ator e espectador de si próprio e dos outros. Mas isso está em acordo com o espírito da época. Vide a afirmação de Pascal, de que “Todos os grandes divertimentos são perigosos para a vida cristã; mas entre todos os que o mundo inventou não há nenhum mais temível do que a comédia” (1973: 20). Por outro lado, Rousseau é muito contraditório; numa passagem das *Confissões*, afirma assistir a comédias: “E por que me deter nas coisas permanentes, quando todas as loucuras que me passavam pela cabeça inconstante, os prazeres fugitivos apenas de um dia, uma viagem, um concerto, uma ceia, um passeio a dar, um romance a ler, *uma comédia a ver*, tudo o que no mundo havia de menos premeditado nos meus prazeres ou nos meus negócios, se transformava para mim em paixões igualmente violentas que, na sua ridícula impetuosidade, me causavam o mais autêntico tormento?” (1988: 218 – grifo meu). No segundo tomo da mesma obra, o autor afirma, quando de sua primeira ida à capital da França: “Cheguei a Paris no outono de 1741, com quinze luízes de contado, a minha comédia Narciso, e o meu projeto musical como únicos recursos [...]” (ibidem: 14).

conhecido com certa distância, um “eu atuante”, mas que ainda “não dispõe de tempo para refletir” (idem: 332). Por outro lado, lembremos que a narração totalmente focada na primeira pessoa já havia sido verticalizada por Montaigne¹⁴⁰ e o próprio Rousseau beneficiou-se disso tudo. Mas, neste último, estamos em face da gênese tanto do confessionalismo romântico como da autobiografia contemporânea, entendida como “o relato retrospectivo em prosa que alguém faz da própria existência quando coloca a ênfase principal em sua vida individual, sobretudo na história de sua personalidade” (LEJEUNE *apud* FOISIL idem: 333). Esse falar de si para si, tendo o outro (o leitor) por ouvinte subjacente, será propício aos exageros do discurso melancólico disfórico, como se verá.

Uma boa leitura das obras de Rousseau pode revelar como elas abrem as portas ao *mal du siècle* e, da mesma forma, se afastam e demarcam dele. Rousseau é um *outsider*, um eterno inadaptado e muitas vezes atormentado pela mania persecutória, mas ainda conta com o recurso à esperança, parece sempre cômico de que a felicidade poderá ser encontrada mais uma vez em uma curva de esquina, ou melhor, em si próprio. No primeiro tomo de suas *Confissões*, onde destaca as aventuras de sua infância e juventude, Rousseau já oferece algumas marcas a serem desenvolvidas posteriormente e intensificadas pelo *mal du siècle*. A começar pela afirmação de que apenas falará de si e que será, ele próprio, tema de livro, deixando entrever algumas intenções receptivas e mesmo moralistas:

Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido [...]. Mostrei-me tal qual fui: desprezível e vil, quando o hei sido; bom, generoso, sublime, quando o hei sido: revelei o meu íntimo tal qual como tu próprio o viste. Ser supremo, junta à minha volta a inúmera turba dos meus semelhantes: que eles escutem as minhas confissões, que gemam com as minhas infâmias, que corem com as minhas misérias. Que, junto do teu trono, cada um deles abra, por sua vez, o coração com a mesma sinceridade, e que um só que seja te diga em seguida, se ousar fazê-lo: *fui melhor do que esse homem*. (1988: 21 – grifo do autor).

Algumas notas destoantes são apresentadas logo de início. O narrador afirma ter nascido “quase morto” e que seus pais lhe legaram, dentre todos os dons que eles próprios haviam recebido, “um coração sensível”, “causa de todas as desgraças de minha vida”, frente a uma suposta maldade inata ao mundo das convenções sociais. Fala também numa “indisposição que os anos reforçaram, e que no presente só me abandona por vezes para mais cruelmente me fazer sofrer de outro modo” (idem: 23), porém, contraditoriamente, algumas

¹⁴⁰ Em certas passagens dos *Ensaio*s, Montaigne afirma: “Aqui estão minhas fantasias, pelas quais não procuro dar a conhecer as coisas, e sim a mim” (II, X, “Dos livros”) e “Ouso não só falar de mim, como falar só de mim” (III, VIII, “Da arte de conversar”).

páginas à frente afirmar-se-á como dono de um “temperamento inflamável”, de “excitações do sangue bastante incômodas” (ibidem: 32), sensualista e lascivo ao extremo. A contradição (sintetizada na frase “mes remords égaient mes transports”, das *Lettres*, 1972: 195), como o próprio Rousseau evidencia e se verá, estará sempre presente em suas obras. Como atesta uma passagem das *Confissões* (1988: 199-200):

Uma coisa bem singular é a minha imaginação excitar-se tanto mais agradavelmente quanto menos agradável é a situação em que me encontro, e, ao contrário, ser menos risonha quando tudo ri à minha volta. A minha péssima cabeça não pode sujeitar-se às coisas. Não sabe embelezar, quer criar. Os objetos reais pintam-se nela quando muito tal qual são; só sabe embelezar os objetos imaginários. Se quero pintar a Primavera, necessito estar no Inverno; se quero descrever uma paisagem, preciso estar cercado de muros; e já disse mil vezes que se estivesse fechado na Bastilha, traçaria lá o quadro da liberdade” (ibidem: 175).

Em outro excerto, o autor é ainda mais específico sobre a presença da contradição em sua obra, ao atribuir novas características a um personagem pintado com outras tintas anteriormente: “Sei de antemão que, atribuindo-lhe um caráter sensível e um temperamento frio, serei acusado, como de costume, de me contradizer, e com dobrada razão” (ROUSSEAU idem: ibidem). Outra característica presente aos livros deste autor que irá ter grande repercussão no período oitocentista será a constante busca por aparente isolamento em meio à natureza. Em contexto totalmente diferente, mas, ao fim e ao cabo, também como uma forma de crítica a uma sociedade que acreditava corrompida, ele seguirá os passos dos antigos eremitas medievais e optará pelas paisagens desertas em busca de uma natureza original e livre de artifícios. Mas essa fuga, que estava na contramão de um período em que a cidade e, principalmente, a corte, voltavam a ser os centros de irradiação de uma nova postura social e filosófica, é bastante problemática e envolve uma série de reflexões em geral contraditórias, além de escolhas e matizes pessoais, a meu ver, muito acidentais. Gostaria de dar minha própria visão desses fatos, para, por fim, revelar que a obra de Rousseau raras vezes endossará um efetivo discurso melancólico disfórico, mas, nem por isso, será menos importante como um elo pioneiro da corrente que irá dar surgimento à literatura *mal du siècle*.

No primeiro tomo das *Confissões*, o narrador descreve o amor pela vida livre no campo, descoberta ainda na infância: “O campo era para mim uma coisa de tal maneira nova que não me cansava de o gozar. Ganhei-lhe um amor tão vivo que nunca mais se pôde extinguir” (idem: 28). Em seguida, afirmará que prefere o campo ao gabinete de estudos como *locus amoenus* para a gênese de uma escrita que, antes, é maturada longe da pena:

Os meus manuscritos, riscados, gatafunhados, confusos, indecifráveis, são testemunha do trabalho que me deram. Não há um só que não me tivesse sido necessário escrevê-lo quatro ou cinco vezes antes de entregá-lo ao prelo. Nunca pude fazer nada de pena na mão, em frente de

uma mesa e de papel: é passeando, no meio das rochas e dos bosques, é à noite, na cama, durante as minhas insônias, que escrevo mentalmente (ibidem: 121).

Penso ser um argumento não de todo descartável o fato de que muito da inadaptação social do narrador parece ser fruto de um choque entre o campo e a natureza idealizados de sua infância e a obrigação para se ter um trabalho “útil” com a entrada na vida adulta, prenúncios do embate entre o artista e o mundo da burocracia capitalista que então dava seus primeiros passos:

O tempo mais precioso da minha infância perdia-se assim em ninharias, antes de decidirem do meu destino. Após longas deliberações para que seguisse as minhas *disposições naturais*, tomaram enfim o partido para o qual eu *menos* as mostrava, e puseram-me no escritório de Monsieur Masseron, escrivão, para que com ele aprendesse, como dizia Monsieur Bernard, *o útil ofício de rato de justiça*. Tal alcunha desagradava-me soberanamente, a esperança de ganhar muitos escudos por vias ignóbeis lisonjeava pouco o meu feitio altivo; a ocupação parecia-me aborrecida, insuportável; *a assiduidade, a sujeição*, acabaram por desgostar-me dela, e nunca entrava no cartório sem um horror que ia crescendo de dia para dia (ibidem: 44 – grifos meus).

Após ter sido demitido do cartório, o narrador afirma que vai trabalhar na oficina de um gravador, onde também se dará mal graças à incompatibilidade evidente entre sua natureza artística, sonhadora e altiva, e as profissões burocráticas. O próximo excerto revela como tenta se elevar às dificuldades do mundo e às exigências de seu ofício através de uma postura através da qual a própria arte ganha foros de evasão. Após concluir a produção diária obrigatória na oficina, se põe a criar figurinhas imaginárias semelhantes a brasões de cavaleiros nobres e acaba sendo confundido como falsificador por seu chefe:

O ofício em si mesmo não me desagradava: eu tinha um pronunciado gosto pelo desenho, o manejo do buril divertia-me bastante, e, como o talento de gravador-relojoeiro é muito limitado, tinha a esperança de chegar à perfeição. Talvez lá houvesse chegado se a brutalidade do meu patrão e a excessiva mortificação me não tivessem desgostado do trabalho. Roubava-lhe o meu tempo, para o empregarem ocupações do mesmo gênero, mas que para mim tinham o atrativo da liberdade. Gravava uma espécie de medalhas para nos servirem, a mim e aos meus companheiros, de ordem de cavalaria. O meu patrão surpreendeu-me neste trabalho furtivo e moeu-me à pancada, dizendo que eu me treinava a fazer moeda falsa, visto que as nossas medalhas tinham as armas da república. Posso jurar verdadeiramente que nenhuma idéia tinha do que fosse moeda falsa, e pouquíssima da verdadeira (ibidem: 45).

Nesta fuga das adversidades empíricas, a imaginação e a literatura também preenchem importantes interstícios:

Nesta estranha situação, a minha imaginação inquieta tomou uma decisão que me salvou de mim mesmo e me acalmou a sensualidade incipiente; começou a alimentar-se com as situações que me tinham interessado nas minhas leituras, a recordá-las, a variá-las, a combiná-las, a apropriá-las a mim de maneira tal que eu me transformasse numa das personagens que imaginava, que me visse sempre nos lances a meu gosto mais agradáveis, que o estado fictício em que acabara por me lançar me fizesse, enfim, esquecer o meu estado real, que tanto me aborrecia. Este amor aos objetos imaginários e esta facilidade de me prender a eles acabaram por me desgostar de tudo o que me rodeava, e determinaram aquele amor da solidão que de então para cá sempre me

acompanhou. Adiante se verão mais de uma vez os estranhos efeitos desta disposição aparentemente tão misantropa e tão sombria, mas que, com efeito, provém de um coração demasiado afável, demasiado amoroso, demasiado terno que, *à mungua de encontrar seres semelhantes, é obrigado a alimentar-se de ficções*. Basta-me, por agora, ter apontado a origem e a causa primeira de uma tendência que modificou todas as minhas paixões, e que, sofrendo-as nelas mesmas, me tornou sempre *preguiçoso no agir, por muito ardente no desejar*. Cheguei assim aos dezesseis anos, inquieto, descontente de tudo e de mim, sem o gosto da minha profissão, sem os prazeres da minha idade, *consumido por desejos cujo objeto ignorava, chorando sem motivo para lágrimas, suspirando sem saber porquê; aflagando, enfim, langorosamente as minhas quimeras, à falta de nada ver à volta de mim que as merecesse* (ibidem: 54 – grifos meus).

Tem-se aí o início do progressivo descompasso social entre o escritor e o mundo (fissura de onde brotará toda modernidade) e – mais importante – o início do *topos* ficcional do sofrimento sem motivo. Hauser (*op. cit.*: 567) lembra que era típico da época “da sensibilidade” o fato de que “o leitor tem a sensação de que o herói do romance está meramente consumando a sua própria vida irrealizada [...] e concretizando suas oportunidades desperdiçadas”. O narrador das *Confissões* se refere a uma “imaginação inquieta” que não encontra ecos na realidade, em seu anseio de infinito, bem como aos “suspiros” sem motivo, aos “desejos cujo objeto se ignora”, os quais também estão presentes no discurso da melancolia.

Algumas vezes o narrador das *Confissões* chega a nomeá-la, em atributos ora negativos, ora positivos. Na primeira ocasião, a melancolia aparece num matiz de discurso eufórico, ligada aos prazeres da errância e à contemplação de plagas amenas, especialmente as que se estendiam ao redor do lago de Genebra:

Entreguei-me à mais suave melancolia, seguindo aquelas formosas margens. O meu coração aspirava com paixão a mil felicidades inocentes: enternecia-me, suspirava e chorava como uma criança. Quantas vezes, parando para a minha vontade chorar, me distraí, sentado numa grande pedra, a ver cair as minhas lágrimas na água! (ibidem: 157).

Em quase todas as suas obras, Rousseau descreve o prazer dessa pura errância pela natureza que faria escola no Romantismo e o *sentimento melancólico* por vezes aparece como um forte elemento estruturador do discurso. Em alguns exemplos, de maneira eufórica, visto que as lágrimas aparecem num novo contexto sentimental desligado do sofrimento. O narrador caminha pelas montanhas, bosques e estradas desertas sem motivos aparentes, por puro prazer, e nisso está contida uma nova postura em relação à paisagem. Segundo Fulvia Moretto (2006: 16),

O sonho e o devaneio diante da natureza não existem antes de Rousseau. Porque ninguém antes dele soubera sintetizar a presença invasora e atuante da natureza e o novo conceito de mundo exterior, verdadeiro agora e não mais povoado por seres mitológicos, com o novo eu romântico que estava desabrochando. Mas sobretudo ninguém antes de Rousseau realizara a fusão entre o

homem e a natureza a ponto de fazer dela o conteúdo da própria consciência. Pois o que impressionou os contemporâneos e preparou a literatura romântica foram os laços que ligam a paisagem e o estado de alma dos personagens.

Isso pode ser facilmente constatado em vários excertos colhidos especialmente do segundo tomo das *Confissões*:

Quanto às tardes, entregava-me totalmente ao meu humor ocioso e indolente, e a seguir sem regra a impulsão do momento. Frequentemente, quando o tempo estava calmo, ia imediatamente após sair da mesa lançar-me sozinho num barquinho, que o recebedor me havia ensinado a guiar com um só remo; metia-me pela água dentro. O momento em que derivava dava-me uma alegria que ia até a comoção, e cuja causa me é impossível dizer ou compreender perfeitamente, a não ser talvez o júbilo secreto por neste estado me achar fora do alcance dos maus. Em seguida, errava sozinho pelo lago, aproximando-me por vezes das margens, mas sem nunca as tocar. Frequentemente, deixando o barco ao sabor do ar e da água, entregava-me a devaneios sem objeto, e que nem por serem estúpidos eram menos doces. Por vezes, exclamava enternecidamente: Oh natureza! oh minha mãe! eis-me só sob a tua guarda; não há aqui homem algum manhoso e velhaco que se intrometa entre ti e mim. Afastava-me assim obra de uma légua da terra; desejaria que o lago fosse o oceano [...] (1988: 347).

Tinha-me habituado a ir sentar-me ao entardecer na praia, sobretudo quando o lago estava agitado. Sentia um singular prazer em ver as ondas quebrarem-se aos meus pés. Delas tirava a imagem do tumulto do mundo, e da paz da minha habitação; e algumas vezes me enternecia com esta doce idéia, até sentir as lágrimas marejarem-me os olhos (idem: 348).

Não é bem a sede de aventuras o móvel da errância por essas paisagens desabitadas, mas também ainda não o é uma proposta ficcional de *puro desalento*. O narrador se descreve como um personagem deslocado, capaz de chegar à grandeza ou atingir o alvo almejado em relação às suas metas literárias ou mesmo na vida social, mas não possuindo a motivação suficiente. Muitas vezes, chega a oscilar momentos de megalomania com outros de abatimento, a exemplo da descrição em que se imagina um grande personagem militar (por estar na companhia de militares) e logo em seguida muda completamente de perspectiva:

Gastei na viagem uns quinze dias, que posso contar entre os mais felizes de minha vida. Era novo, tinha saúde, tinha bastante dinheiro, muitas esperanças, viajava só [...]. As minhas doces quimeras acompanhavam-me, e nunca o calor da minha imaginação as criou tão magníficas. Quando me ofereciam um lugar vago numa carruagem, ou quando alguém me abordava no caminho, punha-me carrancudo por ver desabar a fortuna cujo edifício ia construindo. Desta feita, as minhas ideias eram marciais. Ia ligar-me a um militar e tornar-me eu próprio militar; pois que se haviam arranjado as coisas de maneira a que comesse por cadete. Julgava já ver-me em uniforme de oficial com uma bela pluma branca. O meu coração ensoberbecia-se a tão nobre idéia. Tinha umas luzes de geometria e de fortificações; tinha um tio engenheiro; era de certo modo filho de peixe! A vista curta constituía um pequeno obstáculo, que contudo me não atrapalhava; e, à força de presença de espírito e de intrepidez, contava compensar este defeito. Havia lido algures que o marechal de Schomberg era muito curto de vista; por que não havia de o ser igualmente o marechal Rousseau? Inflamava-me a tal ponto com estas loucuras, que só via tropas, muralhas, gabiões, baterias, e eu, no meio do fogo e do fumo, dando tranquilamente as minhas ordens, de óculo na mão. Contudo, quando atravessava os campos deleitosos, quando contemplava os arvoredos e os regatos, o seu impressionante aspecto fazia-me suspirar de pena; no meio da minha glória, sentia que o meu coração não tinha nascido para tão grande tumulto, e, sem saber como, em breve me achava no meio dos meus bucolismos, renunciando para sempre aos trabalhos de Marte [...] (ibidem: 163-164).

Em suma, os embates entre uma “imaginação excessivamente ativa” – tal qual o narrador das *Confissões* define a sua (ibidem: 164) – e a falta de concordância com a realidade, até nas coisas mais triviais, como este não cansa de enumerar, faz com que se delineie aos poucos um novo tipo de personagem e uma forma até certo ponto inédita de narrar. Mas também haverá outros momentos em que a melancolia aparecerá sob um prisma disfórico. Quando o narrador faz uma visita a Diderot, no momento em que este se encontrava preso, o descreve da seguinte forma, apontando para sua provável melancolia empírica:

Achei-o muito transtornado pela prisão. A Torre havia-lhe feito uma impressão terrível, e se bem que no castelo estivesse com muito agrado, senhor de passear num parque que nem sequer é cercado por muros, tinha necessidade da sociedade dos amigos para se não abandonar a profunda melancolia (ibidem: 76).

Em outro exemplo, a sintomatologia melancólica é esmiuçada dentro da tessitura autobiográfica, no momento em que o narrador se diz atacado por uma grave moléstia que lhe consome todas as forças e a motivação. A melancolia não parece ser a causa primeira da doença, mas um efeito posterior:

A alteração [da minha saúde] agiu sobre o meu caráter, e temperou o ardor das minhas fantasias. Sentindo-me enfraquecer, tornei-me mais calmo e perdi um pouco o furor das viagens. Mais sedentário, fui atacado não de aborrecimento, mas de melancolia; os vapores sucederam-se às paixões; o meu abatimento transformou-se em tristeza; chorava e suspirava a propósito de nada; sentia a vida fugir-me sem a ter gozado; lamentava o estado em que deixava a minha pobre Mamã, aquele em que a via prestes a cair [...]. Caí, por fim, verdadeiramente doente. Ela tratou-me como nunca mãe alguma tratou um filho [...]. Que doce morte, se ela então viesse! (ibidem: 220).

O narrador, que afirma escrever sua autobiografia “quase sexagenário” (ibidem: 245), lembra então dos tempos dessa primeira enfermidade séria em sua vida, ocorrida na juventude. E, continuando, endossa a ideia de que se a morte “realmente” tivesse vindo nesse momento, seria ainda mais feliz do que no momento da escritura memorialista:

Que doce morte, se ela então viesse! Se tinha gozado pouco os bens da vida, tinha-lhe sentido pouco as desgraças. A minha alma mansa podia partir sem o sentimento cruel da injustiça dos homens, que envenena a vida e a morte [...]. Como se as lágrimas fossem meu alimento e o meu remédio, fortificava-me com as que vertia ao pé dela [Mme. de Warens], com ela, sentado no seu leito, segurando as suas mãos nas minhas (ibidem: 220).

Porém, aos poucos, a negatividade se dissipa, dando lugar ao recurso amoroso. Descobre-se, por fim, que a rememoração do caso e da suposta melancolia tem a meta de reviver o momento em que efetivamente o narrador e sua amada se aproximaram um do outro:

As horas passavam-se nestas práticas noturnas, e eu voltava delas em melhor estado do que tinha vindo; contente e calmo com as promessas que ela [Mme. de Warens] me havia feito, com as esperanças que me havia dado, adormecia sobre elas com a paz no coração, e resignado para com a Providência [...]. À força de cuidados, de atenções e de afeições inacreditáveis, salvou-me, e na verdade só ela me podia salvar. Tenho pouca fé na medicina dos médicos, mas muita na dos verdadeiros amigos; as coisas que depende a nossa felicidade fazem-se muito melhor do que todas as outras. Se há na vida um sentimento delicioso, é o que experimentamos ao sermos restituídos um ao outro. A nossa afeição mútua não aumentou, isso era impossível; mas ganhou não sei quê de mais íntimo, de mais tocante na sua grande simplicidade [...] (ibidem: 221).

Os motivos que poderiam dar ensejo à construção de um discurso melancólico disfórico são postos de lado. Vemos neste caso um exemplo básico que se repetirá várias vezes ao longo da obra de Rousseau, que também faz o elogio da força e da atividade¹⁴¹. Se ele é uma importante ponte entre as Luzes e o Romantismo, o será também ao *mal du siècle*, mas não é permitido pôr a carroça na frente dos bois, ou melhor, não se pode esperar dele o que iria surgir apenas posteriormente. As suas contradições evidenciam isso. O narrador das *Confissões* se diz misantropo, mas aprecia os grandes salões e até mesmo a coqueteria burguesa; não é apático, ou sofre de alogia, pois sempre se ressentia “por falar demais, sem pensar”; tem medo do inferno e detesta as doenças, que o fazem padecer vários tormentos e o impedem de “gozar deliciosamente a vida” (idem: 245), como gostaria. Ator sem que aparentemente o confesse, saberá tirar partido de seus males tendo em vista a agradável companhia do sexo feminino, pois

Se bem que para um homem o estado de doença não seja uma grande recomendação junto das damas, aos olhos destas tornou-me, contudo, interessante. De manhã, mandavam saber notícias minhas e convidar-me para tomar o chocolate na sua companhia; informavam-se de como havia passado a noite. Certa vez, segundo o meu louvável costume de falar sem pensar, respondi que não sabia. Tal resposta levou-as a suporem-me louco; examinaram-me melhor, e o seu exame não foi prejudicial. Uma vez, ouvi Madame du Colombier dizer à amiga: Não tem maneiras, mas é gentil. Estas palavras tranquilizaram-me grandemente, e fizeram que de fato me resolvesse a sê-lo (ibidem: 247).

Com excertos como esse, não é possível julgá-lo um personagem melancólico e pessimista, como alguns críticos o pintam. Estes parecem não levar em conta determinado

¹⁴¹ No *Discurso sobre as ciências e as artes*, onde defende a superioridade do homem “no estado da natureza”, em relação ao civilizado de sua própria época, Rousseau afirma (1958: 24): “Enquanto se multiplicam as comodidades da vida, as artes se aperfeiçoam e o luxo se espalha, a verdadeira coragem se debilita e as virtudes militares desfalecem: é ainda a obra das ciências e de todas as artes que atuam nas sombras. Quando os godos arrasaram a Grécia, todas as bibliotecas só se salvaram do fogo devido a uma opinião espalhada entre eles e segundo a qual se deveria deixar aos inimigos móveis tão próprios a desviá-los do exercício militar e a distraí-los com ocupações ociosas e sedentárias [...]. Os romanos confessaram que a virtude militar se extinguiu entre eles à medida que começaram a se conhecer em quadros, em relevos, em vasos de ourivesaria e a cultivar as belas-artes [...]”. O argumento é repetido na mesma obra diversas vezes, como neste outro excerto: “O gosto pelas letras, pela filosofia e pelas belas-artes desfibra os corpos e as almas. O trabalho de gabinete torna os homens delicados, enfraquece-lhes o temperamento e dificilmente a alma guarda vigor quando o corpo perde o seu. O estudo usa a máquina, esgota os espíritos, destrói a força, enfraquece a coragem, e apenas isso já demonstra que não é feito para nós, sendo assim que nos tornamos covardes e pusilânimes, incapazes de resistir tanto à pena quanto às paixões” (ibidem: 135).

trecho dos *Devaneios de um caminhante solitário*, onde o narrador afirma, *ipsis litteris*, que mesmo apartado do convívio social, não é melancólico (1972: 109-110): “Fugindo dos homens, buscando a solidão [...] e, entretanto, dotado de um vivo temperamento que me distancia da apatia langorosa e melancólica, eu começava a me ocupar de tudo o que me cercava, e por um instinto muito natural, dava preferência aos objetos mais agradáveis”. Em outra ocasião, numa das cartas à Malesherbes, Rousseau afirma, relativamente a suas obras, não ser “mais” melancólico – o que, indiretamente, endossa a existência de uma melancolia literária. O autor não afasta a possibilidade de que realmente tenha sido visitado pela melancolia quando de uma estadia em Paris. E, ainda mais, de que ela tenha influenciado a gênese de algumas obras nessa mesma ocasião. Mas é com certa satisfação que parece afirmar estar livre de sua influência e, logo mais, explica que estados de evasão ou descontrole em sua obra atual poderiam ser atribuídos unicamente à “imaginação desregrada” mais do que à melancolia propriamente dita, em uma de suas *Cartas* (1972: 230):

Você me supõe doente e consumido pela melancolia. Ó senhor! Como você se engana! Foi em Paris que eu realmente assim estive, foi lá que a bile negra corroeu meu coração, e o seu amargor pode ser sentido em todos os escritos que publiquei durante o tempo em que lá estive. Mas, senhor, compare esses escritos com os que eu fiz em minha solidão; ou estou enganado, ou você sentirá nesses últimos uma certa serenidade de alma a qual não se pode pôr em dúvida, e a partir da qual se pode ter um julgamento correto sobre o estado interior [presente] do autor. A extrema agitação que eu acabara de sentir pode lhe ter infundido um julgamento contrário; mas é fácil de ver que esta agitação [melancólica] não mais influencia minha situação atual; talvez, uma imaginação desregrada, pronta a se assustar com tudo, e a levar tudo ao extremo.

De fato, em muitos trechos há o narrador que se diz amaldiçoado, amargurado, cheio de pesares, lastimoso, etc., mas que logo em seguida mostra espírito zombeteiro, ou irrompe em instantes líricos que apregoam que “tornar a ver a Primavera é como ressuscitar no Paraíso”. Os lances exaltados, como aquele em que se joga aos pés da amada e se põe a chorar convulsivamente, após sentir que iria ser trocado por um lenhador, parecem ter um quê de teatrais (“lancei-me aos pés dela, abracei-me com os seus joelhos vertendo torrentes de lágrimas...” – 1988: 260), sentimental coqueteria mais que melancolia. Por outro lado, é interessante observar a gênese de todo um novo contexto estético onde o sentimento começa a se soltar das amarras do cânone da contenção neoclássica. Quando o narrador das *Confissões* tenta ganhar a vida como preceptor dos filhos da burguesia provinciana (e, novamente, se descobre incapaz da função), elenca justamente o “sentimento” como uma de suas principais ferramentas didáticas (hilariamente posto ao lado da “cólera”) (idem: 263):

Um, de oito a nove anos, chamado Sainte-Marte, tinha uma figura bonita, um espírito bastante aberto, bastante vivo, bastante estouvado, divertido, malicioso, mas de uma malícia alegre. O mais novo, chamado Condillac, quase parecia estúpido [...], teimoso que nem um jericó, e não

era capaz de aprender nada. Está-se a ver que com dois sujeitos destes nada podia fazer. Com paciência e presença de espírito talvez tivesse podido obter resultados; mas, à falta de uma coisa e de outra, nada fiz que prestasse, e os meus alunos iam muito mal [...]. Só sabia empregar com eles três armas, sempre inúteis e frequentemente perniciosas às crianças: o sentimento, o raciocínio, a cólera. Ora me enternecia com Sainte-Marie até chorar; queria enternecê-lo a ele próprio, como se a criança fosse susceptível de uma verdadeira emoção do coração [...].

Note-se que o sentimento aparece ao lado da razão; em outros excertos Rousseau também se diz refratário à excessiva sensibilidade. Anteriormente, ele já havia oferecido um quadro onde esta é compreendida numa ótica negativa, em relação ao pensamento (ibidem: 24):

Ainda não tinha idéia alguma das coisas, e já todos os sentimentos me eram conhecidos. Nada tinha concebido, tinha sentido tudo. As emoções confusas que experimentava umas após outras não alteravam a razão que ainda não possuía, mas formaram-me outra de têmpera diferente, e deram-me sobre a vida noções bizarras e romanescas, de que nunca a experiência e a reflexão puderam inteiramente *curar-me* (grifo meu).

Assim, temos o discurso do desbordamento andando de mãos dadas com o da moderação. O desta última, por sinal, desmentirá sua fama de misantropo. Rousseau também é contraditório em relação aos temas da misantropia e da ociosidade; quando Diderot afirma que “só o mau vive na solidão”, ele escreve um texto intitulado *O filho natural*, onde faz a defesa dos solitários, lembrando dos inúmeros “sábios respeitados, que em todos os tempos procuraram no isolamento o sossego e a paz” (1972: 172). Por outro lado, trabalhando como preceptor e vendo-se com muitas horas de tempo livre para atividades solitárias, dirá também que “esta grande ociosidade podia fazer-me contrair vícios” (1988: 102). Já no segundo tomo das *Confissões*, faz um grande elogio da ociosidade, em termos que excluem a melancolia (idem: 344-345):

Os que me censuram tantas contradições não deixarão neste ponto de me censurar mais uma. Disse eu que a ociosidade das reuniões me tornava estas insuportáveis, e aqui estou eu em busca da solidão apenas para nela viver ociosamente. É, todavia, assim que eu sou; se há nisto contradição, é da alçada da natureza, não da minha; há-o, porém, tão pouco, que é nisto precisamente que eu sou sempre eu. A ociosidade das reuniões é mortal, porque é uma necessidade. A da solidão é encantadora, porque é livre e voluntária. Da companhia, é-me cruel nada fazer, porque a isso sou obrigado [...]. Obrigado a prestar atenção a todas as tolices que se dizem, e a todos os cumprimentos que se fazem, e a puxar constantemente pelo miolo para não deixar escapar a vez de impingir a minha charada e a minha patranha. E chamais vós a isto ociosidade? Um trabalho de forçado, é o que é. A ociosidade que me apraz não é a do calaceiro que se conserva de braços cruzados, numa total inação, e que pensa tanto como age. É a um tempo a da criança que constantemente se mexe para nada fazer, e a do tonto que divaga, enquanto os braços estão em descanso. Gosto de estar ocupado com nonadas, gosto de começar mil coisas sem acabar nenhuma, de ir e vir quando me dá na gana, de a cada momento mudar de projeto, de seguir todos os movimentos de uma mosca, de querer arrancar um rochedo para ver o que há por debaixo dele, de empreender entusiasmado um trabalho de dez anos, e abandoná-lo sem pena ao fim de dez minutos, enfim, de distrair-me sem ordem nem plano durante todo o dia, de em tudo seguir apenas o capricho do momento.

E, na obra *Discurso sobre as ciências e as artes*, volta a falar mal da ociosidade: “a ociosidade constitui para elas [às crianças], o maior dos perigos a evitar” (1958: 26); da mesma forma, na *Carta sobre os espetáculos*: “O hábito do trabalho [torna] insuportável a inação e uma consciência sadia extingue o gosto dos prazeres frívolos. É, porém, o descontentamento consigo mesmo, é o peso da ociosidade, é o esquecimento dos gostos simples e naturais que tornam tão necessária uma distração exótica [a comédia]” (1958: 346). Por último, nos *Devaneios de um caminhante solitário*, há um novo elogio do ócio (1972: 74): “O precioso *far niente* foi a primeira e principal destas alegrias que eu desejei saborear em toda sua doçura, e tudo o que fiz durante minha estadia não foi mais que a ocupação deliciosa e necessária de um homem devotado à ociosidade”.

Ainda na juventude, após conhecer o pároco e preceptor de gente abastada, Monsieur Gaime (personagem *sophrosínico*, opositor do discurso melancólico disfórico), o narrador afirma ter enfim encontrado a importância do idioma da prudência:

Pintou-me um quadro verídico da vida humana, de que eu só tinha idéias falsas; mostrou-me como, num destino adverso, o homem prudente pode sempre visar a felicidade e correr a favor do vento para a alcançar; como não existe verdadeira felicidade nem sabedoria, e como a sabedoria se encontra em todos os estados. Atenuou bastante a minha admiração pela grandeza, demonstrando-me que os que dominavam os outros não eram nem mais sábios nem mais felizes. Disse-me uma coisa que frequentemente me acudiu à memória, a saber: que se cada homem pudesse ler no coração de todos os outros, haveria mais pessoas a quererem descer do que a quererem subir. Semelhante reflexão, cuja verdade me impressionou, e que não é nada exagerada, foi-me proveitosíssima no decurso da vida, fazendo-me manter tranqüilamente no meu lugar. Deu-me as primeiras idéias verdadeiras da honestidade, que o meu gênio enfático só tinha aprendido nos seus excessos. Fez-me sentir que o entusiasmo pelas virtudes sublimes era de pouco uso na sociedade; que, elevando-nos muito alto, estávamos sujeitos a cair; que a continuidade dos pequenos deveres sempre bem desempenhados não exigia menos ânimo do que as ações heróicas; que delas se tirava melhor partido para a honra e para a felicidade; e que valia infinitamente mais ter sempre a estima dos homens do que uma vez por outra a sua admiração (idem: 100).

Esse mesmo tom será repetido em suas contraditórias relações com a sociedade, nas idas e vindas da cidade ao campo. Ama as solidões dos bosques, mas, no fundo, parece desejar fazer parte de uma burguesia idealizada. Veja-se, por exemplo, a preferência que o narrador afirma ter pelas mulheres deste meio, mesmo que concluída com certa autocrítica:

As costureirinhas, as criadas, as caixeirinhas, não me tentavam. Precisava de meninas finas. Cada qual tem as suas fantasias, esta foi sempre a minha [...]. Contudo, o que me atrai não é de maneira nenhuma a vaidade da situação ou da categoria: é uma tez mais bem conservada, mãos mais belas, adornos mais graciosos, um ar de delicadeza e de asseio em toda a pessoa, mais gosto na maneira de vestir e na de falar, vestidos mais finos e mais bem feitos, calçado mais gentil, fitas, rendas, cabelos mais bem penteados. Preferirei sempre a menos bonita, contanto que tenha tudo isto. Eu próprio acho semelhante preferência bastante ridícula, mas o meu coração dá-a, malgrado meu (ibidem: 141).

Em várias outras passagens das *Confissões*, há um narrador que se mostra por demais indulgente com as classes abastadas que tanto será fustigada em outros escritos. Por ocasião de ter dois empregos, um, numa corporação de ofícios popular, outro, como preceptor musical de burgueses, denigre aquele em oposição a este, como se vê no seguinte excerto:

É certo que, como atrativo de vida, não se podia passar mais rapidamente de um extremo ao outro. No cadastro, ocupado oito horas por dia no mais aborrecido dos trabalhos, com pessoas ainda mais aborrecidas, fechado num triste escritório empestado pela respiração e pelo suor de todos aqueles labrostes, a maior parte deles muito mal penteados e muito sujos, sentia-me às vezes abatido até ter vertigens com a atenção, o cheiro, a maçada e o aborrecimento. Em troca, eis-me de súbito lançado na boa sociedade, *admitido*, requestado pelas melhores casas; em toda a parte um acolhimento cortês, afetuoso, um ar de festa: gentis donzelas bem vestidas esperam-me, recebem-me pressurosas; só vejo objetos encantadores, só me cheira a rosas e a flor de laranjeira; canta-se, conversa-se, rimo-nos, divertimo-nos; só dali saio para ir para outro sítio fazer o mesmo. Há-de concordar-se que em igualdade de melhora não havia que hesitar na escolha [...]. o fácil acolhimento, o espírito sociável, o feitio brando dos habitantes da terra [saboiana] *tornaram-me agradável o comércio da sociedade*, e o gosto que então tomei por ela provou-me perfeitamente que, *se não gosto de viver entre os homens, a culpa é menos minha do que deles*. (idem: 190 – grifos meus).

Lembremos da famosa passagem das *Confissões* em que o narrador afirma ter iniciado suas atividades como professor de música sem praticamente saber ler uma nota, tentando sobreviver e, também, enveredar nas classes altas, até ser desmascarado. Só posteriormente, com a aplicação nos estudos, que realmente chegou a conhecer e poder ensinar partitura. Esta ânsia pelo universo dos ricos não se liga necessariamente ao acesso à cultura, às obras de arte (as quais também chega a criticar); se afirma o deslumbre pelos detalhes mais mezinhos – as rendas, objetos de enfeite, os pratos servidos durante as refeições, etc. Na última frase do excerto transcrito acima, o narrador não deixa dúvida, mais uma vez, de que sua misantropia é forçada; preferiria mil vezes o trato de uma cultura refinada, entre pessoas sociáveis e discretas, do que o exílio propriamente dito. Tal percepção é corroborada nos *Devaneios de um caminhante solitário*, obra que o próprio autor chama de “apêndice das *Confissões*” (*op. cit.*: 11), e onde se autodefine como “o mais sociável ser humano”, apartado do trato secular por conta da maldade de seus desafetos (idem: 3): “Eis-me pois sozinho sobre a terra, não tendo mais irmão, próximo, amigo, sociedade alguma fora eu mesmo. *O mais sociável e mais amoroso dos homens* foi proscrito por um acordo unânime. Eles buscaram, nos refinamentos de seu ódio, qual tormento poderia ser o mais cruel para minha alma sensível [...]” (grifo meu).

No segundo tomo das *Confissões*, o narrador confessa que não gosta de viver só e busca no amor um remédio contra a solidão (1988: 58): “Quando me encontrava absolutamente só, o meu coração encontrava-se vazio; mas bastava outro para mo encher”.

Em outra ocasião, diz que busca as pessoas talentosas e espirituosas as quais tenta transformar em amigos (“Em Paris, quando se vive isolado, não se consegue nada” – *idem*: 60) e não cansa de fazer elogios a pessoas bem postas no mundo, como aquele amigo que, após ter sido relojoeiro (como seu pai e o próprio Rousseau o foram), enriqueceu com a produção dos “saís do Valais”, que lhe proporcionaram “vinte mil libras de renda”:

Do lado dos homens, a sua fortuna, bastante bonita, limitou-se a isso; mas do lado das mulheres, havia uma multidão delas; tinha por onde escolher, e fez o que quis. O que houve de mais raro e mais louvável nele foi ter ligações em todas as esferas e em toda a parte ter sido adorado, requestado por toda a gente, sem nunca ninguém o invejar nem odiar, e creio que morreu sem nunca na sua vida ter tido um inimigo. Homem feliz! Todos os anos vinha a banhos a Aix, onde se junta a boa sociedade das regiões vizinhas. Ligado com toda a nobreza da Sabóia, vinha de Aix a Chambéry visitar o conde de Bellegarde, e o pai deste, o conde de Entremont, em casa de quem Mamã o conheceu e mo apresentou (*ibidem*: 213).

Terá sido um misantropo quem fez esses elogios ao universo das classes abastadas? As respostas parecem apontar para uma negativa. Veja-se outro exemplo, no momento em que o narrador ilustra o seu ideal social através da imagem da pequena nobreza provinciana da Sabóia, no qual também está presente o discurso da moderação:

É pena que os saboianos não sejam ricos [aristocráticos], e seria porventura pena que o fossem; porque, tal como são, é a melhor e mais sociável gente que conheço [...]. A nobreza da província, que aí se reúne, tem apenas o suficiente para viver; não tem que chegue para subir; e, como não pode entregar-se à ambição, forçoso lhe é seguir o conselho de Cineas. Consagrara à mocidade a vida militar, e depois volta para envelhecer tranqüilamente em sua casa. A honra e a razão presidem a esta distribuição. As mulheres são bonitas, e podiam prescindir de o ser; têm tudo o que pode valer a beleza, e até supri-la (*ibidem*: 190-191).

Este ideal de florescimento regulado, sem exageros, fará com que ele mesmo afirme não precisar mais do que uma casa simples às margens do lago de Genebra, “um amigo seguro, uma mulher gentil, uma vaca e um barquinho” para encontrar a perfeita felicidade no mundo: “só gozarei de uma perfeita felicidade na terra quando tiver tudo isto” (*ibidem*: 157), diz, evidenciando – como em várias outras passagens – que há realmente essa possibilidade de concretização da felicidade. Felicidade que também seria possível até mesmo num emprego burocrático (!), desde que este envolvesse dignidade humana (leia-se, ausência de castigos corporais e humilhações), como afirma em outro excerto, ao referir-se a uma aventura em que figurou como um dos trezentos subsecretários anônimos que o rei Vítor Manuel arregimentou no intuito de lançar sobre a nobreza da época o chamado imposto da talha. Sobre a função, afirmou o narrador, como operário exemplar: “Sem ser muito lucrativo, o lugar dava para viver à larga nesta terra. O mal é que o emprego era temporário, mas permitia procurar e esperar, e foi por providência que ela [Mme. de Warens] tratou de conseguir do intendente uma proteção particular, para daí poder passar a qualquer emprego mais sólido quando este

terminasse” (ibidem: 177). Em seguida, acrescenta: “eu comecei pela primeira vez a ganhar meu pão com honra” (idem: ibidem).

Em outras situações, buscar-se-á a paridade entre os grandes. Certa feita o narrador vê-se em sérias dificuldades financeiras e cogita o provável auxílio de uma abastada burguesa, mas acaba sendo incapaz de lhe segredar os problemas, por orgulho e vontade de igualar-se à condição daquela que poderia ser sua benfeitora: “O que me reteve não foi o fato de ela me ter recebido mal. Pelo contrário, havia agasalhado-me muito bem, e tratava-me num pé de igualdade que me tirava a coragem de lhe dar a conhecer o meu estado, e descer do papel de bom companheiro ao de um infeliz mendigo” (ibidem: 169).

E, quiçá, em suas fugas pela natureza, Rousseau, que ama dormir ao relento, ao abrigo das árvores e dos rouxinóis, também não entrevisse uma espécie de *poder* sobre a mesma, inexistente em suas relações com a sociedade? Isso fica ainda mais evidente se levarmos em conta a quase contravenção em que era tida a peregrinação sem fins específicos, ainda em sua época. Quase todos os parentes e amigos do autor se desesperam ante o anúncio de sua primeira partida, ditada unicamente pela vontade própria. Há muito a Idade Média havia acabado, mas ainda subsistia na Europa, destacadamente entre as classes menos favorecidas, uma ligação profunda do indivíduo com a urbe e as profissões de seus ascendentes, endossada ainda pelo perigo das viagens que duravam dias ou até semanas¹⁴². Em suma, mesmo durante as Luzes, continua-se preso a terra, aos ofícios ditados pelo nascimento, aos ditames do universo eclesiástico. Rousseau é o típico sonhador perdido em meio a esse contexto que, de um lado, exalta o bom senso e a racionalidade e, de outro, continua oprimido por estruturas sociais que só seriam efetivamente modificadas durante a Revolução Francesa. Sonhador excêntrico, capaz de passar horas cantando em frente aos castelos, esperando aparecer uma possível Dulcinéia, como afirma numa parte das *Confissões* – há ainda muito de romanesco em Rousseau, fato que não acontecerá no *mal du siècle*. Há uma passagem alusiva a respeito de um provável poder sobre a natureza, em relação ao *abatimento* social do narrador protagonista:

O que mais lamento nos pormenores de minha vida de que me esqueci é não haver feito um diário das minhas viagens. Nunca pensei tanto, nunca vivi tanto, nunca fui tanto eu, se assim ousou exprimir-me, como nas que fiz só e a pé. Andar tem qualquer coisa que me anima e aviva as

¹⁴² Segundo Hobsbawm (2007: 27), ainda no ano de 1789, o mundo francês era, “para a maioria dos seus habitantes, incalculavelmente grande. A maioria deles, a não ser que fossem arrancados da sua terrinha por algum terrível acontecimento, como o recrutamento militar, viviam e morriam no distrito ou mesmo na paróquia onde nasceram: ainda em 1861, mais de nove em cada dez habitantes de 70 dos 90 departamentos franceses moravam no departamento onde nasceram [...]. Não havia jornais, exceto os pouquíssimos periódicos das classes média e alta – ainda em 1814 era de apenas 5 mil exemplares a circulação de um jornal francês –, e de qualquer forma muito pouca gente sabia ler”.

idéias: quase não posso pensar quando estou parado; preciso pôr o corpo em movimento para que o espírito o esteja também. A vista dos campos, a sucessão dos aspectos agradáveis, o bom ar e o bom apetite, a boa saúde que adquiro andando, a liberdade das tascas, o afastamento de tudo quanto me faz sentir a minha dependência, de tudo o que me recorda a minha situação, tudo isto desoprime a minha alma, me dá uma maior audácia de pensar, me lança de certo modo na imensidade dos seres, para os combinar, escolher, fazê-los meus à minha vontade, sem constrangimento e sem temor. *Disponho da natureza inteira como seu senhor*; o meu coração, errando de objeto em objeto, une-se, identifica-se com os que lhe agradam, rodeia-se de imagens encantadoras, embriaga-se com sentimentos deliciosos (idem: 166-167 – grifo meu).

Mas esse afastamento tantas vezes propalado não exclui o forte vínculo que o autor tem em relação à vida coletiva, sendo que obras como *Emílio*, *Do contrato social*, *Discurso sobre a desigualdade dos homens*, e outras, aparecerão, nesse aspecto, como um apanágio, uma preocupação constante com a criação de um novo ideal de sociedade – o que exclui, de antemão, uma postura realmente misantrópica. Assim, Jacques Revel (1991: 206) lembra que o personagem Émile “será educado à margem da sociedade a fim de estar melhor preparado para a sociedade”. Rousseau gosta da evasão, mas não propõe um ideal de misantropia, por nutrir muitas esperanças no progresso humano. Jean Marie Goulemot (1991: 386) também lembra que no próprio estado pré-social idealizado por Rousseau, a sociedade das famílias favorece o intercâmbio comunitário: “o chamado ‘mito do bom selvagem’ não é apenas um meio cômodo, literário e filosófico, que permite julgar pelo viés de um olhar estranho a sociedade contemporânea [a Rousseau]; muitas vezes constitui a figura nostálgica de uma organização comunitária que excluía o secreto, o isolamento, a constituição do espaço privado”. Dessarte, a pseudomisantropia empírica de Rousseau poderá mesmo ser vista como uma espécie de anseio por um passado idealizado em que o isolamento é tido como um mal social – maior contradição, impossível.

É por conta justamente dessas contradições que o discurso melancólico disfórico não se impõe com sucesso na obra rousseuniana, sempre fragmentado pelo que poderia chamar de sinais da esperança. Haverá ensaios, especialmente em momentos fulcrais dos *Devaneios de um caminhante solitário*, que deixam entrever alguns signos da apatia melancólica:

Tudo que me é exterior me é estranho de agora em diante. Não tenho mais neste mundo nem próximo, nem semelhantes, nem irmãos. Estou sobre a terra como em um planeta estranho onde poderei tombar onde quer que habite. Se reconheço ao meu redor qualquer coisa, não são mais que objetos que me afligem e dilaceram meu coração, e não posso deitar os olhos sobre o que me toca e cerca sem que nisso encontre sempre qualquer coisa de desdém que me indigna, ou de dor que me aflige. Afasto, pois, de meu espírito todos os penosos objetos dos quais me ocuparei tão dolorosa quão inutilmente. Só, pelo resto de minha vida, visto que só achei em mim a consolação, a esperança e a paz, não devo nem quero mais me ocupar senão de mim (*op. cit.*: 9).

Mesmo a “Oitava caminhada” da referida obra, que, por seu efetivo desalento, poderia constituir o desbordamento do discurso melancólico disfórico, também insiste em apontar

para uma pacificação e incursão à justa medida. “Foi neste estado deplorável, após longas angústias [...] que reencontrei a serenidade, a tranqüilidade, a paz, a felicidade mesmo” (idem: 125), afirma o narrador após a descrição de estados, ambiências e *topoi* da negatividade. Como endossa o prefaciador dos *Devaneios*, Bernard Gagnebin (ibidem: xii), “Apesar de suas decepções, suas angústias e tormentos, Rousseau jamais desistiu de reencontrar a felicidade sobre a terra”.

Em todo o caso, as contradições deste autor introduzirão uma ruptura importante na almejada coerência das Luzes, com a irrupção de uma escritura voltada para o eu que, de si para si, ousa ser ambígua e entrar em contradição com os ideais maiores do racionalismo. Essas disparidades e saliências fazem, em última instância, eco à frase do pintor espanhol Goya (1746-1828), de que “o sono da razão gera monstros”¹⁴³.

Rousseau foi o astro maior dessa escritura do foro íntimo no século XVIII, mas é claro que outros autores também participaram do processo. Em alguns deles, por sinal, a presença do discurso melancólico disfórico esteve ainda mais evidente do que no caso do genebrino. Solomon (*op. cit.*: 291) estudou os textos autobiográficos do advogado e escritor escocês James Boswell (1740-1795), que, através da própria escrita, tentava fugir de sua depressão (semelhante ao que Robert Burton afirmava fazer) – uma escrita que aponta para um autobiografismo terapêutico, íntimo, não destinado à publicação, vinda da pena de um grande intelectual. Solomon fala da presença constante das elipses que marcavam seu texto, às quais associa aos silêncios da apatia: “Você [escreve o narrador de si para si, numa página de diário] estava medonhamente melancólico e teve os pensamentos mais finais e tenebrosos. Veio para casa e rezou... [...] Ontem você estava muito mal depois do jantar e estremecia com idéias lúgubres. Sentia-se incerto, confuso e inculto, falou em ir para a cama e mal pôde ler grego...”). Um trecho completo, escrito em 1763, oferece uma ideia da escrita de Boswell, interessante espécime que une os discursos sobre a melancolia e o melancólico disfórico propriamente dito:

Não espere encontrar nesta carta senão infelicidade de seu pobre amigo. Tenho estado melancólico a um grau extremamente chocante e atormentador... Afundei totalmente... Minha mente estava repleta das idéias mais negras, e todos os meus poderes da razão me abandonaram. Você acredita? Eu corria freneticamente pelas ruas para cima e para baixo, gritando, rompendo em lágrimas e gemendo do mais profundo do meu coração. Ó, bom Deus! O que tenho suportado! Ó, meu amigo, como eu merecia piedade! O que poderia fazer? Não tinha inclinação para coisa alguma. Todas as coisas pareciam servir para nada, todas sem vida [...]. Uma melancolia profunda me capturou. Pensei em mim como velho, miserável e desesperado. Todas

¹⁴³ No interessante estudo *Luzes e sombras do Iluminismo* (cf. Bibliografia), Olgária F. Matos irá analisar como a chamada Escola de Frankfurt teceu, em sua época, uma nova visão crítica acerca do ideal de racionalidade das Luzes, que tinha seu centro na necessidade de sobrevivência e autoconservação, a partir do temor relativo à perda da consciência do próprio eu – associada ao devaneio rousseauiano ainda no período iluminista.

as idéias horríveis que se pode imaginar me ocorreram. Assumi uma visão especulativa das coisas; tudo parecia cheio de escuridão e desgraça (BOSWELL *apud* SOLOMON idem: *ibidem*).

Da mesma forma, o crítico e músico Charles Rosen debruçou-se sobre os poemas de William Cowper (1731-1800) e descobriu nesse autor uma das principais vozes melancólicas da época das Luzes, que servirá de inspiração a vários autores românticos. Rosen (2004) cita os delírios de loucura religiosa empíricos de Cowper, entremeados por fortes acessos de depressão, mas também se detém detalhadamente na ficção poética e na escritura desse autor, mostrando que a utilização de recursos expressivos, silêncios e metáforas que por vezes se aproximam do imagismo configuram uma cartografia possível e característica de escritura melancólica no âmbito do Pré-romantismo inglês.

Estes são apenas dois exemplos de uma literatura de verniz melancólico que continuou grassando no período iluminista, mesmo que de forma marginal, pois ocultada pelo discurso oficial das Luzes. Como visto neste breve périplo da Antiguidade clássica ao Século das Luzes, a melancolia se fez construto literário muito antes das exaltações românticas que possuem, a bem da verdade, já um certo *atraso* em relação às vozes poderosas que surgiram anteriormente, ao longo da História. Por outro lado, como veremos, a autoconsciência romântica, conquistada gradativamente e atrelada à intertextualidade, gerará uma ficcionalidade própria que se patenteará em diversas análises comparativas. Ficcionalidade esta presentificada através das *formas* do *mal du siècle* e do modo ultrarromântico, que constituirão um dos pilares do discurso melancólico disfórico na literatura do Ocidente.

CAPÍTULO II

Romantismo e Ultrarromantismo

2.1 – Antecedentes próximos

“Seja qual for a educação de um homem, sejam quais forem os seus talentos, ele não é mais do que um homem, e o pouco espírito de que é dotado quase que não vem em auxílio quando uma paixão faz as maiores ruínas e quando se acha encerrado nos estreitos limites da humanidade”.

(GOETHE 2006: 75)

Como visto no capítulo precedente, os discursos melancólicos eufórico e disfórico, assim como o discurso triste, foram uma constante ao longo dos séculos e das representações literárias em âmbito ocidental, uns sobrepondo-se aos outros em contextos bem específicos. Sempre há as especificidades inerentes a cada período histórico e, principalmente, a cada obra artística. A lenta gestação do Romantismo e, ulteriormente, suas percepções autoconscientes, trabalharão novos prismas relacionados à melancolia literária.

Mas, antes de detalhar as principais especificidades, similitudes e contradições entre Romantismo e Ultrarromantismo, cumpre agora realizar uma breve análise relativa a duas tendências literárias que poderão ser consideradas suas antecessoras mais próximas, do ponto de vista históricoliterário: a chamada *poesia de cemitério* do que convencionou-se cognominar de Pré-romantismo inglês (*graveyard poetry*) e o *Sturm und Drang* (“Tempestade e ímpeto”) do Pré-romantismo alemão, particularmente importantes para o presente trabalho devido ao fato de que, neles, como veremos, já será possível detectar os primeiros passos de uma divisão – ou melhor, uma verticalização – do Ultrarromantismo em relação ao Romantismo.

A chamada poesia de cemitério, surgida em diversos lugares da Inglaterra entre a quarta e sexta décadas do século XVIII, acusa novamente uma daquelas fissuras existentes no período iluminista, aludidas no capítulo precedente, em que as novas expressões de sensibilidade andariam de mãos dadas com a chamada “melancolia dos lugares”. Já no Renascimento é possível apontar a *descoberta* de certos sítios onde o plano das correspondências entre o eu e uma natureza pitoresca, selvática ou “melancólica”, se evidencia de maneira requintada. No período setecentista, um *sentimento* semelhante origina toda uma produção literária que busca inspiração nas ruínas dos antigos impérios e repúblicas, iconizadoras da vitória do tempo sobre o engenho humano. É interessante notar que o culto pré-romântico às ruínas surge, *pari passu*, ao novo classicismo arqueológico inspirado

também pelas escavações de Herculano e Pompéia. Mas as posturas diferem: enquanto o olhar classicista propõe um retorno aos ideais do *métron* grego nas artes, pela simples visão e imitação dos antigos monumentos gregos e romanos, o laconismo expressivo – por mais que a ideia possa constituir um oxímoro – das imagens fragmentadas das mesmas ruínas, encontrava um símile em consciências (líricas) pré-românticas que buscavam talvez mais do que a evasão à realidade, novas motivações poéticas. Assim, os *topoi* da morte, da degeneração da vida, da fortuidade das coisas, etc., foram escolhidos como dignos de ser cantados. E que outro espaço seria mais conveniente, ficcionalmente falando, para a autofruição desses estados lânguidos, que o do cemitério? Se a Inglaterra não possuía grande quantidade de ruínas da Antiguidade, como acontecia, por exemplo, na Itália – onde, a par de um classicismo onipresente, esse mesmo sentimento melancólico associado ao crepúsculo das civilizações jamais se dissipou por completo –, os cemitérios bretões sinalizavam como *loci* naturais em que o silêncio sepulcral poderia dar ensejo à construção de poemas. Serão as expressões vagas e erradias, sempre temperadas pelo sublime religioso, que ditarão a tônica dos *graveyard poets* – um sublime que aponta para o finito e o infinito, eufórica ou disforicamente.

De acordo com Coquelin & Marchesseau (1967: 3552), “essa nova tendência, sentimental, melancólica e pitoresca, já em 1726 se manifestara, com o poema *O inverno* [da série *The Seasons*], de James Thomson”, considerado o maior poeta escocês do século XVIII, que cantou as belezas primaveris, mas também as atrações melancólicas e tempestuosas do inverno, num diapasão que irá inspirar muitos autores a posteriori e onde já se pode encontrar o *mergulho* romântico por excelência do eu na natureza. Edward Young (1683-1765), considerado um dos maiores representantes dos *graveyard poets*, cuja obra *A queixa ou Pensamentos noturnos sobre a vida, a morte e a imortalidade* (1742 e 1746), nas palavras dos referidos críticos (idem: ibidem), “por sua inspiração de melancolia fúnebre, produziu sobre o público impressão extraordinária, embora prejudicado pela retórica declamatória”. A obra terá grande repercussão durante o Romantismo inglês, chegando a ser ilustrada por William Blake na famosa edição de 1797. A mesma inspiração poética também se encontra em poemas como *O túmulo* (1743), de Robert Blair (1699-1746); na obra em prosa *Meditações entre os túmulos* (1745) de John Hervey (1714-1758); nos *Prazeres da melancolia*, de Thomas Warton (1728-1790); na *Ode à noite*, de William Collins (1721-1759), na *Elegia num cemitério rústico* (1750), de Thomas Gray (1716-1771) e uma dezena de outros mais, chegando até a década de 1760 com os famosos (e falsos) poemas ossiânicos escritos por James McPherson, como *Fingal* (1761) e *Temora* (1764), os quais, ulteriormente, o personagem Werther afirmará ler

com paixão e motivarão copiosas lágrimas suas. A obra completa desses poetas – que ajudaram a consolidar de uma vez por todas a imagem de uma Inglaterra melancólica – é por demais extensa e multifacetada para que possamos nos deter em análises meticolosas¹⁴⁴. Cumpre afirmar que a parte melhor assimilada desse imenso legado pela tradição literária ocidental está realmente baseada no imaginário *do cemitério*, ou seja, nos *topoi* ligados à morte e à mortalidade.

Philippe Ariès (*apud* SCHMITT 1999: 252) propõe uma “periodização” das atitudes empíricas e do imaginário diante da morte no Ocidente e chega à conclusão de que a “exaltação do luto e do cemitério” no século XIX seria condicionada por fatores culturais: de início, haveria uma morte “domesticada”, na continuidade das comunidades rurais pré-cristãs e de inícios do cristianismo; em seguida, a “morte de si” (ou “morte asselvajada”) de fins da Idade Média, cujos “horrores do trespasse e medo do julgamento da alma” seriam fortes fatores condicionantes sociais; a “morte de ti” oitocentista e de fontes precursoras setecentistas (como a poesia de cemitério), quando se daria o início e auge de uma estetização romântica da morte – vista como um dos principais *leitmotifs* da arte e da literatura; e, por último, a morte “ocultada” ou “proibida” dos dias atuais, em que a busca pelos antigos ideais apolíneos suprimiria uma convivência mais próxima com a ideia do finito.

Importa para o presente trabalho que nas obras dos *graveyard poets* o discurso melancólico disfórico se instaura muitas vezes de maneira indireta, pois em geral prevalecem as elegias tradicionais de cunho filosófico – em sua versão setecentista –, um lamento sobre a morte, mas sem exagerações; antes, uma espécie de humilde contrição, ou aceitação metafísica. De fato, ao se tratar de um tema em geral ligado a *topoi* negativistas, associados às imagens da noite e do fim, não é tão difícil que um sentimento melancólico perpassasse inúmeros poemas, mas, ao final, imperará uma visão espiritual contemplativa da mortalidade humana em seus imbricamentos com a onipotência divina. Nas palavras de Hauser (*op. cit.*: 561), “o relacionamento dos pré-românticos com a natureza apenas tem pressupostos morais diferentes dos seus predecessores. Para eles, a natureza ainda é a expressão da idéia divina, e continuam a interpretá-la de acordo com o princípio de *Deus sive natura* [Deus, ou a Natureza]”¹⁴⁵. Um poema de Gray ilustra bem o fato:

¹⁴⁴ No endereço eletrônico “The literary gothic” (www.litgothic.com) o leitor poderá encontrar um imenso painel biográfico, fontes críticas bem selecionadas e até as obras completas (ou o que existe de mais importante nelas) dos autores referidos e de muitos outros da poesia de cemitério, no idioma original. Outra fonte importante para pesquisas é o endereço do Projeto Gutenberg (www.gutenberg.org), que também disponibiliza a obra completa (atualmente, na esfera do domínio público) dos autores principais da escola.

¹⁴⁵ É interessante o fato biográfico de que muitos desses autores foram religiosos (padres e monges); poderíamos mesmo ficar tentados a associar sua produção poética a uma carnalização anacrônica da acídia medieval? Talvez

In vain to me the smiling Mornings shine,
 And reddening Phœbus lifts his golden fire;
 The birds in vain their amorous descant join;
 Or cheerful fields resume their green attire;
 These ears, alas! for other notes repine,
 A different object do these eyes require;
 My lonely anguish melts no heart but mine;
 And in my breast the imperfect joys expire.
 Yet Morning smiles the busy race to cheer,
 And new-born pleasure brings to happier men;
 The fields to all their wonted tribute bear;
 To warm their little loves the birds complain;
 I fruitless mourn to him that cannot hear,
 And weep the more because I weep in vain¹⁴⁶
 (apud LOBO 1987: 174-175)

Tal plangência tem um atributo definido: o eu-lírico amarga a morte de um amigo, como Gray sugere no próprio título do poema (“On the death of Richard West”). A resplandescência do mundo faz frente ao seu abatimento, perdendo por vezes o sentido; há algumas sugestões de descompasso para com a realidade e apatia. Mesmo que a elegia tenha o atributo do passageiro, do sofrimento momentâneo, por vezes, o discurso melancólico disfórico poderá se instaurar nela. Para Klibansky & Panofsky (*op. cit.*: 234-235), o amor à contemplação, à solidão e, por vezes, à escuridão, evocado pela poesia de cemitério, instaurará um novo ciclo na literatura ocidental, uma nascente que jorra de poetas como Gray e que irá desembocar nos grandes poetas românticos ingleses, a exemplo de Keats. Mas, no geral, a melancolia que perpassa tais obras será caracterizada, em suas palavras, por uma vertente “branca”:

Passo a passo, podemos acompanhar neste tipo de literatura a aparição de novos refinamentos e distinções do sentimento melancólico, no que toca tanto à qualidade como ao objeto. Em correspondência com o antigo contraste entre melancolia natural e enfermidade melancólica, se distingue a “melancolia negra”, onde há o sentido de depressão morbosa, da “melancolia branca” [...]. Esta última forma se expressa ora em uma resignação filosófica, ora em uma tristeza elegíaca, ora em uma paixão melodramática, até acabar submergida em um mar de sensibilidade. O conteúdo dos poemas varia segundo a importância maior ou menor que se conceda ao tema do “Retiro”, da “Morte”, ou a da “Lamentação da vida”, todavia, em uma obra como a *Elegia escrita em um cemitério rústico* de Gray, onde a emoção básica se sustém de forma tão única e expressiva, os três temas podiam-se combinar perfeitamente [...]. Na literatura inglesa do século

não, pelo simples fato de que o universo intelectual do período era dominado quase exclusivamente por membros do clero, o que desconstrói a visão de um grupo de monges dedicados a relatar poeticamente os males atrabiliários.

¹⁴⁶ (Tradução de Luíza Lobo): “Em vão brilham para mim as manhãs risonhas, / E Febo avermelhado ergue seu fogo dourado; / Os pássaros unem em vão sua amorosa canção, / Ou alegres campos recuperam sua verde veste / Meus ouvidos, oh! outras notas lamentam; / Meus olhos um outro objeto exigem; / Minha solitária agonia sufoca apenas meu pobre coração; / E no meu peito alegrias incompletas expiram; / Contudo a manhã sorri e alegre os homens ocupados / E traz prazeres renascidos a homens mais felizes; / Os campos trazem para todos seu tributo de costume / Para aquecer seus pequenos amores os pássaros reclamam. / Lastimo, inútil, aquele que não pode ouvir, / E choro ainda mais porque choro em vão”.

XVIII – uma época curiosa, em que o racionalismo e a sensibilidade a um só tempo se negavam e evocavam reciprocamente – a expressão poética de talante melancólico se foi fazendo cada vez mais convencional, ao tempo em que o próprio sentimento se emasculava progressivamente. E, sem embargo, na mesma proporção em que a forma e o conteúdo tradicionais perdiam sua significação, desembocando na insipidez do convencional ou degenerando em sentimentalismo, surgiam também possibilidades de expressão novas, não tradicionais, para resgatar o sentido sério e real da melancolia.

Estudando os dez mil versos que compõem as nove “noites” da principal obra de Edward Young, Bénichou (1988: 86) chega à mesma conclusão, ou seja, também acusa a implementação de um imaginário *literário melancólico* novo no âmbito da literatura inglesa e, com o passar do tempo, europeu, a partir da *graveyard poetry*. Mesmo que a chame de estereotipada, Bénichou endossa tal influência posterior, destacando também sua principal característica – o simbolismo religioso:

[Tal influência se deu graças ao] cortejo de imagens mais ou menos estereotipadas que não apresentam maior interesse do que pela repetição, o que constitui um verdadeiro *topos* imediatamente reconhecível [...]. O sucesso das *Noites* inaugura esta moda lunar que irá atravessar o século seguinte. Seu propósito é didático e apologético: não se deve temer a morte, já que esta representa a união com Deus [...]. Não se canta o homem sobre a terra, mas o crente religado ao Céu.

Assim, tais sugestões irão influenciar diversas vertentes, do sublime romântico tradicional ao *mal du siècle*, da linhagem gótica ao movimento pré-romântico alemão do *Sturm und Drang*.

Como é sabido, o *Sturm und Drang* constituiu-se num movimento estético, cultural e filosófico que buscou repensar a mundivisão das Luzes em relação às novas formas de expressão do sentimento, que vieram sendo gestadas como uma espécie de contraponto a um racionalismo por vezes totalitário. Inspirado no ideário contestador de Jean-Jacques Rousseau¹⁴⁷, nas preleções teóricas e históricas de Johann Gottfried von Herder (1774-1803), na poesia popular alemã (“*Volkslied*”), entre outras fontes, como os *graveyard poets*, o movimento ficou conhecido pela inversão de papéis que acabou encetando em relação à cultura francesa das Luzes. Até então preponderante em todo o solo europeu, foi necessária a eclosão do *Sturm* (mais ou menos entre os anos de 1767 e 1785) para que todo um novo ideário cultural e artístico surgisse, que iria ditar os rumos da então nascente escola romântica. A língua e os autores alemães, até então tidos como reflexos secundários em relação aos luminares da cultura francesa (diz-se que o idioma francês era utilizado até mesmo entre as

¹⁴⁷ Segundo Hauser (*op. cit.*: 614), a obra de Rousseau serviu de epicentro para a eclosão do *Sturm* ainda mais que o gosto pelas “ousadias” de Shakespeare: “Nem na França Rousseau tinha adeptos tão numerosos e entusiásticos quanto na Alemanha. Todo o movimento *Sturm und Drang*, Lessing, Kant, Herder, Goethe e Schiller dependeram dele e reconheceram a dívida que tinham para com ele. Kant viu em Rousseau o ‘Newton do mundo moral’ e Herder chamou-o um ‘santo e profeta’”.

classes abastadas e nos grandes centros de estudo), acabaram se impondo ao ponto de tornarem-se as principais referências de uma nova conjuntura estética.

Em variados aspectos, a obra de Herder aparece como uma das vozes dissidentes mais poderosas em relação ao ideário iluminista francês e marco de irrupção do *Sturm und Drang* alemão, considerado por muitos críticos como a primeira vaga romântica na Alemanha e na Europa¹⁴⁸. Em obras fulcrais, a exemplo de *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade* e *Ensaio sobre a origem da linguagem*, vemos como seu discurso, talvez mesmo de forma inconsciente (o que confirma o próprio historicismo defendido pelas teses de Vico e Herder, incluindo os conceitos de *Milieu* e *Zeitgeist*¹⁴⁹), ainda ecoa alguns lugares-comuns do positivismo das Luzes; por outro lado, nas referidas obras, também já é possível encontrar muitas das críticas que colaborarão na quebra das estruturas anteriores e no alicerçamento das bases do Romantismo. Isaiah Berlin (1982: 133-134) resume toda a importância de Herder para o nascimento de certas características que serão caras, à posteriori, para o nascente movimento:

A fama de Herder é devida ao fato dele ser o pai das noções relacionadas com o nacionalismo, o historicismo e o *Volksgeist*, bem como o líder da romântica revolta contra o classicismo, o racionalismo e a fé na onipotência do método científico – em resumo, o mais formidável adversário dos *philosophes* franceses e seus discípulos alemães. Enquanto eles – ou pelo menos os mais conhecidos dentre eles: d’Alembert, Helvétius, Holbach e, mais qualificadamente,

¹⁴⁸ Não se pode esquecer também de citar a Giovanni Battista Vico (1668-1744) que, antes de Herder, na obra *Scienza Nuova*, ousou confrontar os critérios iluministas de verdade baseado na tese de que seria inverídica a afirmação da existência de uma natureza humana ideal, universal e inalterável e, também, ao defender a unicidade da obra artística. Para ele o sentido do mutável seria inerente aos homens e isso irá conformar sua própria visão de História. Nas palavras de Isaiah Berlin (1982: 28-29): “O novo critério da verdade, mantido por Descartes, consistia em que, para os juízos serem válidos, deviam ser apreciados como constituindo ‘idéias’ claras e precisas, ou seja, constituintes conclusivos e, portanto, não suscetíveis de análise posterior. Essas entidades atômicas definitivas do pensamento são concebidas como estando mutuamente interligadas mediante laços lógicos ‘necessários’, isto é, tais que a tentativa de rompê-los através da contradição do seu nexos, levaria à autocontradição, já que cada átomo não está logicamente ligado a qualquer outro isoladamente, senão a um conjunto particular de outros átomos, cada conjunto constituindo, como é lógico, uma ilha distinta ou separada dos outros sistemas similares de átomos interligados. Além disso, essa doutrina mantém que as estruturas desses sistemas, e os movimentos que ocorrem dentro ou por causa deles, podem ser claramente, isto é, lógica ou matematicamente descritos. O que, em princípio, não pode ser explicado nesses termos, é automaticamente definido como mais ou menos delusório. Isso se aplica principalmente aos dados instáveis e diluentes dos sentidos humanos – visões, sons, olores, sabores – com seus freqüentemente vagos contornos e suas cores e nuances caleidoscopicamente mutantes, como também se aplica àquele outro domínio das distinções qualitativas – estados físicos “intensos”, sensações musculares, estados de ânimos [*a melancolia inclusa?*], sonhos, imagens, memórias, pensamentos confusos [...]. Essa é a triunfante tese que Vico inicialmente aceitou e da qual se fez eco, para depois atacá-la audaciosamente. Ele a rejeitou depois de convencer-se de que, quaisquer que fossem os brilhantismos das ciências exatas, existia um sentido no qual podemos conhecer mais sobre nossas próprias experiências e as dos outros – nas quais atuamos como participantes, mesmo como autores, e não como meros observadores – do que nunca poderemos chegar a conhecer sobre a natureza não humana, que podemos observar apenas do exterior [...]. A distinção que ele delineia se encontra entre o conhecimento ‘externo’ e ‘interno’, do que posteriormente foi diferenciado como *Naturwissenschaft* e *Geisteswissenschaft*. Esse foi o primeiro disparo de uma batalha que, a partir de então, nunca tem cessado”.

¹⁴⁹ “Meio”, “Espírito da época”, no sentido de um imaginário comum inerente a cada período histórico determinado.

Voltaire, Diderot, Wolf e Reimarus – acreditavam que a realidade era ordenada em termos de leis universais, eternas, objetivas e inalteráveis, que podiam ser descobertas através da pesquisa racional, Herder mantinha que qualquer atividade, situação, período histórico ou civilização estava dotado de um caráter exclusivamente próprio, de forma que a tentativa de reduzir estes fenômenos a combinações de elementos uniformes, e descrevê-los ou analisá-los em termos de regras universais tendia, precisamente, a obliterar as diferenças cruciais que constituíam a qualidade específica da matéria em estudo, tanto no âmbito da natureza quanto no da história [...]. Preocupado com os mistérios do processo criativo, tanto dos indivíduos quanto dos grupos, ele lançou [...] um ataque geral contra o racionalismo e sua tendência a generalizar, abstrair, assimilar, o não assimilável, unificar o incompatível e, sobretudo, contra seu alegado propósito de criar um corpo de conhecimento sistemático que, em princípio, fosse capaz de responder a todas as questões inteligíveis, isto é, contra a idéia de uma ciência unificada de tudo quanto existe. E, no decorrer dessa propaganda contra o racionalismo, o método científico e a autoridade universal das leis inteligíveis, ele é considerado como tendo estimulado o crescimento do particularismo, do nacionalismo e do irracionalismo literário, político e religioso, e, conseqüentemente, ter desempenhado um papel principal na transformação do pensamento e da ação dos homens da geração que lhe seguiu.

Como afirmado, Herder se insurgirá contra vários dos dogmas iluministas, mas isso não significa que ele possa ser considerado um romântico *avant la lettre*. Uma característica essencial no *corpus* de sua poliédrica obra, por exemplo, está calcada em uma certa necessidade de estabilidade social, na existência de uma vida comunitária que ditaria, em última instância, a originalidade de suas representações culturais, filosóficas e artísticas. Ou seja, Herder continuará afirmando a proposição de que o homem é um ser social por natureza, na mesma linha já ensaiada por outros tantos pensadores desde a Antiguidade clássica: “não há homem isolado que exista apenas para si próprio; os homens estão enraizados na totalidade da espécie e cada um é apenas uma unidade numa seqüência contínua”, diz o autor (1987: 137) num dos aforismos do *Ensaio sobre a origem da linguagem*.

As fissuras com o ideário das Luzes ficam evidentes em várias passagens dessa obra e, da mesma forma, do tratado *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Por exemplo, nos momentos em que o pensador alemão discute os limites de uma hipotética racionalidade universal, prevista pelas Luzes:

Cada um tem a ilusão de ser o centro, a ilusão de só sentir o que o rodeia na medida em que tudo isso concentra raios ou ondas sobre si. Bela ilusão! Mas, e a grande circunferência que envolve todas essas ondas, todos esses raios, todos os aparentes centros... onde está? Quem é? Que finalidade persegue? (1995: 96-97).

Ah, inseto, levanta uma vez mais os olhos do torrão onde permaneces e olha para o planeta e para o céu! Parece-te que sejas tu o exclusivo centro sobre o qual tudo age, todo o universo na sua tarefa de tecer a morte e a vida? Ou será que não és tu que ages juntamente com todo o resto em direção a fins mais altos que desconheces? (idem: 97).

O curso usual de nossos pensamentos é tão rápido, as ondas das nossas impressões enrolam-se tão obscuramente umas nas outras, há na nossa alma tanta coisa ao mesmo tempo, que, no que toca à maior parte das idéias, tudo se passa como se estivéssemos prontos para adormecer junto a uma nascente: ouvimos ainda o rumor de cada jorro de água mas já em meio duma grande obscuridade e, por fim, o sono rouba-nos a possibilidade de notar seja o que for. Se fosse

possível fazer parar a nossa cadeia dos pensamentos e procurar as ligações de cada elo, que coisas espantosas não veríamos! Como seriam estranhas as analogias entre os sentidos mais diversos! E, contudo, as analogias com que a alma opera correntemente. Observados por um ser que fosse apenas razão, seríamos todos semelhantes àquela espécie de loucos que, embora pensando com inteligência, fazem ligações absurdas e incompreensíveis (1987: 84).

O mesmo refinamento que moraliza a nossa plebe acaba também por a envelhecer, por a enfraquecer, por torná-la incapaz. Quem pode fazer alguma coisa contra a natureza das coisas? O sábio progride no seu caminho esclarecendo (*auklären*) a razão humana e só lhe resta encolher os ombros quando surgem os loucos que falam dessa clarificação (*Aufklärung*) como se fosse um fim último, uma eternidade [...]. A clarificação nunca é um fim, mas sempre um meio; quando se torna um fim, torna-se um sinal de que deixou de ser o que era, como em França [...]. Quando tiverem morrido Voltaire e Montesquieu, continuar-se-á a praticar o espírito de Voltaire, de Bossuet, de Montesquieu, de Racine, etc., até nada restar. Hoje fazem-se já enciclopédias: até um d'Alembert e um Diderot a tanto se rebaixam. E precisamente essa obra, que os franceses acham ser o seu triunfo, é para mim o primeiro sinal de sua decadência. Nada têm para escrever e é por isso que fazem *Abrégés*, *Dictionnaires*, *Histoires*, *Vocabulaires*, *Esprits*, *Encyclopédies*, etc. E ficam de fora as obras originais (1995: 157-158).

Como lembra José M. Justo (1995: 158), a *Aufklärung* seria, para Herder, um processo em contínua maturação e não um resultado final, como muitos pressupunham naquela época, ou seja, “*forma formans* e não *forma formata*”. Mesmo assim, o pensamento herderiano ainda acredita na possibilidade de uma felicidade universal e racional, mesmo que divergente, devido aos vários contextos sociais existentes, e nisso ele ainda se encontra na esfera iluminista:

Mas, irmãos meus, procuramos não perder o eixo em torno do qual tudo gira: a verdade, a consciência de querer o bem, a felicidade da humanidade! Acima de tudo, neste imenso mar alto em que agora erramos, debaixo de uma luz nevoenta e enganosa que é talvez mais perigosa que a noite cerrada, procuremos aplicadamente encontrar as estrelas que nos possam dar pontos de direção, de segurança e de tranquilidade, para fazermos com fidelidade e zelo o nosso percurso (HERDER 1995: 124).

Essa mesma positividade (ou anseio por uma) pode ser entrevista também nas teorizações de Herder a respeito da linguagem e seu poder de representação. Por vezes ambíguo no que toca aos imbricamentos entre signo e significante, no geral sua argumentação aponta para uma clareza exponencial entre os mesmos, da mesma forma que as concretizações artísticas seriam fruto exclusivo, espelho translúcido da personalidade empírica, ou “gênio” do artista/criador. O conceito de gênio do *Sturm* é bem sintetizado por Hauser (*op. cit.*: 614):

Talvez nada reflita de modo mais preciso e abrangente os motivos a partir dos quais o *Sturm und Drang* desenvolveu sua visão de mundo do que o conceito do gênio artístico, que esse movimento colocou no pináculo dos valores humanos. O conceito contém, em primeiro lugar, os critérios do irracional e do subjetivo, que o pré-romantismo enfatiza em oposição do Iluminismo generalizante e dogmático, a conversão da compulsão externa em liberdade interior, que é simultaneamente rebelde e despótica, e, finalmente, o princípio de originalidade [...]. A criação artística, que era uma atividade intelectual claramente definível, baseada em regras de gosto passíveis de serem explicadas e aprendidas [...] apresenta-se agora como um processo misterioso derivado de fontes tão insondáveis quanto a inspiração divina, a intuição cega e os estados de

ânimo imprevisíveis. Para o classicismo e o Iluminismo, o gênio era uma inteligência superior limitada pela razão, a teoria, a história, a tradição e a convenção; para o pré-romantismo e o *Sturm und Drang*, ele converte-se na personificação de um ideal caracterizado, sobretudo, pela ausência de todos esses vínculos. O gênio é resgatado da abjeção da vida cotidiana para um mundo onírico de ilimitada liberdade de escolha. Aí ele vive não só livre dos grilhões da razão, mas de posse de poderes místicos que o habilitam a prescindir da experiência sensorial comum.

Em um momento muito específico do *Ensaio sobre a origem da linguagem*, talvez único, Herder fala numa certa incapacidade da palavra como registro do real, mas apenas no tocante à representação das interjeições (1987: 28-29):

Um brando “ah!” tanto pode ser o som do amor lânguido como do desespero prostrado; um ardente “oh!” tanto pode ser manifestação de súbita alegria como de fúria irascível, de admiração crescente como de agitado lamento. Mas será que estes sons existem para serem representados no papel como interjeições? A lágrima que paira neste olhar sombrio, apagado, sequioso de consolo, como é comovente vê-la no retrato inteiro dum rosto melancólico; mas tomêmo-la em separado e transforma-se numa gota fria, observêmo-la ao microscópio... não quero imaginar o resultado. Este sopro exangue, este suspiro incompleto que comoventemente se apaga num lábio apertado pela dor, isolemo-lo de tudo o que de vivo o acompanha e ficamos com uma corrente de ar sem conteúdo. Poderia acontecer outra coisa às sonoridades da impressão? No contexto vivo a que pertencem, integradas na imagem global da natureza ativa, acompanhadas por tantos outros fenômenos, são comoventes e recatadas; mas em separado, arrancadas a esses outros fenômenos, espoliadas da vida que lhes é própria, convertem-se em meras cifras. A voz da natureza, essa é letra colorida, em liberdade.

Por outro lado, na maior parte de sua argumentação, Herder assegura o poder de representação dos signos numa postura idealista bem comum às Luzes mas que, indiretamente, também confirma o status de ficcionalidade para a melancolia:

Na alma humana não há nenhum estado que não seja passível de palavras ou que não seja verdadeiramente definido por palavras interiores. Capaz de pensar sem palavra nenhuma, só o mais obscuro dos fanáticos ou um simples animal, o mais abstrato dos videntes ou uma mônada sonhadora! Na alma humana, tal como se verifica mesmo nos sonhos e na loucura, essa situação não é possível. Por ousada que pareça, a afirmação é verdadeira: *o homem experimenta as suas impressões com o entendimento e, na medida em que pensa, fala*” (idem: 124 – grifos do autor).

Se o homem fosse mudo, no sentido em que os animais o são, se não fosse capaz de pensar palavras no interior da alma, seria a criatura mais triste, mais sem sentido, mais abandonada de toda a criação. Seria, aliás, a maior das contradições! Por assim dizer, sozinho no meio do universo, sem estar preso a nada mas pronto para tudo, sem encontrar segurança em coisa nenhuma e muito menos em si próprio, o homem ou soçobrava ou tinha que dominar sobre todo o resto, com o plano duma sabedoria de que nenhum animal é capaz! Ou sucumbia ou tomava posse de todas as coisas em termos distintos! Pelo teu entendimento serás o monarca da criação, ou não serás coisa nenhuma! Criarás uma língua ou cairás em ruínas! Então e agora, se, neste círculo premente de necessidades, as forças anímicas da humanidade inteira se juntarem, se todos os homens se unirem na luta para serem homens? Imagine-se o que não poderá ser feito, inventado, organizado!” (ibidem: 126 – grifo do autor).

Se perguntarmos ao primeiro homem: “Quem te deu o direito sobre estas ervas?” Que outra coisa poderá ele responder senão: “A natureza! A natureza que me deu a consciência! Aprendi a conhecer estas plantas com esforço, e também com esforço ensinei a minha mulher e o meu filho a conhecê-las! Vivemos delas! Tenho mais direito a elas que a abelha que as vem sugar, que o gado que aqui vem pastar, porque eles não precisaram do esforço de aprender e ensinar! Assim, cada pensamento que aqui se me formou é o selo da minha propriedade, e quem daqui me quiser

expulsar tira-me, não apenas a vida se eu não voltar a encontrar esta proteção, mas também o valor dos anos que aqui vivi, o meu suor, o meu esforço, os meus pensamentos, a minha língua! Estas plantas, conquistei-as eu!”. Esta assinatura da alma sobre um objeto, pela aprendizagem, pela característica específica, pela linguagem, não representaria, aos olhos do primogênito da humanidade, melhor que qualquer sinete, o seu direito de propriedade? (ibidem: 142-143).

Das cavernas dos trogloditas aos cumes da Cabília, do vulcão dos Ostiacos ao palácio dourado do Grande Mongol, o que encontramos são... homens! É para eles que a Terra é achatada nos pólos e mais larga no Equador, é para eles que gira em torno do Sol duma dada maneira e não doutra, para ele são também as Zonas da Terra, as estações do ano e todas as modificações que se vão produzindo [...]. Assim se torna claro quem é o habitante do mundo. E, se assim é, então a sua linguagem tornar-se-á também linguagem do planeta (ibidem: 149).

Tais excertos foram destacados para se evidenciar a positividade que influenciará a maior parte do discurso de Herder, ao redor de quem gravitaram todos os satélites do *Sturm und Drang*, alguns dotados de grande luminosidade própria. Conforme explicita o próprio título emblemático (“Tempestade e ímpeto”), as obras destes autores estarão de certa forma *imunes* a um discurso efetivamente melancólico. Nesse aspecto, lembro da boa definição de John George Robertson (1902), de que o *Sturm und Drang* não seria mais que “uma outra expressão para vigor juvenil”. Pitrou (1967: 3585) irá dizer que o mesmo movimento poderia ser resumido na “reabilitação da natureza, do coração e da juventude”. Por sua vez, Otto Maria Carpeaux ([19..]: 128) associará como características básicas das peças do período *Sturm* as “curtas cenas abruptas” e a linguagem escrita numa “prosa vigorosa”. E Gerd Bornheim (1959: 29) chegará mesmo a ver no conceito de gênio dos *Stumers* uma antecipação do superhomem nietzschiano: “o gênio [no *Sturm und Drang*] é o *kraftmensch*, o homem habitado pela força da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima. Antecipando Nietzsche, é caracterizado como uma espécie de super-homem”.

Se, em âmbito teórico, Herder afirma a possibilidade de que a palavra possa transmutar em discurso qualquer pensamento ou sentimento humanos, por outro, só raramente a melancolia literária se presentificará com sucesso na produção dos *Stumers*. Nesta época de batalhas estéticas que visavam à criação de uma literatura de âmbito nacional e próprio, que fugisse às amarras e convenções do classicismo francês, um certo *exagero* (em sentido de *revolta*, entrevisto na tríade “gênio, natureza, originalidade” sempre aludida por Herder) foi buscado de forma consciente, mas não, por exemplo, a apatia. Uma das intenções explícitas da multifacetada produção do *Sturm* foi o combate aos estereótipos afrancesados presentes na obra de autores alemães como Johann Christoph Gottsched (1700-1766), espécie de discípulo de Boileau, que em tratados como *Ensaio de uma poética crítica* (1730) e *Princípios de retórica alemã* (1748), buscou impor limites e mesmo disciplinar a mentalidade artística de

seu país. O *Sturm* vai se delineando aos poucos na obra *Messias*, de Klopstock (1724-1741), já considerada pré-romântica (cujos excessos “sentimentalistas” e “pietistas” foram mal vistos até mesmo por Herder, que o chama de “exaltado” – 1987: 103); Gottfried August Burger (1747-1794), considerado o introdutor da balada inglesa na literatura alemã; Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), também nome importante do iluminismo alemão, mas que em vários textos teóricos (especialmente nas *Cartas sobre a Literatura*) afirmou a superioridade de Shakespeare em relação aos neoclássicos franceses e, assim, consolidou outro importante veio inicial ao *Sturm und Drang* e ao Romantismo, com seu elogio do gênio criativo capaz de dar surgimento a formas próprias inaugurais e de ir além dos cânones e da *imitatio*¹⁵⁰; e, especialmente, Johann Georg Hamann (1730-1788), que em muitas obras, a exemplo de *Cruzadas de um filólogo*, exalta o indivíduo e o gênio, “assumindo em tudo atitude oposta à *Aufklärung* racionalista”, nas palavras de Robert Pitrou (1967: 3585); entre outros precursores. Dentre esses pioneiros do *Sturm*, uma produção de viés mais melancólico só poderá ser encontrada em certas baladas e poemas de Ludwig Heinrich Christoph Hoelty (1748-1776), não à toa, influenciado pela “poesia de cemitério” inglesa.

Assim, esta realidade, em sua maior parte, *positiva*, mesmo com a essência rebelde e irracionalista, também se espelhará na produção literária do movimento já constituído, cujo título foi inspirado em uma peça de Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831), *Wirrwarr; oder, Sturm und Drang*, que teve como tema a Revolução Americana e as incompatibilidades entre a subjetividade da expressão individual e os dogmas da racionalidade, publicada em 1776. Positividade essa a apontar seminalmente para o conceito de “homem total” (*ganzer Kerl*) hamanniano, que “cria para si próprio um Deus, sua moral [...]; rompe com toda a tradição, não só religiosa ou ética como também artística” (PITROU *op. cit.*: 3585). Acusa-se, então, os limites daqueles *genres bien tranchés* de que trata Luís Costa Lima (2002: 262), paralelamente ao ocaso da mimese tradicional: “em lugar da imitação, a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras senão as que demanda sua inspiração”.

Há um grande número de autores que participaram do *Sturm und Drang*, como Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Muller, H. L. Wagner, J. A. Leisewitz, Christian Daniel Schubart, Theodor Gottlieb von Hippel, Jung-Stilling, entre outros. Dentre eles, se sobressaem exponencialmente as figuras de Friedrich von Schiller (1759-1805) e do então

¹⁵⁰ Se bem que o crítico tenha sido refratário – graças à sua visão calcada em certos ideais aristocráticos da época – a vários dos desbordamentos dos *Stumers*. Segundo Hauser (*op. cit.*: 609): “Lessing sabia que a ‘superação’ do racionalismo [iluminista] pelo *Sturm und Drang* era uma aberração burguesa; isso também explica a reserva que demonstrou em relação às primeiras obras de Goethe, especialmente *Goetz* e *Werther*”.

jovem Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que será posteriormente tido como um dos maiores nomes – senão o maior – das letras alemãs. Será em Goethe – e uma obra sua em particular, de certa forma destoante da produção geral do *Sturm und Drang*, o famoso *Werther* – que o irracionalismo do movimento encontrará seu ápice. Um ano antes de *Werther* (1774), Goethe havia escrito a peça *Goetz de Berlinchingen* (1773), muito inspirada em Shakespeare, mas foi realmente pelo viés da melancolia wertheriana que ele irá colaborar na plasmação inicial do conceito de Ultrarromantismo, lembrando que o *mal du siècle* alemão, especialmente a partir de *Werther*, será chamado de *Weltschmerz* (“tristeza do mundo”). *Werther* é, até certo ponto, uma obra de exceção no *Sturm und Drang* que, noutra vertente sua mais típica, excelerará na criação de tipos como bandoleiros, rebeldes, pessoas comuns (e não mais os aristocratas das tragédias clássicas), entre outros *anti-heróis* que serão caros ao imaginário romântico. Vemos então, já no *Sturm und Drang*, uma demarcação pioneira entre os arquétipos nascentes do Romantismo e do Ultrarromantismo: de um lado, o viço de heróis contestadores e pré-satânicos na linha que posteriormente faria escola com Lord Byron; de outro, o herói (ou anti-herói) melancólico que desconstrói a ação do enredo tradicional ao dar vulto aos aspectos autorreferenciais de uma excessiva sensibilidade que irá ter como limite apenas o escoar no nada do suicídio. Demarcação entre a força satânica e o nada, representados, respectivamente, nas figuras antitéticas dos personagens Karl Moor schilleriano (da peça *Os bandoleiros*, de 1781) e no Werther goethiano, que antecipam, da mesma forma e *mutatis mutandis*, o Don Juan byroniano e o Obermann senancouriano.

Mas não nos antecipemos em demasia. Tratemos antes do *Werther*, esta referência fulcral do discurso melancólico setecentista e oitocentista ocidental. *Werther* também é obra de exceção à produção goethiana em geral, que posteriormente irá privilegiar princípios apolíneos e *sophrosýnicos*, do paideuma do *Bildungsroman* aos ideais clássicos de moderação e prudência contidos em suas memórias. É bom destacar, a partir da leitura da autobiografia de Goethe, *Poesia e verdade*, como a expressão de estados de alma destoantes, em sua época, era temida e desaconselhada, por conta de uma opinião pública calcada na religião e no moralismo dos bons costumes. Havia a preocupação, aparentemente comum a todos, em ser introduzido em círculos de famílias “boas” e ricas, e a necessidade de aprender todas as normas de conduta social, dos simples jogos de cartas e danças da moda até a maneira *correta* de redigir trabalhos literários que não ofendessem o bom gosto reinante. Nesse aspecto, *Werther* realmente despontou como uma espécie de tempestade melancólica.

Sabe-se que a obra descende diretamente de outra produção no gênero epistolar de grande recepção no século XVIII, *Júlia ou a Nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau, a qual

optamos para uma breve análise neste momento. Poderíamos ainda fazer recuar as fontes do *Werther* – como o fez Fulvia Moretto (2006: 17) – até as *Cartas persas* de Montesquieu (1721); *Pamela* (1740) e *Clarissa Harlowe* (1748), de Richardson¹⁵¹; *Cartas portuguesas* (1669), atribuídas a Sórora Mariana Alcoforado; *Cartas de Abelardo a Heloísa* (a tradução francesa de 1697), que ajudaram a consolidar o sentimentalismo epistolar nas letras europeias, acrescentando ainda Shakespeare, com *Romeu e Julieta* (por volta de 1590) e, claro, *Hamlet*. Em sua autobiografia, Goethe afirma ainda a influência da poesia de cemitério de Edward Young (*Night thoughts*) na formatação de *Werther*.

Mas, cronologicamente, a *Nova Heloísa* está bem mais próxima de *Werther*. Lançada em 1761, ou seja, treze anos antes deste, realmente antecipa-lhe muitas características, a começar pela forte carga de confessionalismo, bem como pela presença de um eu-lírico que invade pioneiramente a prosa, “considerada, até então, domínio da razão” (MORETTO *op. cit.*: 17), conferindo-lhe uma atmosfera vaga em seus aportes com a natureza, bem como estados de ânimo quase sonambúlicos ao protagonista, de onde a melancolia frequentemente se agiganta. Para se ter uma ideia do alcance que teve entre o público, ainda segundo Moretto (idem: 18), a *Nova Heloísa* pode ser considerada uma espécie de *best-seller* de seu tempo:

De 1761 a 1800 teve cem edições ou contrefações, número enorme para o século XVIII [...]. E quando de sua publicação, o sucesso obtido foi imenso tanto entre os letrados quanto entre o público [...]. Longe de ser um modismo, a *Nova Heloísa* encontrou um público preparado para recebê-la, um público já aberto ao extravasamento do *eu* lírico e à sensibilidade romântica que despertava. É difícil defender a classificação de Rousseau como pré-romântico. O que significa, de fato, pré-romantismo? Em sua primeira grande obra [ficcional], Rousseau já é o grande romântico que inflamou toda a literatura posterior. Os temas que serão mais tarde retomados por Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo e outros já se encontram todos na *Nova Heloísa*: a alma sensível que Rousseau chama “o fatal presente do céu”, a melancolia, o gosto pela solidão, a presença da natureza como confidente e cúmplice do *eu*, até mesmo o exotismo, que desponta na narração da viagem de Saint-Preux ao redor do mundo.

Outra vez Rousseau é apontado como o precursor maior de várias tendências do Romantismo, incluindo a que tem por viés o discurso melancólico disfórico, típico do Ultrarromantismo *mal du siècle* – tema do próximo subcapítulo. Mas a *Nova Heloísa*, esta

¹⁵¹ Lembro-me de uma frase do Dr. Johnson de que “Se lêssemos Richardson, *pela história*, nos enforcariamos” (apud FRYE 2000: 146 – grifo meu). Por sua vez, Hauser (*op. cit.*: 563-564) atesta toda a importância que os romances pré-românticos de Richardson teve no desenvolvimento de uma sensibilidade romântica, ressaltando que teria sido o “primeiro a deixar de criar tipos exatamente definíveis” ao retratar “o mero fluxo e flutuação de sentimentos e paixões”. Hauser destaca a forte carga de moralismo presente nas obras desse autor: “os romances de Richardson são, fundamentalmente, opúsculos morais na forma de patéticas histórias de amor. O autor assume o papel de um conselheiro espiritual, discute os grandes problemas da vida, força o leitor a examinar-se, esclarece-lhe as dúvidas e ajuda-o com juízos paternais [burgueses, às vezes ilegíveis às classes aristocráticas do período]”. Mas também revela que boa parte dessa austeridade teria um propósito específico, referindo-se à moralidade dúbia da personagem Clarissa Harlowe: “os romances moralizantes de Richardson contêm o germe da arte mais imoral que já existiu, a saber, o incitamento ao cultivo daquelas fantasias de desejos em que a decência é apenas um meio para um fim”.

obra quase ilegível aos leitores em geral dos tempos atuais, ainda não é *ultrarromântica*. Sua escrita, embora exageradamente sentimental e confessional, é também presa de uma voz monocórdica que dá a tônica narrativa em toda diegese, raras vezes constituindo-se um efetivo discurso melancólico disfórico. O “sentimento”, evocado sempre na urdidura de sua trama irregular, é justamente a causa do malogro do referido discurso melancólico disfórico. É como se este último pairasse sempre sobre as vozes (monocórdicas) dos diversos narradores e narratários, tentando a todo momento irromper *de per se*, mas poucas vezes isso acontece. Assim, pode-se talvez chamar a *Nova Heloísa* de precursora do Romantismo – em sua vertente *sentimentalista*, também presente, por exemplo, no drama burguês de Diderot ou na chamada comédia *larmoyante* – mais do que do Ultrarromantismo, em seu percurso de discurso melancólico disfórico. Este último não deve jamais ser confundido com o *larmoyante*, embora existam elos de contato entre ambos. Como seu próprio nome indica, o chamado drama burguês foi uma manifestação teatral da então ascendente classe burguesa, em detrimento da tragédia neoclássica apreciada pela aristocracia ao longo do século XVIII. Em vez de heróis nobres, põe-se em cena agora as figuras tradicionais do meio burguês, como o preceptor, o mestre de ofícios, o advogado, etc., tudo temperado por grande dose de sentimentalismo e patético. A emotividade do gênero *larmoyante* pode ser também compreendida a partir da definição de Diderot sobre o sublime (*apud* NAUGRETTE 2001: 44):

O sublime, seja em pintura, seja em poesia, seja na eloquência, não nasce sempre de uma descrição exata dos fenômenos, mas da emoção que o gênio desperta no espectador, da arte através da qual ele me comunicará o frêmito de sua alma, das comparações de que se servirá, da escolha de suas expressões, da harmonia pela qual ele me atingirá a audição, das idéias e sentimentos que saberá despertar em mim.

A *comédie larmoyante* (comédia lacrimosa) também é fruto da mesma configuração estética, mas buscou o entrecruzamento entre a comédia e a tragédia (ou melhor, o drama burguês), constituindo o que hoje chamaríamos, *mutatis mutandis*, de “comédia romântica”, em relação à sétima arte. Ambas caracterizaram-se por forte senso moral, privilegiando ações de virtude e decoro, com a intenção (catártica?) de proporcionar o maior número de lágrimas à platéia¹⁵². O *larmoyante* praticamente se confunde com o Romantismo geral, mas isto não quer dizer que todos os autores românticos necessariamente o tenham cultivado. Schiller, por exemplo, no ensaio *Sobre o patético*, de 1793, um dos textos teóricos iniciais do Romantismo europeu, se diz mesmo contrário a ele (1987: 38): “O único efeito dessas obras é esvaziar o

¹⁵² Para um aprofundamento sobre as características da comédia *larmoyante*, consultar a obra de Florence Naugrette, *Le théâtre romantique* (cf. Bibliografia).

canal lacrimal e apaziguar sentimentos extravasantes; mas a mente retorna esvaziada a elas, e o ser moral, a parte mais nobre de nossa natureza, não obtém, a partir delas, qualquer força nova”.

Mas torna-se necessária uma ida ao texto original, para tirar quaisquer dúvidas. Tome-se, por exemplo, um trecho escolhido quase aleatoriamente da *Nova Heloísa*, por sorte, escrito pelo seu narrador principal e protagonista, o jovem Saint-Preux, que se dirige a amada Júlia, contando-lhe uma “aventura” que acaba de ter, ao visitar-lhe o antigo quarto (Carta LIII da “Primeira parte”):

[...] Chego repleto de uma emoção que vai crescendo ao entrar neste asilo. Júlia! eis-me em teu gabinete, eis-me no santuário de tudo o que meu coração adora. O facho do amor guiava meus passos e passei sem ser percebido. Lugar encantador, lugar afortunado que viste outrora reprimir tantos olhares ternos, sufocar tantos suspiros ardentes, tu que viste nascer e alimentar meus primeiros ardores, pela segunda vez tu os verás coroados; testemunha de minha constância imortal, sê a testemunha de minha felicidade e esconde para sempre os prazeres do mais fiel e do mais feliz dos homens. Como esta misteriosa habitação é encantadora! Aqui tudo deleita e alimenta o ardor que me devora. Ó Júlia! ela está repleta de ti e a chama de meus desejos derrama-se sobre todos os teus vestígios. Sim, todos os meus sentidos estão embriagados ao mesmo tempo. Não sei que perfume quase insensível, mais doce do que a rosa e mais leve do que a íris, exala-se aqui em toda parte. Julgo ouvir o som carinhoso de tua voz. Todas as tuas peças de roupa espalhadas apresentam à minha ardente imaginação as partes de ti mesma que elas encobrem. Este toucado leve que finge cobrir longos cabelos loiros que o enfeitam, este feliz fichu do qual, pelo menos uma vez, não me queixarei, este *desabillé* elegante e simples que marca tão bem o gosto daquela que o usa, estes chinelos tão graciosos que um pé macio calça sem dificuldade, este corpete tão solto que toca e cinge... que talhe encantador... na frente dois leves contornos... ó espetáculo de volúpia... a barbatana cedeu à força da pressão... marcas deliciosas, beijo-vos mil vezes!... Deus! Deus! como será quando... Ah! creio já sentir esse terno coração bater sob uma mão feliz! Júlia! minha encantadora Júlia! Vejo-te, sinto-te em toda parte, respiro-te com o ar que respiraste, penetras em toda a minha substância; como tua morada é ardente e dolorosa para mim! Ela é terrível para a minha impaciência. Oh! vem, voa ou estou perdido.

Que felicidade ter encontrado tinta e papel! Exprimo o que sinto para temperar-lhe os excessos, engano meus arrebatamentos ao descrevê-los.

Parece-me ouvir ruído. Seria teu bárbaro pai? Não creio ser covarde... mas como neste momento a morte me pareceria horrível! Meu desespero seria igual ao ardor que me consome. Céus! Peço-te ainda uma hora de vida e abandono o resto de meu ser ao teu rigor. Ó desejos, ó temor! ó palpitações cruéis!... abrem!... alguém entra!... é ela! é ela!¹⁵³ entrevejo-a, vi-a, ouço fechar a porta. Meu coração, meu fraco coração, sucumbes a tantas agitações. Ah! procura forças para suportar a felicidade que pesa sobre ti! (ROUSSEAU 2006: 139-140).

O mesmo tom de imoderação da sensibilidade – que, pela constância, torna-se um pouco monocórdico – percorre boa parte das mais de 600 páginas que este romance consegue suscitar. A idealização amorosa da personagem Júlia a aproxima de uma daquelas virgens medievais vistas anteriormente; trata-se de um “amar com todos os riscos da cavalaria”, na feliz expressão de Schlegel (*Sobre a filosofia*, ou *Carta à Dorotéia* – 1978: 232). Poderíamos também transplantar a essa obra de Rousseau as palavras de Northrop Frye (2000: 148) sobre

¹⁵³ Terá Álvares de Azevedo se influenciado neste período para compor seu famoso poema (“É ela! é ela!”) contido na *Lira dos vinte anos*?

a *Clarissa*, de Richardson. Segundo ele, trata-se de um romance longo “não porque há uma história complicada para ser relatada, mas porque a emoção está sendo mantida num presente contínuo por vários mecanismos de repetição”. Sensibilidade esta bastante compreensível em uma época que ansiava pela irrupção de novas estéticas e o tradicional panteão de divindades clássicas ia aos poucos cedendo seu lugar. É bom lembrar, como o fez Paulo Vizzioli (2005: 138), o fato de que “nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão”, mas é fato que a maneira como se irá tratar a expressão de sentimentos a partir do Pré-romantismo destoa em muito da contenção exigida pelas poéticas neoclássicas anteriores. Ou, nas palavras de Silva-Santisteban (1993: 14), “estes livros encontrariam rapidamente um público – com toda a segurança – fatigado da fria e morta poesia neoclássica [...]. Como bem afirma George Sampson: ‘Queriam poesia e não filologia’”. Por sua vez, a leitura sociológica de Hauser (*op. cit.*: 558) verá na origem dessa sensibilidade exaltada uma espécie de confronto entre os ideais e aspirações da burguesia nascente e ascendente frente ao imaginário da aristocracia iluminista:

O sentimentalismo, que originalmente era a expressão da consciência de classe burguesa, e em consequência do repúdio ao distanciamento aristocrático, leva a um culto da sensibilidade e espontaneidade cujo vínculo com a disposição de espírito antiaristocrática da burguesia perde-se cada vez mais de vista. No início, as pessoas eram sentimentais e exuberantes porque a aristocracia era reservada e autocontrolada, mas logo a introspecção e a expressividade passaram a ser critérios artísticos cuja validade é reconhecida pela própria aristocracia. Há uma busca deliberada de choques espirituais e, gradualmente, chega-se a um verdadeiro virtuosismo emocional, a alma dissolve-se toda em compaixão e, em última instância, o único objetivo perseguido em arte é a excitação das paixões e o despertar de simpatias. O sentimento converte-se no veículo mais confiável entre o artista e o público, e o meio mais expressivo de interpretação da realidade; conter a expressão de sentimento agora significa abster-se completamente da influência artística, e viver sem sentimento significa ser insensível.

Mas deve-se ter em vista o seguinte fato: se o desbordamento dessa nova sensibilidade romântica *em si* fosse estipulado como categoria do Ultrarromantismo (e não pelo viés do discurso melancólico disfórico tantas vezes discutido), então todas as obras do Romantismo – ou a sua quase totalidade – seriam ultrarromânticas, o que, de fato, não acontece. Por outro lado, em não se aceitando tal assertiva, podemos fazer demarcações mais específicas entre umas e outras. A sensibilidade romântica como um todo, por seus exageros retóricos, será muito propensa ao discurso melancólico disfórico. Mas deve-se atentar para não confundir a expressão exaltada dos sentimentos – comum ao Romantismo – com a enformação específica daquele discurso literário. Jacques Revel (1991: 190) já faz um aparte entre o sentimentalismo tradicional, baseado numa “troca pública das lágrimas no seio das elites que aí encontram o meio de experimentar e mostrar sempre os privilégios sensíveis que as unem” e o *mal du*

siècle propriamente dito (das obras de Senancour): “Ao longo de todo o século XVIII, chorar – no teatro, na leitura conjunta da *La nouvelle Héloïse* – continua sendo uma atividade sociável por excelência, que culmina nos anos da Revolução. É preciso esperar o início do século seguinte para que essa etiqueta da sensibilidade desapareça e ceda lugar ao intimismo doloroso anunciado por Senancour”.

Voltemos, pois, para o texto da *Nova Heloísa* buscando alguns prenúncios destes momentos *sui generis* que ensaiam ou efetivam o discurso melancólico disfórico. Por exemplo, há um ensaio, na ocasião em que Saint-Preux pede para Júlia dar fim a certas *coqueteries* que o afligem, e deixa entrever certo *pathos* conhecido desde a Antiguidade (lembremos de Safo), surgido através de um simples toque de mãos:

Por favor, abandonemos tais brincadeiras que podem ter conseqüências funestas. Não, não há uma única que não traga um perigo, até a mais pueril de todas. Nelas, temo sempre encontrar vossa mão e não sei como acontece-me encontrá-la sempre. Logo que pousa sobre a minha, um estremecimento me assalta, a brincadeira causa-me febre, ou melhor, delírio; não vejo, não sinto mais nada e nesse momento de alienação, que dizer, que fazer, onde esconder-me, como responder por mim? (ROUSSEAU 2006: 46).

Em outro momento (*idem*: 49), repete o excessivo de sua condição, motivado pelo amor exaltado, que faz por vezes lembrar aquele tipo de melancolia renascentista estudado por Jacques Ferrand: “Não duvideis, divina Júlia, se pudésseis ver que efervescência estes oito dias de langor acenderam em minha alma, vós mesma gemeríeis pelos males que me causais. Eles são agora sem remédio e sinto com desespero que o fogo que me consome somente se apagará no túmulo”. Passagens curtas e específicas como essas poderão ser encontradas aqui e ali, na *Nova Heloísa*, motivadas por uma causa bem específica – os combates de amor. Bem mais raros são os longos excertos onde o discurso melancólico disfórico realmente impera, como no elogio do suicídio feito por Saint-Preux. Nesse momento, chega a citar o “erro” de Sócrates e Platão contido no *Fédon*, relativo ao mesmo tema, numa missiva ao personagem Milorde Eduardo (Carta XXI da “Terceira parte”). Por longo que seja, citemo-lo integralmente (*ibidem*: 333-338):

Quanto ao *Fédon*, que lhes forneceu [aos filósofos gregos] o único argumento especioso que já usaram, esta questão [o suicídio] nele só é tratada muito superficialmente e como de passagem. Sócrates, condenado por um julgamento iníquo a perder a vida dentro de algumas horas, não precisava examinar com muita atenção se lhe era permitido dispor dela. Suponho que tenha realmente proferido as palavras que Platão lhe faz dizer, acreditei-me, Milorde, ele as teria meditado com maior cuidado na ocasião de pô-las em prática e a prova de que não se pode tirar dessa obra imortal nenhuma objeção válida contra o direito de dispor da própria vida é que Catão o leu inteiramente por duas vezes na própria noite em que deixou a terra. Esses mesmos Sofistas perguntam se alguma vez a vida pode ser um mal. Considerando a quantidade de erros, de tormentos e de vícios de que está repleta, estaríamos bem mais tentados a perguntar se alguma vez ela foi um bem. O crime assedia continuamente o homem mais virtuoso, a cada instante de

sua vida está prestes a tornar-se presa do mau ou tornar-se ele mesmo mau. Combater e sofrer é sua sorte no mundo; agir mal e sofrer, eis a do homem desonesto. Em todo o resto diferem entre si, têm em comum apenas as misérias da vida. Se precisásseis de crédito e de fatos, citar-vos-ia oráculos, respostas de sábios, atos de virtude recompensados pela morte. Deixemos tudo isso, Milorde, é a vós que falo e pergunto-vos qual é, aqui na terra, a principal ocupação do sábio senão a de concentrar-se no fundo de sua alma e esforçar-se por estar morto durante a vida? A única maneira que a razão encontrou para subtrair-nos aos males da humanidade não será a de nos afastar dos objetos terrestres e de tudo o que há de mortal em nós, de nos recolher dentro de nós mesmos, de nos elevar às sublimes contemplações e, se nossas paixões e nossos erros causam nossos infortúnios, com que ardor devemos desejar um estado que nos liberte de ambos! que fazem esses homens sensuais que multiplicam tão levianamente suas dores com suas volúpias? Aniquilam, por assim dizer, sua existência à força de desdobrá-la na terra, agravam o peso de seus grilhões com o número de seus apegos, não têm gozos que não lhes preparem mil amargas privações: mais sentem e mais sofrem, mais mergulham na vida e mais são infelizes. Mas em geral concordo em que seja, se quisermos, um bem para o homem o rastejar tristemente na terra; não afirmo que todo o gênero humano deva imolar-se de comum acordo, nem fazer do mundo um vasto túmulo. Existem, existem infelizes por demais privilegiados para seguir a estrada comum e para quem o desespero e as amargas dores são o passaporte da natureza. É para esses que seria tão insensato acreditar que sua própria vida é um bem quanto o era para o Sofista Possidônio, atormentado pela gota, negar que ela fosse um mal. Enquanto nos for bom viver, desejamo-lo fortemente e apenas o sentimento dos males externos pode vencer em nós esse desejo, pois todos recebemos da natureza um enorme horror da morte e esse horror disfarça, aos nossos olhos, as misérias da condição humana. Suportamos por muito tempo uma vida penosa e dolorosa antes de nos resolvermos a deixá-la, mas quando finalmente o desgosto de viver é maior do que o horror de morrer, então evidentemente a vida é um grande mal e dela não podemos libertar-nos por demais cedo. Assim, embora não se possa analisar com exatidão o ponto em que cessa de ser um bem, sabe-se, com muita certeza, pelo menos, que ela é um mal, muito tempo antes de no-lo parecer e em todo homem sensato o direito a ela renunciar precede sempre de muito a tentação de fazê-lo [...]. De fato, por que seria permitido curar-se da gota e não da vida? Ambas não nos vêm da mesma mão? Se é penoso morrer, que significa isto? As drogas são agradáveis de tomar? Quantas pessoas preferem a morte aos remédios? Prova de que a natureza repele a ambos [...]. Lactâncio e Agostinho, que foram os primeiros a apresentarem essa doutrina da qual nem Jesus Cristo nem os Apóstolos haviam dito uma palavra, apoiaram-se apenas no raciocínio do *Fédon* que já combati, de maneira que os fiéis que pensam seguir neste ponto a autoridade do Evangelho seguem apenas a de Platão. Realmente, onde se verá na Bíblia inteira uma lei contra o suicídio ou mesmo uma simples desaprovação; e não é bem estranho que nos exemplos de pessoas que se suicidaram não se encontre nem uma única palavra de censura contra alguns desses exemplos? Há mais, o de Sansão é autorizado por um prodígio que o vinga de seus inimigos [...]. Fugamos pois, sem escrúpulo, de todos os males de que possamos fugir, restar-nos-á o suficiente para sofrer ainda. Libertemo-nos, sem remorsos, da própria vida, logo que se torne um mal para nós, já que depende de nós fazê-lo e já que neste ponto não ofendemos nem a Deus nem aos homens [...]. Ofereçamos a Deus a morte que nos impõe pela voz da razão e derramemos tranqüilamente em seu seio nossa alma que ele reclama [...]. Por que tardamos a dar um passo que sempre é preciso dar? Esperaremos que a velhice e os anos nos prendam indignamente à vida após ter-nos retirado seus encantos e que arrastemos com esforço, ignomínia e dor um corpo doente e enfraquecido? Estamos na idade em que o vigor da alma a liberta facilmente de seus entraves e em que o homem sabe ainda morrer; mais tarde, deixa que lhe arranquem a vida gemendo. Aproveitemos um tempo em que o desgosto de viver nos torna a morte desejável; temamos que ela não venha com seus horrores no momento em que não a desejamos mais [...].

Nesse longo excerto, cuja ideia central de apologia ao suicídio se espalha ainda em outras páginas e destoa da visão romântica e sentimental geral da *Nova Heloísa*, já podemos ver o discurso melancólico disfórico em sua integridade negativa e inconciliadora. Vemos ainda o surgimento do *topos* do centramento no descentramento, a saber, a negatividade conciliada consigo própria (“existem infelizes por demais privilegiados para seguir a estrada

comum e para quem o desespero e as amargas dores são o passaporte da natureza”), que pode gerar tanto a sublimidade pessimista como também características levemente eufóricas, dependendo de inúmeros fatores presentes em cada caso específico.

Por sua vez, a frase “Aproveitemos um tempo em que o desgosto de viver nos torna a morte desejável”, aponta para o poder de decisão sobre o suicídio ainda na juventude e antecipa a percepção disfórica da existência que aos poucos irá se consolidar em imaginário coletivo nos tempos românticos, muito cara ao Ultrarromantismo literário. Mas se o discurso melancólico disfórico se faz presente nesse longo excerto, logo à frente haverá uma tentativa de arrefecê-lo e, mesmo, destruí-lo, a partir da voz *sophrosýnica* do personagem Milorde Eduardo, o qual, com argumentação tão bem embasada e estruturada quanto a de Saint-Preux (e de extensão semelhante), o irá tentar demover do ato suicida¹⁵⁴. Como é sabido, ao final do romance, mesmo com a morte de Júlia¹⁵⁵, o personagem principal optará em viver, só, mas de certa maneira pacificado, como se pode ler, *in absentia*, através da última carta na diegese, escrita pela Sra. d’Orbe a Saint-Preux¹⁵⁶. Assim, o discurso melancólico disfórico novamente torna-se discurso triste, com a pacificação da negatividade anterior. O mais importante é que, a partir da *Nova Heloísa*, começa a se fixar a *forma* do *mal du siècle*, presente a este embate entre o discurso melancólico disfórico e o discurso *sophrosýnico*, além de uma série de *leitmotifs* e cenas que serão repetidas posteriormente.

Esta análise prévia de *Júlia ou a nova Heloísa* é importante para tentar entender a diferença fulcral que existe entre a mesma e o *Werther* goethiano, o qual passo a discutir agora e está bem mais próximo, ou melhor, iconiza perfeitamente o nascente imaginário do modo ultrarromântico¹⁵⁷.

Nota-se, de início, que ambos os livros querem dar a impressão de literatura como processo, “como se fosse criada [às vezes de forma quase inverossímil] no mesmo instante a

¹⁵⁴ Assim começa sua carta-resposta Milorde Eduardo (Carta XXII da “Terceira parte”): “Jovem, uma cega exaltação te extravia; sê mais reservado, não aconselhes ao pedir conselho. Conheci outros males que não os teus. Tenho a alma forte, sou inglês, sei morrer, pois sei viver, sofrer como homem. Vi a morte de perto e olho-a com demasiada indiferença para ir procurá-la [...]” (ROUSSEAU 2006: 339). Todo o restante da missiva traz o discurso típico dos personagens *sophrosýnicos* e, ao final, descobre-se que o mesmo fez efeito sobre o – então descontrolado – Saint-Preux.

¹⁵⁵ Na realidade, é Júlia quem sucumbe ante o peso da separação de Saint-Preux, após uma enfermidade “dos nervos”.

¹⁵⁶ Diz a Sra. d’Orbe (Carta XIII da “Sexta parte”), outra personagem *sophrosýnica*: “Fico sabendo que começais a restabelecer-vos suficientemente para que possamos esperar ver-vos em breve aqui. É preciso, meu amigo, tentar vencer vossa fraqueza, é preciso tentar atravessar os montes antes que o inverno acabe de fechá-los [...]” (ROUSSEAU 2006: 636).

¹⁵⁷ Utilizo aqui a primeira versão de *Werther*, publicada por Goethe em 1774, quando o autor contava com 24 anos de idade. De acordo com Tolle (2006: 9), há duas outras versões da mesma obra, a de 1787, mais traduzida, que faz pequenas alterações sem modificar o conteúdo principal, além de uma terceira redação que não chegou a ser finalizada nem publicada.

partir dos acontecimentos que ela descreve” (FRYE 2000: 146) e, para isso, muito colabora o gênero epistolar, em sua tentativa de captar a realidade em presente contínuo. Segundo Hauser (*op. cit.*: 566):

A forma autobiográfica do romance moderno, seja uma história narrada na primeira pessoa ou em forma de carta ou diário, serve meramente para intensificar seu expressionismo e constitui apenas um meio de sublinhar a transferência de atenção do exterior para o interior. Doravante, a diminuição da distância entre o sujeito e o objeto torna-se a principal meta de todo esforço literário. No empenho em obter essa franqueza psicológica, todas as relações entre o autor, o herói e o leitor estão mudadas: não só a relação do autor com seu público e os personagens de sua obra, mas também a atitude do leitor para com esses personagens. O autor trata o leitor como um amigo íntimo e dirige-se-lhe num estilo direto, por assim dizer, vocativo. Seu tom é comedido, nervoso e embaraçado, como se estivesse falando sempre a respeito de si mesmo. Identifica-se com o seu herói e tolda a linha divisória entre ficção e realidade. Cria um reino do meio para si mesmo e seus personagens [...].

De fato, *Werther* traz muitas semelhanças temáticas e estruturais com a *Nova Heloísa*. De início, o narrador se diz tomado pelo encanto e solidão de certos lugares verdejantes e desabitados que refletem seu estado interior inicial de descanso e contemplação (o tom de enleio é muito semelhante aos evocados por Saint-Preux e noutros livros de Rousseau):

Estou só, e neste lugar, produzido expressamente para habitação de almas como a minha, a vida parece-me deliciosa. Eu sou tão feliz, meu amigo, estou tão abismado no sentimento de minha existência tranqüila que os meus talentos padecem. Não posso desenhar, não sei mesmo fazer um traço de lápis; e contudo jamais fui melhor pintor do que neste momento. Quando a planície que me é tão grata se cobre de um espesso vapor; quando o sol ao meio-dia parece pousar sobre o meu pequeno bosque, cuja obscuridade não pode penetrar [...]; quando finalmente fixo os olhos sobre todos estes objetos, e que este vasto universo vai gravar-se na minha alma da mesma forma que se esculpe a imagem de uma amante que se adora, então eu sinto inflamarem-se os meus desejos, e digo a mim mesmo: Que te não seja possível exprimir o que sentes com tanta veemência! (GOETHE 2006: 26).

Werther está em viagem, para resolver problemas burocráticos referentes a uma herança familiar e, também, para se ausentar de sua própria cidade por conta do suicídio de uma moça que sucumbira de amor por ele, mas fora preterida pela irmã – uma espécie de metaironia inicial que se adensará ao final da diegese, com a desgraça semelhante do próprio protagonista. Ele não dá sinais claros de arrependimento ou remorso e prefere se entreter, durante horas, com as visões dos referidos ermos; a solidão é amena, buscada menos por uma atitude de fuga ao mundo do que deslumbre estético. Por outro lado, o narrador deixa entrever sua natureza meio desequilibrada já nas cartas iniciais:

Não sabes, caro amigo, como o meu coração é inquieto e desigual. É desnecessário dizer-to: porventura não tens, tu mesmo, tido o desprazer de me ver passar rapidamente da tristeza aos transportes da alegria e de uma doce melancolia a uma paixão funesta! Eu trato o meu coração como uma criança doente; tudo o que deseja lhe concedo. Não digas isto a ninguém, porque haveria quem me incriminasse (GOETHE *idem*: 28).

A melancolia é citada, neste momento inicial, como “doce melancolia”, mas também há a sugestão de que poderia dar origem a “paixões funestas”. Aos poucos e muito sutilmente, dados conflitantes vão aparecendo na estrutura narrativa e criando certas fissuras. Numa das missivas, o protagonista dá um testemunho sobre os hábitos locais da nova cidade onde se encontra e acaba criando um painel de alcance universal:

Se tu me perguntas como são os homens aqui, eu te respondo que o são aqui como por toda a parte. A espécie é uniforme. A maior parte trabalha uma boa porção do dia para ganhar a sua vida; e o pouco que lhe fica livre os atormenta, a ponto de procurarem todos os meios possíveis para encher o vazio. Ó destino humano! (GOETHE idem: 29-30).

O vazio *literário* começa a ser evocado com destaque a partir de *Werther*. Em outra ocasião, lembrando-se do último amor fanado, o protagonista deixa escapar (ibidem: 30): “Deverei dizer a mim mesmo: insensato! tu procuras o que não existe no mundo”. E compara sua natureza oscilatória com as características “sangüíneas” da antiga companheira (ibidem: 31): “[...] Não me esquecerei dela jamais; jamais esquecerei *aquela firmeza de alma e aquele ânimo mais que humano com que sabia sofrer os revezes*” (GOETHE idem: 31 – grifo meu). Elogio *sophrosínico* ou nostalgia do que se furta à própria natureza? Pessoalmente, fico com a segunda opção.

Na “Carta 7”, já se pode ver o discurso melancólico disfórico irrompendo de súbito na narrativa (ibidem: 32), culminando numa sutil exaltação ao suicídio. A carta se inicia com estas palavras:

Que esta vida não é mais do que um sonho tem sido a opinião de muitos; e também foi sempre o meu sentimento. Quando eu considero os estreitos limites em que se acham encerradas as faculdades ativas e especulativas do homem; quando eu observo que toda a nossa atividade não tende senão a satisfazer necessidades, cujo fim unicamente é prolongar a nossa miserável existência; que toda a nossa tranquilidade sobre certos pontos das nossas indagações não é mais do que uma resignação fantástica; e que somente nos ocupamos em pintar milhares de figuras confusas e quadros brilhantes sobre os muros que nos servem de prisão [...].

E desta maneira é concluída: “sempre [nutrir] no coração o doce sentimento da liberdade, porque [se] poderá deixar este caos quando quiser” (idem: ibidem). Começa-se o descompasso negativista e inconciliável do eu com a realidade, típica do modo ultrarromântico, mas haverá tentativas de elidir esta predisposição aos pensamentos obscuros. Constantemente o protagonista diz encontrar algum refrigério ao encontrar pessoas “limitadas” que vivem suas vidas naturais sem preocupar-se com a própria condição do ponto de vista filosófico: “Confesso-te, meu rico amigo”, diz Werther ao narratário Guilherme

(ibidem: 37), “que apenas as minhas paixões me querem governar¹⁵⁸, eu pacifico o meu tumulto com a vista de uma semelhante criatura [uma mulher cercada pelos filhos], que em um feliz desleixo percorre o limitado círculo de sua existência; vê cair as folhas sem pensar em outra coisa, senão no inverno que se aproxima”. É o elogio da inconsciência, outro *topos ultrarromântico*.

Mas o principal refrigério vem mesmo da amada Carlota, de quem se apaixona desde o primeiro instante: “Ela tem uma ária que toca no cravo com a energia de um anjo [...]. Quantas vezes ela a toca em momentos em que eu desejaria despedaçar-me; então as trevas da minha alma, a minha perturbação, desaparecem e eu respiro com mais liberdade” (GOETHE ibidem: 61). Em inúmeros exemplos, Carlota é evocada (ibidem: 58) de uma forma muito semelhante à de Dante em relação à Beatriz na *Vida Nova*: “Desejava que visses a figura de estúpido que eu faço, quando se fala de Carlota em alguma sociedade onde estou, principalmente quando me perguntam se ela me *agrada* [...]” (grifo do autor), fala Werther ao amigo, da mesma forma como Dante tentava esconder sua paixão idealizada aos demais conhecidos. Às vezes, somos tentados a crer que o *Werther* seria uma síntese perfeita entre a *Vida Nova* dantesca e a *Nova Heloísa* rousseuniana, em termos composicionais, ao ampliar aquela e condensar esta; mas, é claro, com todas as suas características únicas e próprias. Porém, a carga de angústia que perpassa as três é muito semelhante.

A chegada do pretendente de Carlota, Alberto, a partir da “Carta 26”, é o motivo que faltava para o narrador dar vazão a todo seu negativismo e descontrole emocional – entrevistados em várias passagens anteriores, mesmo em meio aos *loci amoenus*. O patológico de sua conformação já havia sido evidenciado; assim, o motivo episódico do aparecimento de Alberto será apenas mais uma *desculpa* para o discurso melancólico disfórico e, não, uma *causa específica*.

Alberto é o outro de Werther, a um tempo, temido, respeitado e odiado: “Alberto há de ficar aqui e tem esperanças de obter da Corte, onde é muito estimado, um emprego brilhante e lucrativo. Nunca vi pessoa que se possa comparar a ele na ordem e na aplicação dos negócios” (GOETHE ibidem: 68). Paralelamente, num jogo sutil, metáforas da morte se escoam na tessitura da obra: “Eu passeio a seu lado”, diz Werther, referindo-se a Carlota, “colho flores que encontro em caminho, formo delas com todo o cuidado um ramalhete, depois... lanço-as

¹⁵⁸ O narrador, neste excerto, refere-se às próprias paixões numa perspectiva negativista. Porém, em vários outros excertos, fará o elogio das mesmas, como verdadeiro prenúncio ao Romantismo e quebra dos paradigmas classicistas. Nesse aspecto, a “Carta 8” é de fundamental importância.

no rio que corre nestes lugares e paro para as ver mergulhar pouco a pouco” (GOETHE *idem*: *ibidem*).

Mas é a partir da “Carta 29” que se inicia efetivamente a plasmação do discurso melancólico disfórico, que irá influir na tessitura da obra não apenas sob o viés linguístico, mas também, nas ações narradas. Nessa carta, prova-se toda a influência que a *Nova Heloísa* teve sobre o *Werther*, no embate entre os discursos dos personagens Werther e Alberto. Na obra rousseauiana, como visto, há a pacificação do discurso melancólico disfórico de Saint-Preux a partir da sobreposição da visão *sophrosýnica* de Milorde Eduardo. A diferença principal é que, na obra goethiana, não haverá a *rendição* do discurso melancólico disfórico, ou melhor, o personagem Werther irá manter firme sua visão negativa da existência, repleta de *pathos* melancólico. A contenda filosófica entre este e Alberto é estruturada da mesma forma que na *Nova Heloísa*, mas já se inicia com algumas particularidades. A começar pela ironia com que Werther se dirige ao narratário de suas cartas (Guilherme) ao tratar da visão pacífica, burguesa e preconceituosa de Alberto (a carta começa com a frase irônica “Sem dúvida, Alberto é o melhor homem que existe no mundo [...]”; *ibidem*: 68). O embate de ideias se dá após uma cena inusitada: Werther vê as pistolas de caça daquele penduradas na parede e, num momento de puro nonsense, toma de uma das armas e simula dar um tiro na própria cabeça (*ibidem*: 70):

A ocasião era boa; Alberto, segundo o costume, estava imerso no seu texto [figura de paródia relativa ao seu discurso *politicamente correto*], a ponto que não o escutei mais; caí numa espécie de êxtase; depois, levantando-me como de sobressalto, encostei a boca da pistola sobre a minha testa por cima do olho direito. Tira lá! disse Alberto, retirando-me a pistola da testa; que quer dizer isto? – Ela não está carregada. – Que importa? o que quer dizer isso? replicou ele, com um tom de impaciência. Não posso formar idéia de que um homem chegue a ser tão tolo que se mate. Só pensar em tal me horroriza [diz Alberto].

A ocasião dará ensejo para uma longa discussão sobre a pertinência ou não do suicídio, da mesma forma como acontece na *Nova Heloísa*. Novamente, de um lado, os recursos *sophrosýnicos* da argumentação de Alberto; de outro, o discurso melancólico disfórico de Werther. Das diferenças e choques entre ambos, virão as consequências da ação diegética e a superioridade desse último discurso. Alguns trechos poderão dar uma ideia do embate:

Que direito têm os homens, exclamei eu [Werther], para caracterizarem repentinamente qualquer ação, apelidando-a logo: é boa, é má; é louca, é de sábio? O que significa tudo isto? Tendes vós por acaso já examinado os motivos particulares de uma ação? Sabeis desenvolver e averiguar com exatidão as causas por que ela se cometeu e por que se devia executar? Se vós as soubésseis, séreis menos precipitados nos vossos juízos. Tu hás de conceder-me, disse Alberto, que há certas ações que são sempre viciosas, seja quais forem os motivos.

Concedi, encolhendo de ombros. Contudo, meu amigo, continuei eu, essa regra também tem algumas exceções [...].

A partir daí, Werther começa a declinar toda uma série de casos de morte e suicídio, tentando provar que às vezes a vida pode ter um peso insuportável. Em instantes de grande lirismo, também afirma a vanidade de todas as coisas, visto que a própria natureza parece criar todos os seres ao tempo que lhes insufla a própria autodestruição (há nisso, por sinal, uma antecipação da *pulsão de morte* freudiana) (ibidem: 78-79):

Tem-se levantado como um véu diante do meu espírito, e o espetáculo da eternidade se apresenta e desaparece alternadamente aos meus olhos, no abismo sempre presente da sepultura. Podes dizer tu: isto existe, quando tudo passa e corre com a rapidez do raio, e cada um dos entes tão raras vezes chega ao fim da carreira que as suas forças pareciam-lhe ultimar, arrastado, ai! pela corrente, submergido e despedaçado contra o rochedo? Nem um só instante passa sem que sofras destruição e também tudo que te cerca; nem um só em que tu não sejas ou devas ser um destruidor [...]. O que mina o meu coração é esta força destruidora e oculta que existe em todos os seres. A natureza não forma nada que por si mesmo não se consuma e a todas as coisas que lhe estão próximas. É assim que eu vacilo no meio das minhas inquietações. O céu, a terra, as forças diversas que se movem ao meu redor, apresentam-se a mim como um monstro ocupado eternamente em devorar e animar de novo!

O discurso melancólico disfórico muitas vezes se utiliza de exemplos grotescos, como o contido na última frase do excerto, onde o céu é visto como um grande “monstro”. Há os tradicionais *topoi* da passagem do tempo mas estes adensam um contexto mais amplo onde a negatividade se impõe; não há espaço para o discurso triste (ibidem: 74-75):

A natureza não acha nenhum êxito para se tirar do labirinto das forças multiplicadas que oprimem contra ela e cumpre que o homem morra. Desgraçado daquele que dissesse, vendo-a [Werther refere-se ao caso de uma jovem que se mata após ter sido abandonada pelo amado]: Que insensata! se ela tivesse esperado, se ela tivesse deixado obrar o tempo, o seu desespero se teria pacificado e em pouco tempo teria achado um consolador.

Numa inversão, o protagonista chama de “desgraçado” a Alberto e seu discurso *sophrosýnico*, deixando claro que sua visão negativista não irá admitir qualquer forma de pacificação. Tem-se aí novamente o germe daquela incompatibilidade *total* entre o eu e o mundo que será típica do modo ultrarromântico, endossada pelos sintomas do mal-estar melancólico em seus dois graus extremos – a apatia e o descontrole. A simples ausência da amada não explica suficientemente o aparecimento de um *pathos* que parece conciliar uma e outro (ibidem: 80):

Todas as minhas faculdades têm degenerado em uma ociosidade inquieta; não posso estar desocupado, não posso fazer nada. Perdi a atividade de minha imaginação, não tenho sensibilidade alguma pela natureza e os livros causam-me tédio. Quando nos abandonamos a nós mesmos, tudo nos abandona. Eu to juro, queria antes ser mil vezes um jornaleiro, para ter logo

pela manhã, quando me levanto, uma perspectiva, alguma coisa que me atraísse, enfim, uma esperança para o dia seguinte.

O problema maior, ou incompatibilidade com a realidade, como dito, não se resume à ausência ou distância do ente idealizado. Mesmo quando se encontra a seu lado, Werther continua deixando claro seu estado de ânimo alterado, quase numa tradução alemã em prosa de versos sáficos (ibidem: 82):

Quando estou duas, três horas contínuas assentado ao pé dela, a alimentar os meus olhos, a lisonjear os meus ouvidos com as suas graças, com a sua figura, com a expressão celeste das suas palavras, os meus sentimentos insensivelmente tomam maior extensão, a minha vista confunde-se, apenas ouço, a minha respiração oprime-se, então bate o meu coração de uma maneira extraordinária para comunicar o ar aos meus sentidos sufocados e não faz mais do que aumentar a desordem [...].

Semelhante ao herói grego Ájax, Werther faz uma tentativa para recuperar sua autoestima e controle. Decide então partir da cidade em que Carlota vive e assumir um emprego de secretário de embaixada em outra localidade. Mas logo se decepciona com a vida comezinha da alta sociedade: em uma ocasião, chega a ser gentilmente expulso de uma festa por um aristocrata que supunha amigo, por conta de sua condição social inferior. Tais exemplos só ajudam a endossar seu natural descontrole e desabafa novamente ao amigo e narratário Guilherme (ibidem: 104): “Dizem que há uma célebre raça de cavalos, os quais quando estão esquentados e fatigados abrem em si com os dentes, por instinto próprio, uma veia para facilitar a respiração. Eu me acho muitas vezes com impulsos semelhantes e quisera rasgar-me uma veia que me promovesse a liberdade eterna”. As imagens do suicídio continuam aparecendo na tessitura narrativa sem previsão alguma de possíveis arrefecimentos. Enquanto isso, a incompatibilidade com os meios sociais fará Werther pedir demissão à Corte, no que é atendido. Decide novamente viver próximo de Carlota, mas seu espírito já não consegue pôr de lado a angústia e a melancolia. Em inúmeras cartas endereçadas a Guilherme, o discurso melancólico disfórico continuará imperando. Num momento bem ilustrativo, há outra recorrência ao *topos* ultrarromântico do elogio da inconsciência. Werther afirma ter encontrado no campo a figura de um lunático que buscava flores em pleno inverno e inveja-lhe a condição de alienado:

Desgraçado! Quanto eu invejo a tua loucura, quanto eu invejo esse desastre dos teus sentidos no qual te consomes e destróis. Tu saís cheio de esperança, a colher flores para a tua princesa... no meio do inverno... e te afliges de não as encontrar; e não descobres a razão por que não as encontras. E eu... eu saio sem esperança, sem desígnio algum e me torno a recolher da mesma forma que saí... (GOETHE ibidem: 126).

Ó Deus Eterno, tu vês as minhas lágrimas!... Tu nos constituíste em estado de miséria [...]. Ó meu pai que és tão superior à minha compreensão; tu que outrora enchias toda a minha alma e que agora desvias de mim a tua face! Chama-me a ti! Fala ao meu coração! Em vão o teu silêncio pretende demorar uma alma que está ansiosa por voar à tua presença! Que pai se agastaria com seu filho, que de improviso lhe aparecesse e se lançasse em seus braços exclamando: Ó meu pai! perdoai-me se tenho abreviado a minha jornada, se hei voltado antes do tempo prefixo (GOETHE *ibidem*: 127).

O discurso melancólico de Werther diverge do de Saint-Preux, em termos de intensidade e constância. O personagem rousseauiano, vez por outra, também abre espaço para a evasão criativa proporcionada pelo discurso melancólico eufórico – fato praticamente inexistente no *Werther*, cujo *pathos* negativista aparece como um imperativo. Há ainda o fato de que na novela goethiana o leitor carece de outras vozes narrativas, ou melhor, há apenas as cartas enviadas por Werther para o narratário Guilherme. É-se praticamente obrigado a aceitar a visão negativista do protagonista como a única existente em toda a diegese, fato que não acontece na *Nova Heloísa*. Pode-se acrescer a esse dado, o próprio condensamento de *Werther*: escrito em um número bem menor de páginas, há como que uma intensificação do discurso melancólico disfórico, o qual dá pouco espaço ao aparecimento do sentimentalismo *larmoyante* presente na obra de Rousseau. Claro que em *Werther* ainda há muita retórica sentimental, basta lembrar do episódio em que o protagonista afirma ter vontade de abraçar e beijar seu criado unicamente porque este havia visto Carlota algum tempo antes (“a idéia de que os olhos de Carlota se fixaram sobre o rosto, sobre os botões e gola do seu sobretudo [do empregado], me fazia crer tão sagrados, tão preciosos todos aqueles objetos que [...] eu não daria o meu mandarim por mil escudos” – *ibidem*: 62). Mesmo assim, esses momentos são mais raros e constituem exceção, diferentemente da *Nova Heloísa*.

Enfim, Werther não consegue ter Carlota, que optará em continuar com Alberto, e decide suicidar-se, deixando crer que mais pelo seu próprio desespero do que por essa causa específica. O suicídio, evocado a todo instante nesta obra de escrita *doentia*¹⁵⁹, não aparece apenas como motivo episódico, em termos de enredo tradicional. Constitui, antes, o corolário de uma inadequação proposta desde as primeiras linhas da novela. A pergunta que paira no ar após o término da leitura é: e se Werther realmente se unisse a sua amada? O discurso melancólico disfórico seria pacificado? Como a obra não oferece solução alguma a este respeito, torna-se impossível uma resposta conclusiva. Nesse aspecto, é importante uma fala

¹⁵⁹ De fato, o próprio Goethe, no período da maturidade artística, certamente um pouco envergonhado pelos “exageros” de *Werther* – e semelhante ao Dante que, n’*O Banquete*, associa as imperfeições e desbordamentos da *Vida Nova* à própria visão juvenil – chamará não apenas a esta obra, como a todo o Romantismo, de um modo geral, de *doentio* (“o romantismo consubstancia um princípio de doença” – GOETHE *apud* HAUSER *op. cit.*: 663).

de Carlota – segundo a ótica de Werther, diga-se de passagem – ao afirmar que este só a amava pela impossibilidade de tê-la realmente, ou seja, que buscava um motivo específico para dar vazão e encontrar sentido para sua própria angústia e melancolia (ibidem: 136): “Receio, e receio muito, que a impossibilidade de me possuir seja a causa deste tão ardente desejo”, afirma Carlota. E as respostas oferecidas por Werther não conseguem argumentar de maneira satisfatória em causa própria. Mesmo que aparentemente motivado por um simples desdém amoroso, o modo ultrarromântico – ligado às expressões típicas e exageradas do discurso melancólico disfórico – já se encontra presente em *Werther*, por não propor *deuses ex machines* ou quaisquer tipos de pacificação, seja em termos de trama, imagéticos ou linguísticos, como acontece na *Nova Heloísa*, oferecendo a possibilidade de desdobramentos particulares futuros, por sinal, ainda mais niilistas.

O personagem Werther irá influenciar toda uma nova geração de autores que passará a optar pelo exagero da negatividade na confecção de suas obras ficcionais, em detrimento dos anteriores princípios de contenção da *Aufklärung*. Em um primeiro desdobramento empírico, o alarde causado pelo livro tornou Goethe um dos mais conhecidos autores europeus: muitos chegaram a ver nas atitudes de Werther e nas cenas descritas na novela, ecos biográficos do autor alemão (muitos dos quais aparentemente confirmados pela correspondência de Goethe). Em um segundo desdobramento empírico, alguns leitores mais exaltados tomariam um destino semelhante ao do ultrasensível personagem, optando pelo suicídio. Isso fez com que em algumas cidades a obra tenha sido censurada e impedida de ser vendida, ao ser interpretada como uma verdadeira apologia ao ato suicida. Mas a aura de mistério e contravenção a ela associada, tipicamente romântica, por outro lado, atraiu um grande número de sequazes, a ponto de Tolle (2006: 9) citar o surgimento de uma nova moda de vestuário: os jovens alemães passaram a vestir-se como Werther, utilizando-se de uma sobrecasaca azul e colete amarelo, como o personagem afirma estar vestido em uma de suas missivas. Esses dados circunstanciais atestam a grande recepção que a obra teve à época, espécie de frisson apelidado por Robertson ([19..]) de “febre wertheriana”, também responsável pelo surgimento de obras semelhantes, como *Siegwart* (1776), de J. M. Miller (1750-1814); *Aus Eduard Allwills Papieren* (1775) e *Waldemar* (1777-79), de F. H. Jacobi (1743-1819), entre outras, incluindo paródias onde Werther acaba tranquilamente os seus dias numa pacífica monotonia ao lado de sua amada, como foi o caso d’*As alegrias do jovem Werther*, escrita por Nicolai,

um amigo de Goethe, com motivação didática e no intuito de “reparar” o desbordamento iconoclasta e negativista da obra inicial¹⁶⁰.

Em sua autobiografia, *Poesia e verdade*, Goethe (1986: 437) tece algumas considerações importantes acerca do *Werther* e explica que a escolha do gênero epistolar foi fundamental para a expressão de sentimentos íntimos ligados à melancolia, endossado ainda pela falta de um interlocutor efetivo dentro da diegese:

Quando me propus a pintar esse tédio à vida que os homens experimentam sem ser pressionados pela necessidade, vi-me logo forçado a expor meus sentimentos através de cartas, pois o desalento é sempre o filho, o bebê amamentado pela solidão. Quem se abandona a ele furta-se a toda contradição; e quem o contradiz mais do que toda sociedade alegre? A felicidade dos outros é para ele um doloroso reproche, e o que devia incitá-lo a sair de si mesmo o faz refluir mais profundamente para dentro do seu “eu”. Se por acaso sentir o desejo de explicar-se sobre essas coisas, ele o fará por meio de cartas, pois uma expansão escrita, esteja a pessoa alegre ou pesarosa, não encontra nenhum contraditor direto; uma resposta em que sejam apresentadas as razões contrárias dá ao solitário a ocasião de confirmar-se nos seus devaneios, um motivo para obstinar-se mais e mais. Se as cartas de Werther, escritas nesse espírito, têm um atrativo tão variado, é porque o seu fundo multifforme fora elaborado nessas conversas imaginárias com numerosas pessoas¹⁶¹ e porque aparecem, na composição, dirigidas a um só amigo, a um só confidente.

Goethe confirma o fato de que a presença de apenas um narratário na diegese de *Werther* dará uma dimensão maior de angústia e solidão ao protagonista, de certa maneira pacificada na *Nova Heloísa* pelos contrastes que passam a existir motivados pelo maior número de personagens e missivas. O leitor vê-se envolvido pelo crescendo negativo no qual o protagonista vai se enredando e assume a sua perspectiva. Em outras passagens de *Poesia e verdade*, o autor discute a própria origem do tédio (idem: 438):

Esse tédio à vida tem causas físicas e causas morais. Deixemos ao médico o estudo das primeiras e ao moralista o das segundas, e, num tema tantas vezes aprofundado, limitemo-nos a considerar o ponto principal, em que esse fenômeno se revela com mais clareza. Todo bem-estar na vida repousa sobre um retorno periódico dos objetos exteriores. A sucessão do dia e da noite, das estações, das flores, das frutas e de tudo que se nos oferece por períodos regulares, para que o homem possa e deva desfrutá-lo: eis aí os verdadeiros motores da vida terrena. Quanto mais acessíveis formos a esses prazeres, mais felizes seremos; mas quando esses fenômenos diversos

¹⁶⁰ Em *Poesia e verdade* (1991: 445-446), Goethe afirma ter se divertido muito com essa paródia, a qual não chegou a ler efetivamente, mas tomou ciência de suas partes principais através de comentários de pessoas a ele ligadas. No final da obra de Nicolai, Werther tenta se matar com uma pistola falsa, a qual descarrega sobre si o sangue de um galo, compondo um retrato galhofeiro. Como resposta, Goethe escreve uma contraparódia, não publicada, intitulada *Nicolai diante do túmulo de Werther*, na qual a explosão do tiro não mata Werther, mas deixa-o cego. Trata-se de um diálogo em prosa entre Werther e Carlota, onde o personagem principal se queixa de estar ao lado da amada, mas sem a poder contemplar. Por sua vez, a personagem Carlota chega a reclamar ao autor Nicolai, num *divertissement* metaficcional (que também endossa toda a ficcionalidade do modo ultrarromântico), que não existe mais para os olhos do amado. A contraparódia também foi escrita em tom humorístico, nas palavras de Goethe, aludindo sempre “à presunçosa tendência de Nicolai para ocupar-se com coisas acima do seu alcance” (idem: 446).

¹⁶¹ Goethe refere-se neste ponto ao hábito que tinha de criar diálogos imaginários (epistolares ou não) inspirado em personagens empíricos reais que chegara a conhecer na vida em sociedade. Em última instância, exercícios para a modelagem de personagens fictícios.

passam e repassam diante de nós sem interessar-nos, quando somos insensíveis a tão nobres dádivas, é então que nasce o maior dos males, a mais grave enfermidade: sente-se a vida como um penoso fardo. Conta-se o caso de um inglês que se enforcou para não ser obrigado a vestir-se e despir-se todos os dias. Conheci um digno jardineiro, inspetor de um vasto parque, que um dia exclamou profundamente pesaroso: “Será preciso que eu veja sempre estas nuvens de chuva passar do poente para o levante?”. Dizem que um de nossos homens mais ilustres se mostrava muito aborrecido quando via reverdecer a primavera: gostaria, para variar, de vê-la pelo menos uma vez vermelha. São esses, propriamente, os sintomas do tédio da vida, que não raro termina pelo suicídio e que, nos homens refletidos e concentrados sobre si mesmos, tem sido mais freqüente do que se acredita.

Como potência ao mesmo tempo negativa e criativa de *Werther*, Goethe afirma que a melancolia é perigosa especialmente entre os jovens sensíveis e, nessa perquirição filosófica *sobre* as fontes do mal melancólico, por vezes instaura-se o discurso melancólico disfórico, como se pode notar em determinadas passagens de sua autobiografia, que evocam novamente os *topoi* da passagem do tempo, da vanidade de todas as coisas, da repetição e de um certo niilismo que será uma das principais características do ulterior *mal du siècle* (ibidem: 438-439):

Um moço não tarda a perceber, senão em si mesmo, pelo menos nos outros, que as épocas morais também se alternam como as estações. O favor dos grandes, as boas graças dos poderosos, os estímulos das pessoas ativas, as simpatias da multidão, a amizade dos indivíduos, tudo muda e tudo passa, sem que possamos fixar essas coisas como não podemos fixar o sol, a lua e as estrelas. E, contudo, elas não são meros fenômenos naturais; escapam-nos por nossa culpa ou por culpa de outrem, pelo acaso ou pelo destino; mudam, e nunca temos certeza delas. No entanto, o que sobretudo atormenta um moço dotado de sensibilidade é o inevitável retorno de nossos erros; porque tardamos muito a reconhecer que, ao cultivar nossas virtudes, cultivamos também os nossos defeitos. Aquelas repousam sobre estes como uma planta sobre as suas raízes, e os nossos defeitos ramificam-se secretamente com tanta pujança e tanta diversidade quanto as nossas virtudes à luz do dia. Ora, como em geral exercemos nossas virtudes pela vontade e pela consciência, ao passo que os nossos defeitos nos surpreendem de inopino, as primeiras raramente nos proporcionam alguma alegria, enquanto os segundos não cessam de nos causar dores e tormentos. Eis aí o que sobretudo nos torna difícil e quase impossível o conhecimento de nós mesmos. Acrescente-se a tudo isso um sangue jovem que ferve nas veias, uma imaginação facilmente avassalada pelos objetos particulares, e mais as alternativas do dia, e achar-se-á bastante natural o impaciente desejo de libertar-se de uma tal servidão.

A partir deste ponto, Goethe passa a discutir especificamente a melancolia ficcional de *Werther* – ainda que não a nomeie enquanto tal – como influenciada por escritos ingleses (e pelo *mal inglês*), destacadamente algumas obras dos *graveyard poets*. Neste momento, a melancolia é vista em caracteres nobres, atrelada ao que chama de “seriedade”, ou contemplação aprofundada do mundo de onde não se isenta certa tristeza reflexiva, talvez mesmo aquela tristeza do homem superior em sentido peripatético, ou então, a anacrônica definição de “acídia” feita por Aldous Huxley (*apud* HERSANT *op. cit.*: 782), a qual afirma que “todos temos direito à nossa acídia. Para nós, ela não é um pecado, nem uma doença de hipocondríacos, mas um estado de espírito ao qual nos impôs o destino”. A literatura, a

criação ficcional poética, segundo Goethe, andaria *pari passu* a essa mesma consciência, ou resignação ante uma realidade que teria por fundamento a melancolia, ou “moderação da alegria”, mas que também pode ser bastante sombria. O autor alemão, em seu discurso posterior *sobre* a melancolia, aponta para um moralismo que confunde os estatutos da ficcionalidade, ao abrir saliências para o biografismo, como era comum em sua época (GOETHE 1986: 439):

No entanto, essas reflexões sombrias que levam a perder-se no infinito quem a elas se abandona não teriam podido desenvolver-se de maneira tão acentuada nos corações da mocidade alemã se uma causa exterior não as tivesse excitado e encorajado nesse funesto trabalho. Isso foi obra da literatura e sobretudo da poesia inglesa, cujos grandes méritos são acompanhados de uma grave melancolia que se comunica a todos os que com ela se ocupam. O inglês inteligente vê-se cercado desde a infância por uma sociedade poderosa que estimula todas as suas energias; cedo ou tarde percebe que para acomodar-se a ela tem de concentrar toda a sua inteligência. Quantos poetas desse país não levaram em sua mocidade uma vida dissoluta e tumultuosa, e não se julgaram desde cedo autorizados a queixar-se da vanidade das coisas humanas! [...]. O alemão também é sério, e por isso lhe convinha perfeitamente a poesia inglesa; e, como essa poesia emanava de uma condição superior, ela lhe parecia imponente [...]. Como um balão, ela [a verdadeira poesia] nos eleva para as regiões superiores, juntamente com o lastro que se prende a nós, e deixa os confusos labirintos da terra desdobram-se lá embaixo sob os nossos olhos. As obras mais alegres e as mais sérias têm a mesma finalidade: moderar a alegria, assim como a dor, mediante um quadro espiritual e feliz. Considere-se deste ponto de vista a maioria das poesias inglesas, em geral morais e didáticas, e ver-se-á que elas não revelam, as mais das vezes, senão um tédio sombrio da vida. Não apenas as *Noites* de Young, em que é essencialmente desenvolvido esse tema, mas também as outras poesias contemplativas fazem com que nos percamos insensivelmente nesse triste campo em que se propõe ao espírito um problema que ele é incapaz de resolver, pois a própria religião, seja qual for a que ele conceber, o deixa sem socorro.

Nesta declaração, Goethe assume a intertextualidade presente em *Werther* em relação à poesia melancólica inglesa, ainda que sob o crivo empírico. Obrigatoriamente, quem escreve tal tipo de poesia, deverá ser melancólico e esta melancolia empírica se comunicaria através da leitura de obras ficcionais, gerando o desgosto pela vida. E Goethe não se furtará de comentar a origem empírica desse *mal inglês*, associando-o, de maneira por demais sintetizada, a características colhidas no seio da comunidade e da política (idem: ibidem):

O que acaba de tornar misantropos os poetas ingleses e difunde nos seus escritos o penoso sentimento do tédio a todas as coisas, é que as numerosas dissidências de sua vida pública forçam todos eles a consagrar, senão sua existência inteira, pelo menos a melhor parte dela, a tal ou tal partido.

Em seguida, Goethe volta a discutir a poesia inglesa dos *graveyard poets*, afirmando que “as próprias poesias ternas dos ingleses ocupam-se com objetos tristes”, relatando a superioridade desta, um pouco anterior à sua época, em relação a uma produção de cunho satírico que era mais comum ao seu tempo:

Aqui morre uma jovem abandonada, ali afoga-se um amante fiel, ou então, enquanto nada precipitadamente, é devorado por um esqualo antes de chegar até a sua bem-amada; e quando um poeta como Gray se instala num cemitério de aldeia e entoia as suas melodias tão conhecidas, pode estar seguro de reunir em multidão à sua volta os amigos da melancolia. É preciso que o *Allegro* de Milton comece por exorcismar a tristeza em versos enérgicos para poder chegar a uma alegria muito moderada, e até o jovial Goldsmith se perde em sentimentos elegíacos quando a sua *Aldeia Abandonada* nos retrata com tanta graça como tristeza um paraíso perdido, que o seu *Viajante* busca por toda a Terra. Não duvido que me possam apontar e opor obras alegres, poesias serenas; mas a maior parte e as melhores delas pertencem por certo à época anterior, e as mais recentes que se poderia incluir nesse número inclinam-se igualmente para a sátira: são amargas, e sobretudo denigrem as mulheres.

E qual seria a encruzilhada, ou cadinho, de onde irromperia todo este sentimento literário melancólico? De acordo com o próprio Goethe, a expressão de estados melancólicos e depressivos presente aos poemas dos *graveyard poets* e às suas próprias obras, especialmente ao *Werther*, teria uma fonte comum: Shakespeare e, notadamente, *Hamlet*. E, em segundo lugar, os poemas atribuídos a Ossian. É conhecida a influência que o bardo de Stratford exerceu sobre todo o ideário do *Sturm und Drang*, mas a aparente melancolia do príncipe dinamarquês irá ser mais do que nunca cara – e de maneira confessa – na plasmação do personagem Werther. Deixemos falar o seu autor:

Finalmente, esses poemas que acabo de lembrar em termos gerais, esses poemas sérios *que minavam as bases da natureza humana, eram a nossa leitura favorita e preferida a todas as outras*. De acordo com o seu caráter, este autor tendia para a poesia leve, elegíaca, aquele para o desespero esmagador que rejeita toda salvação. Coisa estranha! Nosso pai e mestre Shakespeare, que sabe difundir uma alegria tão pura, contribuía também para fortalecer essa hipocondria. *Hamlet* e os seus monólogos ficavam como fantasmas que não cessavam de assombrar todas as imagens jovens. Cada qual sabia de cor as passagens principais e comprazia-se em recitá-las; e cada qual julgava que devia ser melancólico como o príncipe da Dinamarca, sem contudo ter visto como ele nenhum espectro e sem ter um pai augusto a vingar. Mas, a fim de que toda essa melancolia tivesse um teatro feito para ela, Ossian atraía-nos para a longínqua Tule, onde, percorrendo a imensa charneca cinzenta, entre as pedras musgosas das sepulturas, víamos em torno de nós as ervas agitadas por um vento horrível e sobre as nossas cabeças um céu coberto de nuvens. A lua, por fim, mudava em dia a noite caledoniana; heróis defuntos, pálidas beldades, pairavam em volta de nós; enfim julgávamos avistar, na sua forma pavorosa, o próprio espírito de Loda. Num meio assim, entre uma sociedade assim, com gostos e estudos desse gênero, atormentado por paixões insatisfeitas, sem ser excitadas por nenhum móbil exterior a uma atividade séria, sem outra perspectiva além da obrigação de encerrar-se numa insípida e lânguida vida burguesa, a gente se familiarizava, no seu dolorido orgulho, com o pensamento de poder deixar a vida quando quisesse, quando não a achasse mais do seu agrado, e com isso se furtava um pouco às injustiças e ao tédio cotidianos. Essa disposição era geral e, se o *Werther* produziu um grande efeito, é que estava em afinação com todas as almas e exprimia aberta e claramente o segredo de um mórbido devaneio juvenil. Estas linhas significativas, escritas antes de ter aparecido o *Werther*, mostram a que ponto os ingleses conheciam essa doença: “Propenso a dores que amava, ele conheceu mais sofrimentos do que lhe havia imposto a natureza, enquanto a sua imaginação lhe apresentava a desgraça sob cores ideais e sombrias, e acompanhada de horrores adventícios” (grifo meu).

Esse longo excerto se afigura muito importante, visto que deixa transparecer uma série de informações significativas do contexto da recepção literária à época de *Werther*. A poesia

dos *graveyard poets* era lida avidamente pelos jovens alemães de certa forma descontentes com o poderio das letras clássicas francesas à época. O culto às ruínas e a peregrinação aos lugares esconsos que haviam sido consagrados pela tradição recente como *ossianicos* denota uma aversão pelos princípios da *Aufklärung* e uma atração já puramente evanescente e romântica pelos estados noturnos da alma, espelhado também no elogio à natureza sombria. De certa forma, o culto à ruína estabelece a aceitação do poder da natureza sobre o engenho humano, fato já asseverado anteriormente pelos escritos de Bernardin de Saint-Pierre (2005: 789), que, em 1784, alertava para a existência de uma efetiva “melancolia das ruínas”: “Nas ruínas, a natureza nos mostra a vanidade de nossos trabalhos e a perpetuidade dos seus”. Tais visões eram contrárias ao imaginário clássico preponderante em todo o século XVIII, alicerçado na convicção do progresso do conhecimento e no controle dessa mesma natureza através de novas descobertas tecnocientíficas. Também é evocado pelo excerto de Goethe o descompasso e desilusão de uma juventude sensível em relação aos novos ideais do capitalismo nascente, pragmáticos e burgueses. Mas a influência principal, a gênese desta melancolia é realmente ficcional, são os *topoi* da poesia de cemitério inglesa. A influência de Shakespeare chega mesmo ao ponto em que cada *Stumer* imagina ser o próprio Hamlet, agindo por vezes com as atitudes excêntricas ou melancólicas do personagem, da mesma forma como os leitores posteriores irão se espelhar em Werther. O *Zeitgeist* melancólico é ressaltado também à maneira de defesa: Goethe atribui a onda de suicídios gerada pela leitura de *Werther* (o aludido “grande efeito”) ao espírito da época mais do que ao seu atormentado personagem¹⁶². Assim, o “mórbido devaneio juvenil” faz eco às cloroses as quais eram acometidos os jovens das classes altas no universo empírico do período, estudadas por Alain Corbin (1991: 570) também no âmbito da literatura e, principalmente, das artes plásticas, ocasião em que “legiões de mocinhas de uma palidez esverdeada invadem a iconografia, povoam os romances e as coletâneas de casos médicos”.

A presença wertheriana se desdobraria ainda por muitas décadas. Em 1836, o crítico Wolfgang Menzel ainda fala da má influência que a obra opera na literatura alemã, associando-a aos exageros do sentimentalismo (*apud* Kaiser 1989: 50):

¹⁶² Por outro lado, Nas *Conversações com Eckermann*, publicadas pelo secretário de Goethe em 1848 (mas numa conversa anotada no ano de 1824), o próprio Goethe contradiz tal *Zeitgeist*. Na ocasião, Eckermann se questiona sobre o fato de que a “grande impressão” causada por *Werther* na época de sua publicação deveria ou não ser atribuída ao “século” e diz não estar convencido disso, argumentando que a obra causou furor apenas pelo fato de ter sido publicada, e não publicada em determinado período. Ao que Goethe retruca (1987: 26): “Tem razão [...]. *Werther* pertence não ao curso da cultura universal, mas à carreira de todo indivíduo que, com um instinto natural inato e livre, deve se conformar com os estreitos limites de um mundo antiquado. Um destino embaraçado, a atividade restringida, desejos irrealizados são as calamidades não de qualquer época em particular, mas de todo homem individual: e seria realmente mau se todos não tivessem, ao menos uma vez na vida, experimentado um instante em que *Werther* não lhes parecesse escrito especialmente para si”.

Enquanto Lessing emancipou o espírito alemão da influência estrangeira, Goethe submeteu-o a essa influência através de um amor ilícito e epidêmico, e enquanto Lessing com toda a força e graça da sua virilidade fazia frente ao sentimentalismo, tanto mais Goethe cultivava este entorpecimento feminino do tempo e lhe inculcava estes ânimos através de palavras doces. Tudo o que de exuberante, mole e cobarde entrou na literatura alemã através do *sentimentalismo*, e tudo o que de falso, perverso e insensato nela se infiltrou através da *imitação do estrangeiro*, foi favorecido por Goethe que promoveu toda a fraqueza e afectação ao estatuto de lei (grifos do autor).

Em sua crítica, Menzel se preocupa com a noção de nacionalismo literário e deixa de lado várias outras particularidades e discussões que a obra suscita, a exemplo do suicídio, ápice da diegese wertheriana. Mas o próprio Goethe completa esta lacuna numa parte de suas memórias, onde tenta igualar em nobreza o suicídio anônimo à sua forma senhorial e romana, tida até então como a única nobre, mesmo que, ao final, se mostre contrário ao ato suicida. Para isso, chega a fazer comparações com personagens caros à melancolia da Antiguidade, como Ájax, em outra clara manifestação intertextual (1991: 440-441):

O suicídio é um fenômeno da natureza humana que, depois de tudo que se disse e discutiu sobre esse assunto, reclama a atenção de cada um e precisa ser encarado de novo em cada época. Montesquieu concede aos seus heróis e aos seus grandes homens o direito de se darem morte à vontade, dizendo que a cada um deve ser lícito terminar quando quiser o quinto ato da sua tragédia. Mas não se trata aqui desses personagens que levaram uma vida ativa, marcante, que consagraram os seus dias a um grande Estado ou à causa da liberdade, e a quem não se poderia censurar quando, ao ver desaparecer deste mundo a idéia que os inspirava, pretendem segui-la do outro lado do túmulo. Estamos falando de pessoas que, por falta de atividade na condição mais pacífica que possa haver, tomam aversão à vida por causa de suas pretensões exageradas no tocante a si mesmas. Como eu próprio conheci esse estado e sei perfeitamente o que ele me fez sofrer, o trabalho que me custa escapar-lhe, não quero calar as maduras reflexões a que me entreguei sobre os diferentes gêneros de morte que temos à nossa escolha. Que um homem se separe violentamente de si mesmo, que chegue não só a ferir-se, mas a se destruir, é algo tão contrário à natureza que ele recorre de ordinário a meios mecânicos para pôr o seu projeto em execução. Quando Ájax se lança sobre a sua espada, é o peso do seu corpo que lhe presta o supremo serviço; quando o guerreiro arranca de seu escudeiro a promessa de não deixá-lo nas mãos do inimigo, é ainda o apoio de uma força exterior que ele procura, só que aqui se trata de uma força moral e não física. As mulheres buscam na água o remédio ao seu desespero, e o meio essencialmente mecânico da arma de fogo garante um efeito instantâneo com o mais leve esforço. Quase não se fala do enforcamento, que é uma morte ignóbil. É na Inglaterra que esse caso deve ser mais freqüente, porque os ingleses estão acostumados desde a infância a ver enforcar muita gente, sem que essa morte seja propriamente desonrosa. Com o veneno, com o secionamento das veias, o que o suicida se propõe é deixar a vida vagarosamente, e a morte mais refinada, a mais pronta, a menos dolorosa, pela mordida de uma áspide, foi digna de uma rainha que passara a vida no fausto e nos prazeres. Mas tudo isso são recursos exteriores, são inimigos com os quais o homem conclui uma aliança contra si mesmo.

Nessa obsediante listagem de modos de se pôr fim à vida, Goethe revela-se um interessado no tema do suicídio¹⁶³. Afirma até que foi a partir de um grande esforço que não

¹⁶³ É interessante notar que os modos de suicídio citados por Goethe estão em consonância com as atuais investigações sócioantropológicas referentes ao século XIX, só divergindo acerca dos enforcamentos. E, ainda mais interessante, observar que a antiga ideia de *profunda cogitatio*, ou seja, de intelectuais tomados por uma melancolia que às vezes pode chegar à patologia suicida, ainda persistirá de certa forma. De acordo com Alain

deu cabo de si ainda na juventude, sendo um refrigério constante a ideia de que o suicídio poderia finalizar, a qualquer momento, os horrores do vácuo e a infirmitade da existência. Terá sido, então, a fuga à melancolia e ao suicídio, magistralmente descritos no *Werther*, o

Corbin (1991: 593-594): “O predomínio do suicídio masculino é evidente; conforme a década [desde os alvares do referido século], os homens que se matam são de três a quatro vezes mais numerosos que as mulheres. Como já observara Quételet, a vulnerabilidade à autodestruição cresce com a idade. A divisão conforme as categorias sócio-profissionais desperta maiores controvérsias. Muito esquematicamente, dois pólos de predomínio se distinguem nas duas extremidades da pirâmide social. Os *rentiers*, intelectuais e, de uma maneira geral, os membros de profissões liberais, assim como os quadros do Exército, especialmente do Exército colonial, sucumbem mais facilmente que a média dos indivíduos à tentação de autodestruir-se. O que poderia fazer pensar que a compulsão da morte se intensifica conforme se eleva o nível de cultura e o grau de consciência individual [...]. Mais da metade dos suicidas masculinos se enforcou, um quarto escolheu o afogamento, de 15% a 20% preferiram dar um tiro na cabeça ou no peito, solução nobre, que tem a preferência das elites. A metade das mulheres que chegaram a se matar escolheu o afogamento; de 20% a 30%, conforme a época, o enforcamento. Na população feminina desesperada cresce com o tempo o recurso à asfixia e ao veneno. Os suicídios do século XIX ocorrem na maioria pela manhã ou à tarde, raramente à noite; seu número decresce de sexta-feira a domingo; aumenta de janeiro a junho, para refluir de julho a dezembro. Em suma, parece que o prolongamento do dia, a presença do sol, o espetáculo da atividade, a beleza natural incitam as pessoas a se matar mais que a intimidade vespertina, as angústias da noite ou o frio do inverno”. Minois (2003: 232-233) vai além e mostra como a grande onda suicida inglesa atinge o âmbito filosófico: “Desde 1711, William Withers sugeriu que iria escrever um manual prático sobre *A arte do suicídio*, oferecendo os meios mais refinados de pôr fim aos seus dias. É sobretudo a ruína [financeira] que leva os aristocratas a se suicidar: 21 membros do Parlamento se matam no curso do século; 35 grandes nobres entre 1750 e 1798, segundo a contabilidade do conde de Buckinghamshire. A celebridade das vítimas amplifica evidentemente o eco de sua morte. Mas outros casos de suicídio, por simples desgosto da vida, são também largamente comentados [...]. Os filósofos dão suas explicações sobre o assunto. Berkeley liga o tema à descrença religiosa, enquanto Hume compõe, aproximadamente em 1755, um tratado no qual justifica a liberdade do suicídio: os *Ensaio sobre o suicídio e sobre a imortalidade da alma*, que só serão publicados na Inglaterra em 1777. Em 1732, o piemontês exilado em Londres, Radicati, publica uma *Dissertação filosófica sobre a morte*, onde se afirma uma ‘inteira liberdade de quitar a vida quando ela se transforma em um fardo’. Após uma viagem a Roma, o historiador Edward Gibbon glorifica por sua vez a morte voluntária dos antigos romanos. Os tratados favoráveis ou desfavoráveis ao suicídio se multiplicam. Em Londres, por volta de 1780, debates públicos são organizados. O *Times* de 27 de fevereiro de 1786, anuncia o tema de um deles: ‘O suicídio é um ato de coragem?’; pode-se assistir ao preço de seis *pence*. Em 1789, o mesmo jornal declara que o suicídio é, ‘neste momento, um tema geral de conversação em todas as classes da sociedade’”. Em 1770, o jovem poeta inglês Thomas Chatterton (1752-1770) se suicida após a descoberta pública de que os poemas que atribuiu a um suposto monge medieval de nome Thomas Rowley, eram, na verdade, criações suas, sendo chamado de falsário. Como é sabido, esse suicídio, amplificado pelo fato de ter sido cometido por um poeta de apenas dezesseis anos, dará lume a obras ficcionais no período romântico. O tema do suicídio também será estudado pelos primeiros teóricos da escola romântica. Mme. de Staël tem em mente o alto número de suicídios entre os ingleses, mas se demarca da visão geral da época em um tratado publicado em 1813 (1842: 193-194): “A Inglaterra é o país onde mais se cometem suicídios: e nós nos espantamos, com razão, que uma nação onde a religião exerce um tão nobre império, ofereça exemplos de um tal extravio. Mas os que representam os ingleses como homens de caráter frio se deixam enganar pela reserva de seus modos. O caráter inglês em geral é bem ativo e mesmo bem impetuoso [...]. A monotonia da existência não lhes convém [...]. Nenhum povo gosta de se deixar ao acaso como os ingleses e, de um lado a outro do mundo [...], se qualquer coisa singular e perigosa for feita, o terá sido por um inglês. Quando o tédio domina uma destas imaginações tão vivas, produz estragos incalculáveis. Pretende-se também que o clima da Inglaterra produz singularmente a melancolia: não posso concordar, pois o céu da liberdade sempre me pareceu o mais puro de todos; mas não creio que seja à uma causa física que devemos sobretudo atribuir os frequentes exemplos de suicídio. O céu do norte é bem menos agradável que o da Inglaterra e, entretanto, lá se é menos sujeito aos desgostos da vida, pois o espírito possui menos necessidade de movimento e diversidade. Uma outra causa torna também os suicídios mais frequentes na Inglaterra: é a extrema importância que lá se tem em relação à opinião publica [...]. [Por sua vez,] O suicídio é muito raro entre os povos do sul. O ar que respiram os faz amar a vida; o império da opinião publica é menos absoluto em um país onde se tem menos necessidade de sociedade; as alegrias de uma tão bela natureza são suficientes aos grandes como ao povo. Há na primavera italiana felicidade suficiente para ser distribuída para todos os seres”.

que fez com que Goethe abraçasse os ideais apolíneos de sua obra posterior e, mesmo, de sua conduta? Em uma passagem específica, o autor parece deixar isso claro (idem: 441):

Salvou-me [na juventude] essa convicção, não direi do projeto, mas da fantasia do suicídio que, nesses belos tempos de paz, se havia insinuado numa mocidade ociosa. Entre uma notável coleção de armas, eu possuía um precioso punhal bem aguçado; colocava-o todas as noites à minha cabeceira e, antes de apagar a luz, experimentava se seria capaz de mergulhar duas ou três polegadas daquele aço pontiagudo no meu peito. Mas, como jamais o conseguia, acabei rindo de mim mesmo; lancei para longe de mim essas tristes loucuras e decidi-me pela vida. No entanto, para viver com serenidade, necessitava realizar uma obra poética onde fosse exposto tudo que eu sentira, pensara e sonhara sobre esse ponto importante. Reuni todos os elementos que havia já alguns anos fermentavam no meu espírito; imaginei as ocasiões que mais me tinham constrangido e angustiado, mas a coisa não tomava nenhuma forma; faltava-me um acontecimento, uma fábula em que esses elementos pudessem tomar corpo.

De fato, nas *Conversações com Eckermann*, Goethe fala do temor que ainda tinha, em plena velhice, dos estados de desânimo, ao referir-se a *Werther* (1987: 26): “É um amontoado de lances melodramáticos. Sinto-me desconfortável quando o vejo; e temo voltar a experimentar o estado mental em que me encontrava quando o escrevi”.

Note-se também como, na primeira frase do excerto transcrito mais acima, novamente decorre do ócio a instauração/percepção da angústia e da melancolia. Nesse aspecto, é icônica a frase goethiana de que “nada é tão difícil como uma sucessão de dias belos” (a mesma explicação será dada, posteriormente, pelos autores do *mal du siècle* francês, no intuito de justificar perante a sociedade a melancolia e o negativismo de suas obras). Na sequência desse parágrafo, Goethe falará que se inspirou na vida de um personagem empírico, de nome Jerusalém, cuja história pessoal marcada pelo suicídio despertou nele a ideia da trama que faltava à obra *purgativa* que ansiava. À tragédia de Jerusalém, Goethe enxertou muitos fatos, segundo ele, retirados de sua própria biografia, estimulando no público da época o desejo de saber a quem poderia pertencer este ou aquele. Diz ainda que escreveu a obra em apenas quatro semanas e o resultado foi bem paradoxal, em termos de recepção entre os leitores, que confundiam *facto* e *facto*, realidade e ficcionalidade. Novamente, Goethe se defende da acusação de que *Werther* incitaria ao suicídio afirmando uma ambiência sociocultural intelectualmente já influenciada pela poesia melancólica inglesa, sem esquecer de apontar as limitações das exigências de didatismo impostas às obras literárias de sua época (1991: 443-445):

Esperando [...] que a cabo de algum tempo, quando a visse [aos originais da obra *Werther*] a certa distância, me viriam algumas idéias para melhorá-la, dei-a para ler a alguns amigos, em quem produziu uma impressão tanto maior quanto, contrariando o meu costume, eu não tocara ainda no assunto a ninguém e não revelara a minha intenção. A dizer verdade, ainda dessa vez foi propriamente o fundo que produziu efeito, criando neles disposições que eram justamente o contrário das minhas: pois, por essa comparação mais do que por qualquer outra, eu me libertara

de um elemento tempestuoso sobre o qual fora agitado com extrema violência pela minha culpa e pelas alheias [...]. Como depois de uma confissão geral, eu me sentia de novo na posse de minha liberdade e minha alegria, e com o direito de começar uma vida nova. Ainda dessa vez a velha receita não falhara. Mas, assim como eu me sentia aliviado e esclarecido porque transformara a realidade em poesia, meus amigos caíram no erro de pensar que se devia transformar a poesia em realidade, imitar o romance e, sendo necessário, dar um tiro nos miolos. O que se passou inicialmente num pequeno círculo aconteceu depois entre o grande público, e esse livrinho que me prestara tão grande serviço foi atacado como extremamente pernicioso [...]. O efeito desse livrinho foi grande: foi mesmo prodigioso, sobretudo porque apareceu na ocasião apropriada. Com efeito, assim como basta uma pequena faísca para fazer ir pelos ares uma poderosa mina, a explosão que se produziu no público foi violenta, pois a própria mocidade já havia minado a si mesma, e a comoção foi grande porque cada um dava livre curso às suas pretensões exageradas, às suas paixões insatisfeitas e aos seus sofrimentos imaginários. Não se pode exigir que o público acolha intelectualmente uma obra intelectual. Não se considerou senão o fundo, o tema, como já o tinham feito os meus amigos; ademais, viu-se reaparecer o velho preconceito, fundando na dignidade de uma obra impressa, de que ela deve ter uma finalidade didática. Mas a verdadeira exposição não tem tal objetivo. Não aprova nem condena: desenvolve no seu encadeamento próprio as ações e os sentimentos, e é dessa forma que esclarece e instrui.

A ponderação *sophrosínica* consegue apaziguar o pessimismo, ao tempo em que eleva o ânimo abatido. Goethe faz de *Werther* uma espécie de sublimação de seu próprio *pathos* melancólico e se revela integralmente no momento em que descreve as atribulações de sua existência e pensamento juvenis, em grande parte, motivadas pela literatura e os “males imaginários”. Segundo o autor, foi preciso escrever essa obra, onde o vencedor é o discurso melancólico disfórico, para que pudesse alçar outro nível não apenas em sua vida empírica, mas também, em sua produção ficcional, a partir de agora, inspirada pelo *métron*. Posteriormente, a cena inicial do *Fausto* irá apresentar o protagonista abatido, circundado por instrumentos científicos e livros os mais diversos, semelhante ao gravado *Melancolia*, de Dürer, e, mais ainda, imerso num anseio de infinito que o fará vender a própria alma ao diabo em troca de alguma espécie de consolo metafísico. Mas, como é sabido, ao final haverá a pacificação com as esferas celestes e Fausto acabará resgatado e salvo, compondo aquela síntese positiva que será comum à quase totalidade das obras goethianas posteriores ao *Werther*, este singular livro em que o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico produz a exceção.

A crítica biografista de Mme. de Staël sobre *Werther* (1968: 42), registrada no segundo tomo de *De l'Allemagne* (1813), explica a “negação” deste romance por parte do Goethe maduro e então voltado para o classicismo, como um fenômeno de seu envelhecimento empírico. Para ela, quando se é jovem, “a degradação do ser ainda não começou em nós, e o túmulo não é mais do que uma imagem poética”, mas, com o passar do tempo, as ilusões ficcionais perderiam a força ante a realidade. É interessante o fato de que ela apareça talvez como a primeira teórica romântica a antecipar o imaginário de *Werther* aos *topoi mal du siècle* que, quando da publicação do segundo tomo de *De l'Allemagne*, já eram

conhecidos de todos (em *De la litterature*, de 1799, as obras mais conhecidas de Senancour e Chateaubriand ainda não haviam sido publicadas). Em suas palavras (idem: 42-43):

[Em *Werther*] não existem apenas as dores do amor, *mas as doenças da imaginação de nosso século* [...]; estes pensamentos que aparecem ao espírito sem que possamos transformá-los em atos de vontade; o contraste singular de uma vida muito mais monótona que aquela dos antigos, e de uma existência interior bem mais agitada, causam uma sorte de atordoamento semelhante aquele que sentimos estando às bordas de um abismo, e a fadiga mesmo que experimentamos após o ter contemplado por muito tempo, pode nos convencer a nele se jogar (grifo meu).

Por sua vez, Benjamin Constant, em seu *Diário* do dia 16 de fevereiro de 1804, não vê Goethe com bons olhos (1964: 234), no momento em que este se refere a *Werther*: “Jantar muito memorável na casa de Goethe. Trata-se de um homem pleno de espírito, de saliências, de profundezas, de ideias novas. Mas é o pior homem que eu conheço. Falando de *Werther*, expressou-se desta maneira: ‘O que torna esta obra perigosa, foi o fato de ter pintado a fraqueza como força. Mas quando eu faço uma coisa que me convém, não olho para as consequências. Se existem estabranados a quem sua leitura causa males, o que posso fazer...’”. Por outro lado, no registro do dia 28 de fevereiro do mesmo ano, Constant (idem: 239) rende uma homenagem a Goethe com estas palavras: “Jantar com Goethe e Schiller. Não conheço pessoa alguma no mundo que tenha tanta presença, fineza, força e extensão de espírito”. E assim enveredamos nos primórdios da autoconsciência romântica...

2.2 – *Mal du siècle*

“Apesar da aurora, ainda podia discernir as sombras”.
(Senancour 1984: 134)

Por volta dos primeiros anos do novo século (XIX), algumas obras tocadas por um pessimismo até então desconhecido pelo classicismo francês, se destacaram da produção geral de sua época, dando origem ao que posteriormente seria cognominado de *mal du siècle* (mal do século). Trata-se de uma fratura sobressalente ao contexto do Romantismo idealista já assimilado essencialmente pelas produções filosóficas e críticas do período, cujo norte estará presentificado na esperança (*espoir*) e no sublime; enquanto o *mal du siècle* é sinônimo de fragmentação do ideal, fissura aberta e sem fundo, para a apatia, o desespero (*desespoir*) e o niilismo, em geral, ligados às disforias melancólicas literárias.

Ja foi visto que existiu uma *areté* entre os gregos, que de certa maneira explicava os excessos retóricos do cabisbaixo Ajax. Da mesma forma, a religião cristã, na Idade Média, embora muitas vezes tenha associado o discurso melancólico disfórico com certas sublimidades metafísicas (de onde não se isenta o escopo doutrinário, como é exemplo a lamentação de Jó), por outro lado, estabeleceu para a melancolia empírica o afastamento de Deus e da *correta via*. A melancolia eufórica (e, na maior parte das vezes, teórica) do Renascimento pode ser tida como um breve *intermezzo* idealista; enquanto no período iluminista, o assunto foi quase de todo afastado por seus principais representantes. Em âmbito ficcional, é a partir dos primeiros anos do novo século (e um pouco antes, graças a *Werther*), que o *discurso melancólico disfórico se impõe pela primeira vez como típico do modo ultrarromântico*. Ou, em outras palavras, quando a total inconciliação com a realidade não tem mais motivos aparentes que a justifiquem, uma espécie de aporia sempre em aberto a engendrar vazios substanciais (vazios que brotam de vazios), se é que isto é possível. O vazio e o nada são agora as palavras-chave, temas/motos/semas do modo ultrarromântico, problemas insolúveis entrevistados em paradoxos semelhantes àquele proposto por Maiva-Lehtonen (*apud* LECONTE 1995: 185), onde, de um “desejo insatisfeito de absoluto” surge “a imagem do fatal vazio”, ao que poderíamos acrescentar: sob o manto do discurso melancólico disfórico. Para o *mal du siècle*, a natureza não tem horror ao vácuo – ela é o próprio vácuo.

A etimologia dos modos literários remonta à Antiguidade, como pode ser averiguado na obra de Curtius *Literatura europeia e Idade Média latina*. “Modo” não deve ser confundido com “gênero”: o modo ultrarromântico poderá aparecer como tessitura literária

nos mais diversos gêneros (poesia lírica, drama, novela, romance, etc.), da mesma forma como o modo épico também poderá estar presente em um dado romance ou até numa produção cinematográfica e não apenas nas epopeias propriamente ditas. O modo ultrarromântico estará ligado, como dito, aos desbordamentos do discurso melancólico disfórico, da mesma forma como os modos fantástico, maravilhoso, gótico etc., possuirão suas particularidades específicas, presentes em “estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (CESERANI 2006: 67). Schlegel, na *Conversa sobre a poesia*, de 1800, afirma que (1978: 327) “o romantismo é menos um gênero do que um elemento da poesia, o qual pode reinar ou desaparecer mais ou menos, mas não deve jamais faltar totalmente”. O mesmo poderia ser dito em relação ao Ultrarromantismo (lembrando que a “poesia” referida pelo crítico alemão também contém e está contida no universo da prosa), com a ressalva de que ele não é o contrário do Romantismo, mas um modo nele presentificado, uma espécie de intensificação negativa. Em suma, o Ultrarromantismo *ainda é* Romantismo; se em algum momento eu me referir a certas características ultrarromânticas como contrárias a outras românticas, o farei apenas em sentido didático

Mas, antes de nos determos especificamente na análise do discurso melancólico difórico em sua presença no modo ultrarromântico, faz-se importante um breve comentário a respeito de como alguns dos principais tratados românticos irão se demarcar do referido modo, em sua busca por novos ideais, em sua exaltação ao gênio, ao poeta e às artes em geral e como, nesse ínterim, a melancolia foi abordada ou esquecida, especialmente em suas possíveis relações com a criação ficcional.

Na aurora do pensamento romântico, a maioria dos escritos dos teóricos alemães, franceses e ingleses ressalta os aspectos de ruptura em relação aos padrões clássicos, às vezes, de maneira sutil, ou então, *in promptu*, mas a melancolia, um vocábulo constantemente evocado tanto em sua produção teórica quanto ficcional (já que a maioria desses teóricos também era composta por autores de renome), ainda que em contextos isolados e geralmente utilizado na forma adjetivada, tem poucos estudos específicos. Pode-se afirmar, de início, a tendência valorizadora de uma melancolia *romântica*, que não constitui uma carga puramente distópica, em relação a uma outra melancolia, que poderemos chamar de *ultrarromântica*, com suas conotações patológicas.

Benac (1988: 302) explicita bem a diferença entre ambas: “Com a condição de não cair em uma melancolia doentia – como a do *mal du siècle* – [a melancolia romântica] busca um estado doce e vago, que acentua o sentimento de existir, dá ao mundo novas cores; está ligada aos prazeres da lembrança, da imaginação, do sonho, da solidão, das quimeras, das

aspirações pelo infinito, ao ideal; e ela poderá estar, talvez, acompanhada de alguma pose”. Por sua vez, Larue (1998: 142), estudando os diários do pintor Eugène Delacroix (universo empírico, não-ficcional, mas que corrobora o acima dito em essência), em determinada passagem, faz uma diferenciação entre a melancolia romântica tradicional, ligada ao sublime, e uma outra melancolia mais patológica: “Mesmo se ele [Delacroix] chega a se abandonar a um muito convencional sentimento romântico (esta ‘melancolia que se apodera da alma em presença dos grandes espetáculos da natureza’, e que, não raramente, está ligado a um outro sentimento romântico, aquele do sublime) [...]”, frequentemente a melancolia aparece em seus diários aliada ao que o artista chama de “hipocondria”, termo que, ainda segundo Larue (idem: ibidem), tinha, no século XIX, um significado diferente do hodierno: “a hipocondria não era a quimera de uma doença inexistente como frequentemente a entendemos hoje em dia, mas um mal indefinível e real que a tradição da medicina antiga sempre ligou à melancolia”. A melancolia romântica é aquela típica dos versos de Lamartine, também entrevista em passagens de seu romance *Raphaël* (1849), no momento em que o protagonista homônimo afirma: “O langor de todas as coisas ao meu redor estava em maravilhosa consonância com o meu próprio. Ele o aumentava em fascinação. Eu mergulhava em abismos de tristeza. Mas essa tristeza era vívida, muito cheia de pensamentos, de impressões, de comunicações com o infinito, de claro-escuros em minha alma, para que eu desejasse dela me subtrair. Doença do homem, mas doença cujo sentimento mesmo é uma atração em vez de uma dor, e onde a morte se parece a um voluptuoso evanescimento para o infinito” (LAMARTINE *apud* MINOIS *op. cit.*: 293). Duas passagens do *Diário* de Benjamin Constant e outra de seus *Princípios de política* também sintetizam o prisma da melancolia e tristeza românticas, associadas a um sentir nobre, superior, demarcadas de uma felicidade “ignóbil”, “ilusória”, buscada pelo comum dos mortais. A primeira é datada de 6 de junho de 1804 e se refere a uma amiga de Constant (1964: 281): “Eu via nela, com frequência, um desejo de se afastar da dor que me parecia ignóbil”. Na outra passagem do *Diário*, de 1º de março de 1805, Constant se exprime nos seguintes termos (idem: 441): “Há, certamente, um tipo de mobilidade imaginativa, de suscetibilidade de impressões vagas e melancólicas, que não pertencem ao comum dos homens e nas quais o comum dos homens não pode ver senão afetação”. Nos *Princípios de política*, Constant confere à melancolia a mesma importância da religião, ou sublime religioso. Como o Romantismo revaloriza o conceito de paixão, ligando-o ao sentimento, a própria religião passa a ser compreendida como uma “paixão nobre” (1964: 1184):

Este sentimento [a crença religiosa] está ligado a todas as paixões nobres, delicadas e profundas; como todas estas paixões, ele tem qualquer coisa de misterioso, pois a razão comum não pode explicar nenhuma delas de maneira satisfatória. O amor [...], o desejo de glória, esta sede por uma celebridade que se prolonga a nós, a alegria que encontramos no devotamento – alegria contrária ao instinto habitual de nosso egoísmo, a *melancolia*, esta *tristeza sem causa*, ao fundo da qual existe um prazer que nós não poderíamos analisar, mil outras sensações que não poderemos descrever, e que nos preenchem de impressões vagas e emoções confusas, são inexplicáveis do ponto de vista do rigor do pensamento racional: elas têm todas as afinidades com o sentimento religioso (grifo meu).

A *disforia pacificada* será longeva. Em sua *Filosofia da composição*, de 1846, Edgar Poe também asseverará a superioridade criativa do discurso melancólico literário, em seu elogio eufórico da própria melancolia (2001: 914):

[...] Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão [acerca da criação do poema “O corvo”] se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos (grifos do autor).

Da mesma forma, há uma diferença entre o “tédio” romântico de outro “tédio” constituinte do modo ultrarromântico. Este último pode ser sintetizado na conceituação de Le Gall (1966: 402), de que é “inquietação e não repouso”. O tédio “romântico” poderá constituir, por sua vez, os mais diversos *topoi* literários, em acordo com as poéticas individuais da modernidade, mas, em suma, estará mais próximo da nostalgia romântica positiva típica, aquela ligada ao conceito de *Sehnsucht* dos românticos alemães, “palavra [...] dificilmente traduzível que significa a nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse *bem sonhado*” (AGUIAR E SILVA 1999: 545 – grifo meu). Se no período classicista Bossier de Sauvages, em sua *Nosologie méthodique* (1644), ainda tem a nostalgia como uma das “Bizarrias” (morosidades) que perturbam “o apetite do insano”, como visto no capítulo precedente, o Romantismo, por sua vez, aparecerá como sua pátria por excelência.

E é interessante observar como os primeiros teóricos do Romantismo, em seus escritos, se mostrarão avessos à presença de uma melancolia disfórica. Não que o tema tenha constituído um momento capital de suas argumentações; quando muito, notamos tal fato a partir de simples entrelinhas. Por exemplo, o filósofo alemão Johann Fichte (1762-1814), em um de seus últimos escritos, com o longo título de *Comunicado claro como o sol ao grande público, onde se mostra em que consiste propriamente a novíssima filosofia – um ensaio para forçar o leitor à inteligência*, de 1801, no intuito de clarificar suas teses sobre a “doutrina-da-

ciência” ou “saber do saber”, desenvolvidas ao longo de sua vida em várias outras obras, mostra-se refratário à própria atitude romântica (1980: 208):

Aquela semiconsciência, sonhadora e dispersiva, aquela desatenção e falta de pensamento que é um traço característico de nossa época e o mais forte empecilho para uma filosofia fundamentada, é justamente o estado de quem não se *embrenha* inteiramente no objeto, não se enterra e não se esquece nele, mas fica vacilando por todos os lados e titubeando entre o objeto e si mesmo (grifo do autor).

Tal excerto era dirigido não apenas aos que se diziam discípulos do idealismo de Fichte, mas ao grande público que adaptou a sua teoria aos usos mais extravagantes. Para aquele que foi considerado uma das principais fontes filosóficas ao surgimento do Romantismo alemão, o princípio da racionalidade será fundamental para se alcançar a almejada “liberdade de espírito”, contrária às distopias melancólicas (idem: 237):

[...] O pensamento sistemático [produz] a liberdade de espírito que permite dar, com arbítrio absoluto, uma direção a seu pensamento; prendê-lo a este determinado objeto e mantê-lo voltado para ele, até que tenha sido elaborado suficientemente para nosso propósito, e desviá-lo de todo outro objeto, impedindo que este se imponha a nós por si mesmo. Essa liberdade não é inata no homem, mas tem de ser imposta, por diligência e exercício, à natureza inclinada à dispersão.

Pode-se afirmar que toda a teoria de Fichte em relação ao *eu* tem por substrato uma positividade comum aos princípios do idealismo alemão. Segundo Gerd Bornheim (1959: 53-54):

Na *Teoria da ciência* o que mais apaixonou os românticos foi a explicação de toda a realidade a partir de um princípio único, fazendo-os aderir mesmo ao idealismo exacerbado a que conduzia o sistema de Fichte. Os dualismos kantianos (entre o eu idealista e a realidade empírica com todos os seus imperativos) pareciam definitivamente superados. Fichte tivera a audácia de reabilitar a intuição intelectual contra as duas fontes do conhecimento, de reduzir o mundo extra-mental à subjetividade, o Não-eu ao Eu, rompendo, assim, não só o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-númeno, mas sobretudo a oposição irreduzível entre o sensível e o espiritual. E este Eu se apresenta com traços simpáticos aos românticos em muitos de seus aspectos: um Eu dotado de enorme força criativa, a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtora do homem. Um Eu, no mais, que vence resistências, obstáculos por ele mesmo produzidos, em sua marcha para o infinito definitivamente distante. Uma marcha, contudo, redentora do homem.

Trata-se de uma “marcha redentora”, que aponta para os poderes quase divinos que o idealismo alemão proporá ao movimento romântico. As limitações que porventura passem a existir entre esta sede de infinito e o imperativo da mortalidade serão sublimadas através da arte, que, para os filósofos românticos alemães, aparece como o complemento natural da filosofia e, mais ainda, a encruzilhada sublimadora entre o eu criativo e a natureza exterior. Mas o idealismo alemão prescinde do mal-estar patológico. O máximo a que chegará será a

uma doce sensação de nostalgia, atrelada ao conceito tão vago de infinito romântico. Ainda segundo Bornheim (idem: 54):

Este conflito entre a limitação do real e a infinitude do ideal é constitutivo do movimento romântico e permite compreender o sentido da exigência da unidade. Estrutura, podemos dizer, a polaridade dentro da qual se movimenta a alma romântica, é fonte que a alimenta. A reconquista da unidade, do infinito sempre distante, determina a nostalgia romântica [...]. É o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à sua finitude, e que se extravasa no romântico sob forma de nostalgia, *Sehnsucht*.

Em suma, a nostalgia romântica estará ligada ao conceito geral de melancolia romântica, próxima daquela vontade de se “estar em casa em todos os lugares”, como definiu Novalis a essência da filosofia. O modo ultrarromântico, por sua vez, não buscará na nostalgia sua razão de ser (e, também, de *não-ser*). Seu *pathos* melancólico se associará a estados ligados à morte e à doença, à apatia exagerada e ao desespero, temas sublimados pelo olhar pacificador da nostalgia.

Isso se evidencia ainda melhor nas obras de outro filósofo pioneiro para o movimento romântico, F. W. J. Schelling (1775-1854), dedicadas ao que chamou de “filosofia da natureza”, como *Introdução às ideias para uma filosofia da natureza* (1797), *Introdução ao projeto de um sistema de filosofia da natureza ou sobre o conceito de física especulativa* (1799), *Dedução geral do processo dinâmico ou das categorias da física* (1800), entre outros. Nesta última, por exemplo, Schelling mais uma vez declara a razão como moto da filosofia (1996: 247):

O idealista não se equivoca quando constitui a razão como a matriz de tudo, já que isto se baseia na natureza mesma: tem a seu favor a própria intenção da natureza com o ser humano [...]. Quando os homens aprendem a pensar de maneira puramente teórica, absolutamente objetiva e sem mescla de subjetividade, também poderão entender isto.

Já em *A essência da liberdade humana* (1809), o filósofo discute amiúde sua concepção de nostalgia, também sob os atributos de uma racionalidade clara e específica (1991: 41):

Todo nascimento é nascimento da escuridão para a luz. A semente deve mergulhar na terra e perecer na escuridão para que surja uma configuração luminosa mais bela, a desenvolver-se com os raios do sol. O homem se forma no corpo materno. E é da escuridão, característica da falta de entendimento (própria do sentimento, da nostalgia, essa mãe sublime do conhecimento) que brotam os pensamentos luminosos. Devemos, portanto, conceber a nostalgia originária em seu voltar-se para o entendimento, esse que ela ainda não conhece, da mesma forma que a nostalgia nos faz ansiar pelo bem desconhecido e sem nome [...]. O espírito eterno experimenta em si tanto a palavra (o verbo) como a nostalgia infinita, movida pelo amor que ele mesmo é e proclama as seguintes palavras: agora, juntamente com a nostalgia, o entendimento haverá de se tornar a vontade livremente criadora e todo-poderosa que constrói na natureza, desordenada em seu começo, como se esta fosse seu elemento ou instrumento.

A nostalgia é comparada ao anseio platônico de retorno ao mundo das Ideias, mas transferida para o imaginário cristão. É uma espécie de essência primeira, vinda da escuridão mas possuidora de um germe luminoso que atesta sua ligação com a divindade e o conhecimento de uma forma geral – daí seus atributos positivos. E, no homem, essa nostalgia presente a todas as coisas aparece de maneira especial, tendo a vontade um papel importante no processo (idem: 43):

Dentre todas as criaturas visíveis, é somente no homem que o centro mais profundo alcança a luz. No homem, todo o poder do princípio das trevas coexiste com toda a força da luz. Nele coabitam o abismo mais profundo e o céu mais elevado, ou seja, ambos os centros. A vontade do homem é o germe de deus, escondido na eterna nostalgia [...].

Mas esta vontade, caso trabalhada erroneamente, poderá ser a causadora de diversos transtornos para o ser humano, ao se apartar da divindade e romper o equilíbrio com a nostalgia primeira (ibidem: 45):

Como veremos adiante, é a elevação da vontade própria que constitui o mal. A vontade que emerge de sua supranaturalidade para constituir-se, enquanto vontade universal, simultaneamente como vontade particular e criada, busca inverter a relação entre os princípios, impor o fundamento sobre a causa e utilizar o espírito, recebido apenas como o centro, para fora dele e contra a criatura. Daí decorre o seu tumulto, tanto em si como fora de si. Deve-se tomar a vontade do homem como um elo entre forças vivas. Enquanto permanecem em si mesmas na unidade com a vontade universal, essas forças contêm a medida e o equilíbrio de deus. Mas tão logo a vontade própria perca o lugar que deve ocupar no centro, dispersa-se o elo entre as forças [...].

Não se trata aqui de um elogio da apatia, mas da justa medida. Nesse momento, Schelling inicia sua argumentação sobre a existência do mal, compreendido, ao fim e ao cabo, como um descentramento em relação à unidade originária e principal empecilho à liberdade humana (tida como evidente pelo filósofo, em seus imbricamentos com a natureza livre). A certa altura, fala sobre a angústia como um fenômeno advindo da referida perda de centro (ibidem: 58):

A própria angústia da vida arrasta o homem do centro em que foi criado. Pois este, enquanto a essência mais elevada de toda a vontade, é um fogo devorador de cada vontade particular. Para nele poder viver, o homem deve morrer em seu ser próprio. Assim, é uma tentação quase necessária sair desse centro para a periferia e aí buscar um descanso de seu si-mesmo.

A consciência da finitude também é outro atributo negativo para a perda do centro, visto que o homem é ser contingente, jamais completo, como a divindade. Dessa incompletude, nasce a melancolia, compreendida como inerente a toda a natureza (ibidem: 72-73):

[Deus] possui *em* si essa condição e não fora de si. Ele não pode superar a condição, pois, do contrário, teria de superar a si mesmo [...]. O homem jamais tem em seu poder a condição mesmo quando, no mal, a anseia [...]. Por isso a sua personalidade e o seu si-mesmo nunca se elevam a um ato perfeito. Essa é a tristeza que se fixa a toda vida finita. Se mesmo em Deus subsiste uma condição, ao menos relativamente independente, então Deus abriga em si mesmo a fonte da tristeza que, no entanto, jamais chega a se realizar, servindo apenas para a eterna alegria da superação. Daí provém o véu de aflição que se abate sobre toda a natureza, a inexorável melancolia de toda a vida. A alegria deve guardar um sofrimento. A tristeza deve esclarecer-se na alegria. O que, portanto, provém da simples condição ou do fundamento, embora necessário à existência divina, não provém de Deus. Contudo, também não se pode dizer que o mal provém do fundamento e que a vontade do fundamento é o seu autor. Pois o mal só pode surgir na vontade mais interior do próprio coração e nunca se perfaz sem um ato próprio (grifo do autor).

A discussão é sobre os fundamentos do mal a obscurecer a essência da liberdade humana. A melancolia aparece apenas *en passant*, mas em uma tonalidade menos eufórica do que a nostalgia criativa, já que (ibidem: 80) “tudo o que essa nostalgia possui de bom e verdadeiro eleva-se à consciência clara. Tudo o mais, o falso e o impuro, se tranca, para sempre, nas trevas a fim de retrair-se como o fundamento eternamente obscuro do si-mesmo”. O próprio sentimento é visto como um possível entrave à consciência livre e fomentador do descentramento em relação à natureza – no que Schelling se faz discípulo das Luzes (ibidem: 85): “O sentimento é magnífico quando permanece no fundo. Mas não quando emerge com o dia, na pretensão de fazer de si mesmo essência e na ambição de tudo dominar”. E, em sua *Filosofia da arte* (1802), o filósofo chega a ser ainda mais contundente, tratando o tema diretamente em seus imbricamentos com a arte e a literatura (1942: 78-79): “O padecimento puro nunca pode ser objeto de arte”. Talvez seja por isto que, nesta mesma obra, no momento em que estuda as particularidades da novela, se detenha profundamente sobre o *Wilhelm Meister* de Goethe, tido como paradigma, enquanto *Werther*, apesar de elogiado, seja resumidamente apontado como (1942: 303) “obra da juventude”, “poema lírico-passional de grande vigor material, apesar de que a cena transcorra interiormente e só no âmbito do sentimento” (grifo meu).

O idealismo positivo dos filósofos alemães também ecoará na produção crítico-literária de outros pensadores de destaque do Romantismo, os quais, por outro lado, darão ao sentimento o primado de suas explanações teóricas e base da maioria dos enredos ficcionais. Assim, garantir-se-á ao artista, especialmente ao poeta, a posição de “antena da raça”, na expressão ulterior de Victor Hugo. Vistos como entidades de porte olímpico, o gênio criador e o poeta-vate serão em tudo contrários à apatia e, em se havendo algum *descontrole* em suas criações, este constituirá antes um desbordamento criativo, um atributo de força, do que uma inconciliação patológica. Bornheim (1959: 58) fala de uma função pedagógica que os mesmos buscam encarnar, a partir de Fichte e Goethe, quando se dilata entre o público esclarecido a

ideia de que o artista, “unindo o ideal e o real, a razão e o instinto, realizaria uma síntese superior”. Essa função pedagógica, na qual também estão presentes certos vínculos com a religião católica estabelecidos pelos primeiros filósofos românticos, também é inconciliável à misantropia típica do modo ultrarromântico¹⁶⁴. Ainda segundo Bornheim (idem: ibidem):

Com esta posição, o artista adquire uma eminência ímpar dentro da hierarquia social. Já para Schiller, como para a quase totalidade dos estetas alemães, a arte se apresenta como uma missão pedagógica, redentora do homem, de suma importância. Schlegel retoma o tema, mas alicerça-o em Fichte. Sabemos que, para Fichte, no fundo de toda consciência individual mora um supra-individual, coincidente com o Absoluto. Os românticos aproveitam esta idéia e pregam a possibilidade da mediação, da atividade mediadora entre os homens. Daí a apologia que faziam da vida comunitária e o elogio da amizade. Esta mediação recíproca entre os homens só pode enriquecer a experiência individual e tende sempre a pôr em contato o divino que há nos homens. Posto que cada um traz em si o divino e Deus habita o homem, fundamenta-se a possibilidade de cada indivíduo poder ser um mediador para todos os outros homens. E o mediador por excelência, segundo Schlegel, é o artista, e de modo especial, o poeta. Transfigurando o sensível, é ele quem pode, o mais concretamente, realizar a tarefa da mediação, e de modo mais radical. Por isso o artista, o poeta, torna-se uma espécie de sacerdote para os homens, pois é ele quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito. O artista genial é quem melhor pode realizar o absoluto que traz em si e comunicá-lo aos outros.

Em suma, há uma tendência *otimista* nos primeiros momentos filosóficos do Romantismo, então efetivamente constituído como movimento. Indiretamente, ela fará com que, entre os principais teóricos românticos que se dedicaram ao pensamento sobre o fazer artístico e literário, a melancolia (especialmente a disfórica) seja um tema eleito poucas vezes em destaque. Mas a inexistência de um discurso sobre a melancolia não inviabilizará em absoluto o discurso da melancolia, como logo se verá. Quando a melancolia é citada, em textos teóricos românticos, ela aparece ou em seus matizes de discurso melancólico eufórico, ou então, como uma espécie de tristeza evanescente, autoconscientemente buscada e sempre passível de superação. Já se viu como o otimismo geral das Luzes irá fecundar o pensamento de autores como Herder e tal fato continuará se evidenciando em outras bases do nascente movimento.

Um exemplo claro está contido na argumentação do poeta e crítico Friedrich von Schiller (1759-1805) presente ao ensaio *Sobre o patético*, de 1793. Nele, o autor expõe sua percepção sobre o “sofrimento” em sua ambiência artístico-literária, especialmente na estruturação de seu novo ideal trágico (1987: 35):

O fim de toda arte *nunca é a descrição do sofrimento, na forma de um simples sofrimento*; no entanto, *esta é da maior importância como meio de atingir o seu fim*. O mais elevado sentido da arte é representar o supra-sensorial, o que é conseguido particularmente pela arte trágica, porque

¹⁶⁴ Faço aqui alusão às diferenças existentes entre uma “melancolia” do cristianismo católico e outra “melancolia” protestante, sem contudo aprofundá-las, por fugir de nosso objeto de pesquisa.

representa, através de marcas sensíveis, o homem moral, sempre *num estado de paixão, independentemente das leis da natureza* (grifos meus).

Schiller, semelhante a Aristóteles, deixa claro que na tessitura trágica não se deve dar destaque ao sofrimento *em si*, ou seja, a uma metafísica do sofrer, mas às marcas concretas que pode ou não deixar, realçando o caráter do protagonista. Logo em seguida, parece se contradizer, quando afirma que a descrição do sofrimento seria “da maior importância”, mas tal dúvida será riscada ao longo da leitura, pois, para Schiller, a obra de arte visa à liberdade e não é particularmente propícia às descrições exuberantes de estados patológicos de miséria ou tristeza, já que (idem: *ibidem*) “o princípio da liberdade no homem torna-se consciente de si mesmo apenas com a resistência que oferece à violência dos sentimentos”. O choque com a natureza faz ressaltar a superioridade e a vida própria da inteligência humana, sendo que o ideal (teórico) de herói trágico schilleriano também bebe nos princípios clássicos do *métron* grego (idem: *ibidem*):

É impossível saber se o domínio que o homem exerce sobre seus sentimentos é o resultado de uma força moral até adquirirmos a certeza de que não resulta da insensibilidade. Não há qualquer mérito em dominar os sentimentos que flutuam apenas leve e transitoriamente na superfície da alma. Mas para resistir a uma tempestade que revolve toda a natureza sensível, preservando a liberdade da alma, exige-se uma faculdade de resistência infinitamente superior ao ato de força natural.

Em suma, na gênese de seu conceito de patético, Schiller afirma que se é permitido “levar tão longe quanto possível” a descrição do sofrimento, mas sempre tendo em vista não ultrapassar o que chama de “mais alto fim da arte”, ou seja, que a “liberdade moral” não fique comprometida. Ainda de acordo com suas palavras (idem: 36), “a resistência oposta ao sofrimento é um ato da alma, algo *positivo*” (grifo do autor), diferente da expressão do sofrimento em si, que “não passa de algo puramente *negativo*, uma simples deficiência” (grifo do autor). Nesse aspecto, a figura do herói trágico patético diferiria da humanidade comum no sentido de que (idem: 37) “os heróis estão sob a influência do sofrimento tanto quanto os outros homens, e o que os torna heróis é exatamente o fato de sentirem o sofrimento ampla e profundamente, sem se deixarem abater”; ou então, de maneira ainda mais clara (idem: 39): “não é o sofrimento em si, mas apenas a resistência oposta ao sofrimento o que é patético e que merece ser representado”. Isso não quer dizer que Schiller seja um teórico de feitiço neoclássico. No mesmo ensaio, ele reclama sempre da “frieza” dos personagens clássicos franceses (idem: 36), dos quais “o tom gelado da declamação extingue ali toda natureza [...]; com sua adoração supersticiosa de *decoro*, se tornam incapazes de pintar com veracidade a

natureza humana” (grifo do autor). Schiller busca no seu herói trágico traços até certo ponto mais realistas em relação aos extáticos protagonistas do classicismo francês; por outro lado – e semelhante a estes – prescindirá de uma busca mais aprofundada relativa a estados morbosos de tristeza ou desalento em sua caracterização. Mesmo optando em reformular muita coisa no teatro de sua época, sua arguição ainda estará embasada nos ideais apolíneos gregos, mas sob um novo prisma que pode ser entrevisto, por exemplo, no momento em que busca *romantizar* os próprios autores gregos, postos em oposição à referida frieza dos neoclássicos franceses (ibidem: 36):

Tomem-se Homero e os trágicos; a natureza sofredora fala a língua da verdade e do engenho em suas páginas, de modo a penetrar nas profundezas de seus corações. Todas as paixões desempenham livremente seu papel, e as regras da propriedade não reprimem qualquer sentimento entre os gregos.

Para o autor alemão, também avesso ao sentimentalismo *larmoyante* já existente em sua própria época, os autores gregos buscaram o homem por detrás das aparências, de tudo o que poderia se revelar como accidental, diferentemente do teatro francês recente, onde os reis, como os personagens dos antigos livros de gravuras (idem: ibidem), “vão dormir com a coroa na cabeça”, ou seja, nunca demonstram suas naturezas individuais, apenas pompa, “falsa dignidade” e “sofrimento frio e fingido”. Schiller busca a renovação do sentimento artístico de sua época e, para isso, se demarca de duas formas de “afetação” (a sentimental-*larmoyante* e a “frieza” extática dos neoclássicos), bem como da descrição do sofrimento *per se*, constituindo uma impossibilidade teórica para a existência do discurso melancólico disfórico.

Uma visão semelhante se instaura a partir dos aforismos de outro teórico alemão importante no âmbito do Romantismo, Friedrich von Hardenberg, dito Novalis (1772-1801), provando que mesmo as exegeses autoconscientes românticas não serão de todo propensas para a caracterização do modo ultrarromântico, o qual claramente se demarca delas. No 31º dos *Fragmentos logológicos*, Novalis confere um lugar excêntrico ao artista e ao poeta no seio da sociedade (1987: 81): “um homem autenticamente poético, mágico, divinatório não saberia nascer e crescer no seio das dependências [sociais] que nos são próprias”. Mas, diferentemente do que poderíamos supor, o artista não estará fatalmente condenado a uma existência misantrópica, já que, de acordo com o fragmento 29, ele faz parte de uma “sociedade de eleitos”, à qual a poesia aparece como “chave da filosofia” e da própria sociedade como um todo. Os eleitos confeririam a esta última, o estatuto metafísico de “conforto do universo”, pois “é a poesia que cultiva a bela sociedade, esta família universal, este conforto do universo” (idem: 80). Para Novalis (*apud* BORNHEIM 1959: 66) – fato de

profunda repercussão às correspondências românticas e simbolistas e em tudo contrário ao modo ultrarromântico – o próprio universo se comunica a todo o tempo com o homem, nunca deixando-o entregue somente a si: “o homem não fala sozinho – também o Universo fala – tudo fala – idiomas infinitos”. A tendência filosófica novaliana é realmente de concórdia com a realidade, pois sua visão idealizada da arte e do artista pressupõem a superioridade positiva deste que, no fragmento 40, chega a ser chamado de “médico”, purgador das inquietudes geradas em sociedade e pelo pensamento :

A poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é, também, portanto, médico transcendental. A poesia dispõe a seu bel-prazer e joga com o deprimente e o tônico, o prazer e a dor, o verdadeiro e o falso, a saúde e a doença. Ela mistura tudo para criar o que é seu supremo alvo: *a elevação do homem acima de si mesmo* (NOVALIS 1987: 82 - grifo do autor).

A elevação, em sentido positivo, pode ser vista como um antônimo de melancolia, ou abatimento. A poesia poderá dispor, a bel prazer, de todos os *topoi* da positividade e da negatividade (mesmo que não nomeados enquanto tais) mas, enfim, exigir-se-á ao resultado final algo de positivo e pedagógico, visto que até mesmo a proposta de mergulho interior em busca do conhecimento de si e do universo proposto por Novalis será temperada por uma imposição de fronteiras. Segundo Gusdorf (1982: 65), “o idealismo absoluto de Fichte e o idealismo mágico de Novalis respondem ao anseio de uma personalidade que deve conquistar, em meio às incertezas do mundo, sua própria soberania”. O poeta, assemelhando-se a um gênio sublime e quase intocável, espalhará uma luz ou possibilidade de transcendência para toda a humanidade. Nesta ingente missão, estão afastados a fraqueza e o esmorecimento. Tal fato fica evidente no fragmento 242, onde Novalis confere à vontade do poeta uma espécie de armadura ante o domínio do acaso (ibidem: 84):

Quanto mais a vontade é tributária do acaso, das circunstâncias, menos ela é determinada, formalmente constituída, cultivada – menos ela é *aplicada*. E, inversamente, quanto mais ela é isto, mais depende daquilo. A arte de [o poeta] se tornar onipresente é a arte de realizar inteiramente a nossa vontade. Devemos dominar nosso corpo e nossa alma. O corpo é o instrumento, a ferramenta para a formação e a modificação do mundo. É necessário, então, que procuremos fazer de nosso corpo um órgão universal de aptidões e capacidades. Modificar nosso instrumento é *modificar* o universo (grifos do autor).

Esta mesma percepção de que é bom para o poeta de gênio optar em descrever – de maneira quase didática – seus voos elevados e, mesmo que opte em utilizar certos temas disfóricos (ou pessimistas), por outro lado, deverá sempre manter sua própria natureza incólume aos mesmos, bem como seu autodomínio, atingirá o auge no texto sugestivamente intitulado *A sanidade do verdadeiro gênio* (1826), do teórico romântico inglês Charles Lamb

(1775-1834), o qual defenderá a tese de que o gênio poético deve se destacar pelo “equilíbrio de todas as faculdades” (1987: 250), onde também estão presentes os antigos atributos biografistas:

O verdadeiro poeta sonha acordado. Não é possuído por seu assunto, antes o mantém sob o seu domínio. Anda com a mesma familiaridade nas alamedas do Éden como nos caminhos já conhecidos. Eleva-se até o firmamento, mas não se deixa inebriar. Pisa no chão de calcário fervente sem desanimar; ganha as alturas sem se perder nos reinos do caos e da “antiga noite”. E se, ao se abandonar no caos mais severo de uma “mente humana descompassada”, ele se considera provisoriamente feliz por estar louco com Lear, ou por odiar a humanidade (uma espécie de loucura) com Timão, nem aquele estado é loucura, nem esta misantropia desenfreada. Pois, sem nunca abandonar de todo as rédeas da razão, exatamente quando mais parece fazê-lo, ele tem seu melhor gênio ainda sussurrando em seu ouvido, o bom servo Kent lhe sugerindo seus mais saudáveis conselhos, ou o bom mordomo Flávio lhe recomendando suas benévolas decisões. Quando ele mais parece se afastar da humanidade, é exatamente quando é mais sincero para com ela. Intimando possíveis existências de além dos limites da Natureza, ele as subjugava à lei de sua coerência (LAMB idem: ibidem).

Outro fundamental crítico do Romantismo alemão, Friedrich Schlegel (1772-1829), deixa claro que os temas ligados à melancolia não são sua principal preocupação. Se compararmos, por exemplo, o infinitamente superior número de ocorrências detectadas, em seus *Fragmentos*, do vocábulo “chiste” (*witz*, ironia intelectual), em relação ao vocábulo “melancolia”, ficaremos tentados a acreditar num olvidamento em relação ao segundo.

Apesar de Minois (2003: 242) lembrar que o autor alemão, em sua correspondência com o irmão August¹⁶⁵, muitas vezes ter se mostrado pessimista, melancólico e mesmo com propensão ao suicídio (“[...] Durante três anos, o suicídio é um dos meus pensamentos cotidianos”, afirma o teórico numa dessas cartas), como dito, a maior parte de seus fragmentos constitui um apanágio à ironia, ou chiste e, quando muito, à nostalgia.

A nostalgia pressupõe um olhar onírico em relação ao passado e está em consonância com o ideal de evasão para o sonho romântico de uma forma geral, em sentido positivo e contemplativo (discurso melancólico eufórico), tido por alguns críticos como uma atitude escapista e, por outros, como uma forma de revalorizar os aspectos sensíveis de uma interioridade que buscava novos meios de expressão. Com efeito, há uma diferença

¹⁶⁵ Em seu *Curso de literatura dramática* (1794), August Schlegel é quem irá registrar um suposto descompasso da poesia romântica de sua época em relação ao universo apolíneo da arte antiga: “Os gregos viam o ideal da natureza humana na feliz proporção das faculdades e seu harmonioso acorde. Os modernos, ao contrário, têm o sentimento profundo de uma desordem interior, de uma dupla natureza do homem [corpo e alma, em sentido cristão], que torna o referido ideal impossível de realizar. Sua poesia aspira sem cessar à conciliação, à unir intimamente os dois mundos entre os quais nos sentimos divididos, o dos sentidos e o da alma”. Esse aludido descompasso da poesia romântica é semelhante àquela perda da ingenuidade e o advento do “sentimental” discutido por Schiller. A melancolia aparecerá, quando muito, em sua natureza sublime, ligada ao mesmo tempo à fragmentação do dualismo cristão (corpo x alma) – tema que será retomado posteriormente por Mme. de Staël, em *Da literatura* – e a uma ânsia pelo infinito, por uma pátria desconhecida, ou pela infância, geradoras de nostalgia.

importante entre o individualismo racionalista das Luzes (como visto em tópicos precedentes, um mergulho na própria interioridade que prescinde de quaisquer disforias), o individualismo “egocêntrico” do Romantismo geral, e o individualismo *mal du siècle* operador do modo ultrarromântico. Conforme Nunes (*op. cit.*: 58), “ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo [...], o Eu [egocêntrico romântico geral], assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza, espiritualidade, elevação e liberdade*” (grifos do autor). Assim, a caracterização principal do eu romântico de Schlegel aponta para a ironia – que é inimiga do discurso melancólico disfórico – como um diferencial necessário à instauração de novas possibilidades críticas, filosóficas e poéticas, a exemplo de inúmeros fragmentos do tipo (1997: 22): “Chiste é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentada”; “Nada é mais desprezível do que chiste triste” (idem: ibidem); “Em chiste e alegria social, poucos livros são comparáveis ao romance *Faublas*. É a [sic] champanhe do gênero” (ibidem: 26); “[...] o chiste é aquilo que supre a felicidade impossível [...]; o chiste é a pedra de toque da verdade [...]. Chiste é fim em si, como virtude, amor e arte [...]. O sábio tem de estar sempre *en état d’épigramme*” (ibidem: 29); “Chiste é uma explosão do espírito *estabilizado*” (ibidem: 34 – grifo meu); “Achados chistosos são os provérbios dos homens cultos” (ibidem: 51); “O chiste cômico é uma mescla de chiste épico e jâmbico. Aristófanes é ao mesmo tempo Homero e Arquíloco” (ibidem: 72); “A sociedade entre os alemães é séria; suas comédias e sátiras são sérias; sua crítica é séria; toda a sua bela literatura é séria. Será que o jocoso nessa nação é sempre apenas inconsciente e involuntário?” (ibidem: 93); “Virtude é razão *tornada energia*” (ibidem: 147 – grifo meu); “Ironia é consciência clara da *eterna agilidade*, do caos infinitamente *pleno*” (ibidem: 153 – grifos meus), e assim por diante. Schlegel chega também a conferir um estatuto de transcendência à ironia, da mesma forma como Kant anteriormente o havia conferido à melancolia eufórica (ibidem: 26):

A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente, se deve obter e exigir ironia; e até os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. Também há, certamente, uma ironia retórica que, parcimoniosamente usada, produz notável efeito, sobretudo na polêmica; mas está para a sublime urbanidade da musa socrática, assim como a pompa do mais cintilante discurso artificial está para uma tragédia antiga em estilo elevado [...]. Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental [...].

Para Schlegel (ibidem: 111), Rousseau havia vivido “livremente” e morrido “livre e dignamente, desprezando a pequena fama de um grande escritor”, mas nunca misantrópica ou melancolicamente. A melancolia, entrevista na figura do tédio, para o teórico alemão (ibidem:

47), seria uma coisa negativa em si, devendo ser afastada tanto quanto possível: “O tédio, tanto no modo como surge quanto nos efeitos, se assemelha ao ar empestado. Os dois gostam de se propagar quando muita gente se reúne num ambiente fechado”. Assim, opta em fazer o elogio do ânimo (ibidem: 112):

Sentido que vê a si próprio se torna espírito; espírito é sociabilidade interna, alma é amabilidade oculta. Mas o ânimo é a verdadeira força vital da beleza e da perfeição e acabamento interno. Pode-se ter algo de espírito sem alma, e muita alma em pouco ânimo. Mas assim que aprende a falar, esse instinto da grandeza moral que chamamos ânimo tem espírito. Assim que se agita e ama, é completamente alma; e, quando amadurece, tem sentido para tudo. Espírito é como uma música de pensamentos; onde há alma, aí também os sentimentos têm contorno e figura, nobre proporção e atraente colorido. Ânimo é a poesia da razão sublime e, pela unificação com filosofia e experiência moral, dele surge a arte inefável que capta a vida confusa, fugaz, e a forma para a unidade eterna.

Em um tom semelhante, repreende (ibidem: idem) certo negativismo de Kant, que estaria presente a sua obra *Ensaio para introduzir o conceito de grandeza negativa na filosofia*, publicada em 1763: “Kant introduziu na filosofia o conceito do negativo. Não seria uma tentativa útil introduzir agora na filosofia também o conceito do positivo?”. Se Schlegel ecoa os princípios estoicos em relação ao suicídio, tratando-o como às vezes necessário¹⁶⁶, por outro lado, critica a infirmitude e a incompletude da existência de tantos seres humanos, num elogio à vida (ibidem: 51): “Como os mundos possíveis de Leibniz, os homens são em sua maioria apenas igualmente legítimos pretendentes à existência. Há poucos existentes”. Até mesmo no fragmento mais conhecido de Schlegel, o de número 116, em que está condensada uma das principais definições do Romantismo e da poesia romântica, o autor se baseia unicamente em princípios eufóricos (ibidem: 64):

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, poetizar o chiste*, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e *as animar pelas pulsações do humor* [...] (grifos meus).

Posteriormente (ibidem: 66), Schlegel falará mal de uma “especulação sentimental sem objeto”, de maneira um pouco cartesiana, quando se refere às diferenças entre o pensar antigo e o contemporâneo, relacionada a este último. Em *Sobre a filosofia* ou *Carta a Dorotéia*, é ainda mais incisivo: “A verdadeira essência da vida humana está na totalidade, na

¹⁶⁶ Segundo o autor (ibidem: 48-49), “O suicídio é habitualmente apenas uma ocasião, raramente uma ação. Se é uma ocasião, o autor sempre está errado, como a criança que quer se emancipar. Mas se é uma ação, não se trata absolutamente de direito, mas somente de conveniência. Pois apenas a ela está sujeito o arbítrio, que deve determinar tudo o que, como o aqui e o agora, não pode ser determinado nas puras leis, e pode determinar tudo o que não aniquila o arbítrio de outros e, com isso, a si mesmo. Nunca é injusto morrer voluntariamente, mas muitas vezes é indecoroso viver por mais tempo”.

completude e na livre atividade de todas as forças” (1978: 234 – grifo do autor); “Por ser todo poderoso, o homem inteiro aspira interiormente à claridade e à serenidade, e é ele quem dá forma a tudo aquilo que o cerca e toca” (idem: 239); “A pena e a arte ficam estéreis, se não estamos suficientemente felizes para aprender a nos conhecer a nós mesmos e a encontrar o que há de mais alto” (idem: ibidem). No importante estudo *Conversa sobre a poesia*, de 1800, Schlegel continua se expressando da mesma forma, atestando a importância da base social para a gênese poética, e é tachativo (1978: 291): “O poeta é um ser social”. A “falta de centro” da poesia de sua época é explicada pela ausência de uma mitologia que servisse de cadinho para os diversos gêneros literários e, também, às artes plásticas (idem: 311-312): “Eu afirmo que nossa poesia carece deste centro que era a mitologia para os Antigos e que todo o essencial em que a arte poética moderna perde para a antiga está nestas palavras: nós não temos mitologia. Mas completo: estamos a ponto de possuir uma, ou melhor, devemos contribuir seriamente em produzi-la”. A nova mitologia, para Schlegel, seria o idealismo de Fichte e, principalmente, de Schelling, segundo suas palavras (ibidem: 313), “*sólido ponto de apoio* a partir do qual a força humana pode se estender em todos os sentidos segundo um desenvolvimento conjunto, seguro de jamais se perder nem de perder a via do retorno” (grifo meu). A positividade do idealismo é confirmada pelo fato de que, para ele (ibidem: 342), “a natureza é um poema envolto em uma escritura secreta e maravilhosa”. O idealismo aparece como um novo centro filosófico e matriz artística para toda sociedade, visto que (ibidem: 313) “a humanidade luta com todas as suas forças para encontrar seu centro”. E o “*órgão próprio*” que corroboraria para que “a essência do Espírito faça-o encontrar-se consigo mesmo” não seria outro que a poesia, nomeando-se os avatares: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe e até mesmo Spinoza (cada um, a seu modo, criador de “mitologias” novas). O idealismo preencheria o vácuo deixado pelo afastamento da mitologia antiga e conferiria poderes “divinatórios” ao homem; a argumentação positiva de Schlegel chega até a entrever uma nova Idade de ouro, uma “grande evolução à qual somos chamados”: “Na humanidade chegada ao estado idealista, não haverá nada além de poesia, ou seja, as artes e as ciências serão então uma unidade” (SCHLEGEL ibidem: 318). Em alguns momentos, Schlegel parece mesmo dar continuidade à positividade geral da *Aufklärung* (“A claridade, a energia, a plenitude e a completude com as quais o Universo se reflete num espírito humano [...] determinam o grau de sua genialidade artística e o qualificam a dar forma a um mundo dentro do mundo” – ibidem: 347), mas isso não pode ser tomado como máxima, visto a demarcação exponencial de sua obra em relação ao Classicismo. Sua crítica aos modelos predecessores é mais do que evidente, bem como o elogio da então nascente poesia romântica (sendo a poesia “romântica”

por si própria), já com notas libertárias. Mas a possibilidade de instauração teórica do discurso melancólico disfórico em âmbito literário continuará impossibilitada de acordo com sua perquirição filosófica.

Algo semelhante ocorre ensaios teóricos dos autores literários românticos propriamente ditos. Semelhante às teorizações poético-filosóficas dos primeiros pensadores românticos, os padrões do *métro*n clássico continuarão subsistindo em suas obras teóricas, mesmo que em um contexto bastante renovado. O prefácio de *Hernani* (1830), de Victor Hugo, é um manifesto em prol da liberdade (ou melhor, liberalismo) no teatro e na literatura (“[...] a liberdade na arte, a liberdade na sociedade, eis o duplo objetivo que devem ter em mente, numa única marcha, os espíritos conseqüentes e lógicos [...]” - HUGO 1987: 135), mas que, em última instância, não proporcionará a possibilidade de inclusão de possíveis sentimentos (*topoi*) ligados à melancolia disfórica. Porém no prefácio de *Cromwell* (1985: 7-9), há um momento importante, em que Hugo cita a presença da melancolia como um fator diferenciador da literatura de sua época em relação à da Antiguidade clássica. Semelhante ao que foi dito por Schlegel, esta será novamente associada à religião cristã:

Com o cristianismo e para ele, se introduziu no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido entre os modernos, um sentimento que é mais do que a gravidade e menos do que a tristeza, a melancolia [...]. O homem se curvando sobre si mesmo, em presença de suas altas vicissitudes, começa a ter piedade pela humanidade, a meditar sobre as amargas decepções da vida. Deste sentimento, que para o Catão estoico foi desespero, o cristianismo fez a melancolia [...]. Assim, nos vemos despontar ao mesmo tempo e como caminhando juntos, o gênio da melancolia e da meditação, o demônio da análise e da controvérsia.

A melancolia é associada a um “sentimento” e a um mal empírico, mas não de todo negativo, visto que aparece sob a ótica do sublime religioso e, também, da *profunda cogitatio*. O excerto é importante, mas ainda não se pode comprovar, em âmbito romântico, uma discussão mais verticalizada sobre os *topoi* melancólicos enquanto tessitura literária ou mesmo da melancolia como geratriz de novas propostas estéticas. A argumentação maior de Hugo irá dar destaque para o conceito de grotesco, associado à mistura de gêneros, pólo oposto do sublime, mas também sua complementação (idem: 18), pois “graças a ele [ao grotesco], acabam-se as impressões monótonas”. Ao fim e ao cabo, a discussão sobre o grotesco e a exaltação da mistura entre tragédia e comédia evitarão um maior aprofundamento sobre a melancolia enquanto *praesentia* literária, tema esboçado muito rapidamente pelo referido prefácio. Fica no ar uma hipotética sugestão de que, em meio a todas essas misturas (sublime/grotesco, Ariel/Calibã, tragédia/comédia), cumpre ao poeta dosar possíveis *topoi*

melancólicos, opondo-lhes um ou mais contrários¹⁶⁷. A visão positiva de Hugo em relação ao papel social do artista e da arte em geral, que se repete em incontáveis escritos, corroborará a mesma impressão, podendo ser resumida em uma passagem do “Prefácio a minhas obras e *Post-scriptum* de minha vida” (1985: 698):

Como o antigo Júpiter de Egina com três olhos, o poeta tem um triplo olhar: a observação, a imaginação e a intuição. A observação se aplica com maior justeza à humanidade; a imaginação, à natureza; a intuição, ao sobrenatural. Pela observação, o poeta é filósofo e, talvez, legislador; pela imaginação, ele é mago e criador; pela intuição, ele é religioso e, talvez, revelador.

Por sua vez, Wordsworth (1770-1850), no *Prefácio às Baladas Liricas* (1800), liga a poesia a um princípio de prazer que tem como foco a união de toda a humanidade através de uma contemplação em comum – jamais misantrópica – da natureza e da simplicidade que esta evocaria. A “paixão” agora será sinônimo de “verdade”, já que o poeta deve escrever “sob uma única restrição”: “a necessidade de proporcionar um prazer imediato ao ser humano possuído pela informação que se pode esperar dele, não como advogado, médico, marinheiro, astrônomo ou filósofo natural, mas como homem” (WORDSWORTH 1987: 178). Dessa forma, Wordsworth se demarca da visão novaliana, que augurava ao poeta-médico uma superioridade em relação aos demais seres humanos, mas continuará ecoando a mesma ideia de uma melancolia sublime. Assim, a criação poética, considerada por Wordsworth como superior àquela em prosa, estará ligada a um estado ou princípio de prazer que limita tanto o sofrimento empírico como as próprias imagens poéticas desbordantes que este poderia excitar (idem: 184):

A poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos; origina-se na emoção acumulada na tranqüilidade: a emoção é contemplada até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade gradualmente desaparece e produz-se aos poucos uma emoção semelhante à que estava diante do sujeito da contemplação, e passa realmente a existir na mente. É num tal estado de espírito que geralmente tem início a composição bem-sucedida, sendo continuada em estado de espírito semelhante; mas a emoção, de qualquer tipo e em qualquer grau, é qualificada devido a diversas causas, através de diversos prazeres, de modo que a mente, ao descrever voluntariamente qualquer paixão, desfrutará em geral de um estado de prazer. Portanto se a Natureza for cautelosa e preservar o ser num estado de prazer assim ocupado, o poeta deverá tirar

¹⁶⁷ Posteriormente, nas *Cartas de Dupuis a Cotonet* (1836), Musset (1960: 823) irá criticar o “Prefácio” à peça *Cromwell*, ressaltando-lhe certos anacronismos e o fato de Hugo ter esquecido que o “sentimento melancólico” não seria desconhecido dos antigos: “‘A melancolia’, dizem eles [Hugo e seus asseclas], era desconhecida dos antigos; é a religião nova, a sociedade nova, e introduz na arte um tipo novo’. Falando francamente, cremos [...] que esta melancolia desconhecida dos antigos não nos causa uma fácil digestão. Qual? nos perguntamos, Safo expirante, Platão olhando o céu, não sentiram qualquer tristeza? O velho Príamo, implorando o filho morto, ajoelhado diante de seu assassino e implorando ‘Lembra-te de teu pai, ó Aquiles!’ não experimentou qualquer melancolia? O belo Narciso, deitado sobre as flores, não estava sofrendo o desgosto das coisas da terra? A jovem ninfa que o amava, esta pobre Eco tão desafortunada, não seria ela o perfeito símbolo da melancolia solitária, quando, destruída por sua dor, não lhe ter restado mais do que os ossos e a voz? Por outro lado, no dito prefácio, escrito por sinal com grande talento, a Antiguidade nos parece descrita de uma maneira estranha. Compara-se, entre outras coisas, as fúrias com as feiticeiras [...]”.

proveito desta lição que lhe é oferecida e atentar principalmente para que as paixões que comunica ao seu leitor – quaisquer que sejam – se a mente deste for saudável ou vigorosa – sejam acompanhadas por uma inteligência prazerosa. Bem, a música da linguagem métrica harmônica, o sentido de superação das dificuldades e a cega associação prazerosa recebida anteriormente pelas obras em rima ou métrica [...] tudo isso compõe imperceptivelmente um complexo sentimento de prazer que é da maior utilidade, ao moderar o sentimento doloroso sempre misturado às poderosas descrições das paixões mais profundas.

O aludido “bom senso” será escrito posteriormente por Wordsworth em letras capitulares, neste mesmo ensaio-prefácio, ressaltando o seu comprometimento com a razão e moderação do antigo *métron* aplicado à criação poética (ibidem: 207): “Finalmente, o BOM SENSO é o CORPO do gênio poético, e a FANTASIA é sua VESTE, o MOVIMENTO, sua VIDA e a IMAGINAÇÃO, a ALMA, que está em toda parte e em cada uma delas, modelando tudo num único todo, gracioso e inteligente”.

Até mesmo o iconoclasta poeta inglês Shelley (1792-1822), que alguns autores afirmam ter sido “melancólico” (adjetivo também muito presente em seus poemas) se posicionará de maneira semelhante a Wordsworth, augurando antes uma ascendência mítica e divina ao poeta em vez de uma sensibilidade imposta talvez como maldição, na retórica de cunho biográfico comum à época (1987: 242):

Um poeta, por ser para os outros o autor da mais elevada sabedoria, prazer, virtude, glória; deve ser também pessoalmente o mais feliz, o melhor, o mais sábio e o mais ilustre de todos os homens. Quanto à sua glória, que se desafie o tempo a declarar se a fama de qualquer outro instituidor de vida humana é comparável à de um poeta. Que ele é mais sábio, o mais feliz e o melhor, porque é poeta, é igualmente incontroverso: os maiores poetas têm sido os homens da mais imaculada virtude, da mais consumada prudência e, se perscrutarmos o interior de suas vidas, os homens mais afortunados: quanto às exceções, como dizem respeito aos que possuíram a faculdade poética num alto grau, mas contudo inferior, se verificará que antes restringem do que abolem a regra¹⁶⁸.

Outros prefácios poderiam aqui ser evocados, nos quais também figura a mesma impossibilidade teórico-literária para o surgimento do discurso melancólico disfórico, já que o ideal de gênio romântico, ao mesmo tempo destruidor de barreiras e arquiteto inspirado de novas categorias do sublime, revela a busca por uma voz inspirada e superior, a qual tenta se impôr justamente por essa mesma altivez e orgulho de si. Delineia-se então, uma outra diferença básica entre Romantismo e Ultrarromantismo, numa alegoria buscada aos signos do zodíaco: o primeiro, *grosso modo*, poderia ser comparado à figura do sagitário, apontando o seu arco ousadamente para o infinito, numa busca dialética que revela engenho e mesmo inspiração divina (esta última, especialmente entre os teóricos e autores românticos ligados à

¹⁶⁸ Shelley continua sua argumentação tentando provar que não há sentido em chamar Homero de “bêbado”, Virgílio de “lisonjeador”, Horácio de “covarde”, Tasso de “louco”, etc., apoiado nos relatos antigos e, ao mesmo tempo, se excusa sucintamente por não falar nos seus contemporâneos, sem alegar motivos concludentes.

religião católica), em que possíveis notas de desalento poderão aparecer, talvez proporcionadas (muitas vezes, autoexplicadas) pelos limites impostos pelo hibridismo de sua natureza animal, mas sem desbordamento. Já o segundo, poder-se-ia compará-lo à imagem de um escorpião que insiste em se ferir continuamente, estando ligado aos *topoi* da incompletude, da corruptibilidade, da aporia do ser-estar e de uma ideia de infinito associada sempre a estados de solidão e desespero, nunca sublimados. Mas, para não me tornar demasiado monocórdico – à semelhança da própria escritura melancólica que, segundo Visconti (2002: 188), trata em geral de um assunto “que é o contrário mesmo de seu projeto”, ou seja, o silêncio da apatia –, cumpre então apresentar um importante estudo que irá definir a melancolia, empírica e literária, como base de uma literatura específica e mesmo a característica principal do Romantismo. Trata-se dos vários ensaios publicados por Mme. de Staël (1776-1817) em que a melancolia aparece como tema de eleição, especialmente o *Da literatura em seus imbricamentos com as instituições sociais* (1799), *Da Alemanha* (1810/1813), *Reflexões sobre o suicídio* (1813), entre outros.

Em *Da influência das paixões sobre a felicidade dos indivíduos e das nações* (1796), Mme. de Staël segue a mesma visão pragmática das Luzes em relação às chamadas “paixões” (1842: 4-5), “esta força impulsiva que domina o homem independentemente de sua vontade, verdadeiro obstáculo à felicidade individual e política”. As paixões humanas são elencadas e discutidas tendo-se sempre em vista o social, no sentido de que (idem: 8)

se o homem chega a dominar individualmente suas paixões, os sistemas de governo se simplificarão de tal forma que nós poderemos, então, adotar, como possível, a independência completa [...]. Quanto mais trabalharmos para acalmar os sentimentos impetuosos que agitam o interior do homem, menos a liberdade pública terá necessidade de ser modificada; são sempre as paixões que forçam a sacrificar a independência para assegurar a ordem.

Diferentemente de “paixões” como “amor pela glória”, “ambição”, “ vaidade”, “vingança”, “fanatismo”, “amor pelo jogo”, etc., em nenhum momento a melancolia aparece nomeada enquanto tal. Isso é significativo, visto que a paixão, para Staël, tem um atributo de repercussão social bem específico. Nos momentos em que a melancolia é evocada, dentro de sua argumentação, ela aparece em suas tintas eufóricas, na mesma linha teórica do primeiro romantismo alemão (ibidem: 127): “aquele que pode ser melancólico, que consegue se resignar à dor, que pode se interessar ainda a si mesmo, não é infeliz”. Contra a melancolia empírica, os remédios sugeridos por Mme. de Staël são os mesmos da Antiguidade: amizade, sentimento filial, paternal e conjugal, religião e filosofia, esta última entendida como a força de pensamento que livra o ser humano (idem: ibidem) “do jugo das paixões”, sendo prova

disso o fato de que (ibidem: 131) “a felicidade que encontra um filósofo com o domínio de si mesmo é, de todos os sentimentos [...], aquele que lhe deixa mais independente”. Para estes, a solidão aparece em seus matizes mais eufóricos e voltados ao sublime romântico (ibidem: 133):

A solidão [...] é o primeiro dos bens do filósofo [...]. O som do vento, o clarão das tempestades, a noite de verão, o frio do inverno; estes movimentos, estes quadros opostos, produzem impressões semelhantes, e fazem nascer em sua alma esta doce melancolia, verdadeiro sentimento do homem, resultado de seu destino, única situação do coração que deixa à meditação toda sua ação e força.

Staël, como Voltaire, afirma ser impossível a completa ataraxia, tida como uma impossibilidade filosófica. Nos albores do Romantismo, ela saberá também sugerir o tom moderado para as mesmas paixões que busca combater (ibidem: 151):

Longe de mim, entretanto, estes axiomas impiedosos de almas frias e espíritos medíocres: *nós podemos sempre nos vencer, somos mestres de nós mesmos* [...]. Não é pois assegurando a todos os homens que poderão triunfar de suas paixões, que tornaremos esta vitória mais fácil. Fixar seu pensamento sobre a causa de sua desgraça, analisar as causas que a razão e a sensibilidade lhe podem apresentar, é um meio mais certo, pois bem mais verdadeiro. Terei conseguido meu objetivo, se pude oferecer qualquer esperança de repouso à alma agitada; se, não desconhecendo nenhuma de suas dores, tendo claro o terrível poder dos sentimentos que a governam [...], enfim, eu puder me fazer escutar (grifo da autora).

Mas esta obra também tem suas contradições latentes. Ainda nas primeiras páginas de *Da influência das paixões*, Staël se defende da acusação de que em certos momentos teria feito uma apologia ao suicídio, quando se refere a um *desbordamento* das paixões que consideraria válido, mas em contextos específicos (ibidem: 67):

Temo que me acusem de ter falado muito frequentemente, no curso desta obra, do suicídio como ato digno de louvores: não o examinei sob a ótica sempre respeitável dos princípios religiosos, mas, politicamente, creio que as repúblicas não podem esquecer o sentimento dos antigos em se dar a morte; e, em situações particulares, as *almas apaixonadas* que abandonam-se à sua natureza, têm necessidade de encarar este meio para não se depravar na desgraça e, mais ainda talvez, em meio aos esforços que elas buscam para o evitar (grifo meu).

Se Mme. de Staël não aprofunda neste primeiro escrito a discussão a respeito da melancolia, o faz em relação ao suicídio, tema tratado de modo ambíguo, ora como paixão, ora como postura filosófica superior. Ele será discutido ainda mais detalhadamente em um escrito publicado posteriormente, *Reflexões sobre o suicídio*, o qual será acrescentado, após o desaparecimento da autora, por seu filho, como um adendo ao *Da literatura*. Não existe efetivamente uma apologia ao suicídio na obra, como os leitores da época também quiseram ver (fato denunciado por uma nota introdutória/defesa do filho de Staël logo no início do

livro), mas uma certa visão estoica o endossa em algumas passagens, como atitude nobre (1842: 169):

A dor é um dos elementos necessários para a faculdade de ser feliz e não podemos conceber uma sem a outra. A vivacidade de nossos desejos está ligada às dificuldades que encontram; o abalo de nossas alegrias, ao medo de perdê-las; a vivacidade de nossos afetos, aos perigos que ameaçam os objetos de nosso amor. Enfim, nenhum mortal pôde destrinchar o nó górdio do prazer e da dor do que pelo ferro que corta a vida. Sim, dirão alguns indivíduos infelizes, nós nos submetemos à balança dos bens e dos males que o curso ordinário dos eventos traz, mas quando somos tratados como inimigos pela sorte, é justo escapar de seus golpes. De início, o regulador que determina o resultado desta balança está inteiramente em nós mesmos: o mesmo gênero de vida que levaria este ao desespero, cumulária de alegria um homem que se encontra em uma esfera de esperanças menos elevada [...]. Sem dúvida, a felicidade de um pode estar em desacordo com o caráter de outro, mas a resignação convém igualmente a todos.

Em outros momentos, a autora é mais incisiva em relação ao tema. Em passagens como a seguinte (ibidem: 171), os leitores da época encontraram uma espécie de apologia:

Cremos, com efeito, que a vida tem por meta a renúncia da vida. A natureza física completa esta obra pela destruição, e a natureza moral, pelo sacrifício [...]. São de bem pouca monta as circunstâncias felizes ou tristes de cada indivíduo, em comparação com as leis inflexíveis da natureza. A velhice e a morte deveriam pôr todos os homens em desespero bem mais do que suas dores particulares [...].

Tal passagem constitui o auge da argumentação staëliana em relação aos bens relacionados ao suicídio. Mas, na maior parte de sua obra, ele será tido como uma paixão nefasta, fruto de uma “vontade desordenada” (ibidem: 172):

A maior parte daqueles que tentaram o suicídio em vão, não renovaram suas tentativas, porque há no suicídio, como em todos os atos desordenados da vontade, uma certa loucura que é apaziguada quando chega muito próximo de sua meta. A desgraça quase nunca é uma coisa absoluta; suas ligações com nossas lembranças ou nossas esperanças a dominam frequentemente; e quando um socorro real se opera em nós mesmos, nossa dor se oferece frequentemente à nossa imaginação sob um aspecto bem diferente.

Em suma, o estudo de Mme. de Staël sobre o suicídio tem como base as relações deste com a moral e a sociedade. Trata-se de uma obra que demonstra claramente as preocupações éticas em relação a este tema tabu. No momento em que buscou a sinceridade, longe da retórica e dos dogmatismos religiosos, em relação aos motivos para tal ato, deve ter realmente chocado os leitores mais puritanos. Outro tabu da época, o tema do suicídio por amor, especialmente entre as mulheres que se viam abandonadas pelos companheiros (muitas das quais, posteriormente degradadas pelo meio social¹⁶⁹), ocupa uma boa extensão da obra, além

¹⁶⁹ Na *Confession d'un enfant du siècle*, romance de Alfred de Musset publicado em 1836 (1960: 119), a personagem Mme. Pierson, é obrigada a deixar Paris por ter tido duas relações amorosas ao mesmo tempo: “Ela

de outros tópicos que, segundo a autora, insuflariam o desejo suicida, como ruína financeira, desonra, dores físicas, doenças incuráveis, etc. Há apenas um momento em que Mme. de Staël trata de um tipo de suicídio mais próximo daquele bem caro à ficcionalidade do período – motivado pelo nada, ou tédio (ibidem: 177):

Uma mulher de espírito disse que *o tédio se mistura a todas as dores*, e esta reflexão é plena de profundidade. O tédio verdadeiro, aquele dos espíritos ativos, é a ausência de interesse por tudo aquilo que nos cerca, combinado com as faculdades que tornam este interesse necessário: é a sede sem a possibilidade de se saciar. Tântalo é uma muito justa imagem da alma nesse estado (grifo da autora).

Logo em seguida, a autora oferece uma resposta prática contra o referido tédio (ibidem:176-178):

Não insistirei nas consolações comuns que podemos tirar da esperança em uma mudança de circunstâncias: ha gêneros de sofrimentos que não são suscetíveis deste gênero de consolo; mas creio que poderemos corajosamente afirmar que um trabalho forte e contínuo tem aliviado a maior parte destas pessoas. Há um futuro em toda ocupação, e é de um futuro que todo homem tem necessidade sem cessar. Os pensamentos nos devoram como a águia de Prometeu, quando não possuem um foco de ação fora de nós, e o trabalho exerce e dirige estas faculdades: enfim, quando se tem imaginação – e a maior parte destes que sofrem a tem bastante – podemos encontrar prazeres renovados [também] no estudo das obras-primas do espírito humano, tanto para os amadores, quanto para os artistas [...]. Os selvagens são felizes somente por estar vivos; os prisioneiros encontram no ar livre o bem supremo; os cegos estariam prontos a entregar tudo o que possuem para rever ainda os objetos exteriores. Os climas do sul, que animam as cores e desenvolvem os perfumes, produzem uma impressão indefinível; as consolações filosóficas têm menos poder que as alegrias causadas pelos espetáculos da terra e do céu. Acrescente-se a tudo isto, a fortaleza da contemplação [...]. Devemos, como no Styx, nos tornar invulneráveis, ou, ao menos, resignados [...]. Ninguém ousará dizer que podemos suportar tudo neste mundo, ninguém ousará confiar-se demasiado em suas forças para responder [...], mas se nós salvarmos a harmonia interior da alma, poderemos ainda entrar em comunicação com as obras da Divindade.

Será este mesmo tom de moderação que ecoará por toda a obra sobre o suicídio feita por Mme. de Staël. E, com tal meta, o imaginário do livro, em última instância, se demarcará do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, que encontrará na argumentação (muitas vezes, de teor filosófico) em favor do suicídio um caro *topos* literário, como se verá mais à frente. Nesse aspecto, uma passagem bem mais importante das *Reflexões sobre o suicídio* atesta mesmo uma visão negativa em relação a tais *topoi* literários, no momento em que a autora explica o imaginário algo excêntrico dos alemães (em sua perspectiva), de uma maneira bem moralista (ibidem: 198):

Os alemães são dotados das qualidades mais excelentes e das luzes mais profundas, mas é através dos livros que a maior parte deles foi formada. Isso resulta em um caráter de análise e sofisma,

estava desonrada, obrigada a deixar Paris, se não quisesse se expôr ao mais cruel escândalo”, fala o protagonista Otávio.

uma certa busca pelo engenhoso que pode gerar uma má decisão na conduta. A energia que não se sabe onde empregar inspira as resoluções mais extravagantes; mas quando se pode consagrar suas forças à independência de sua pátria, quando se pode renascer como nação e fazer assim reviver o coração da Europa paralisada pela servidão, então tornam-se obsoletos *o sentimentalismo doentio, os suicídios literários, os comentários abstratos sobre aquilo que revolta a alma*. É preciso imitar estes povos fortes e sãos da Antiguidade, cujo caráter constante, direto, inquebrantável, não começava nada sem acabar: eles viam como uma mesma fraqueza um cidadão recuar ante uma resolução patriótica e um soldado fugir de um dia de batalha. O dom da existência é um milagre em cada instante [...]. Por que então esbanjar, em um momento de impaciência ou tédio, o sopro através do qual nós podemos sentir o amor, reconhecer o gênio e adorar a divindade? [...]. Se alguém é incapaz da resignação cristã que submete a experiência de vida, ao menos dever-se-á retornar à antiga beleza do caráter dos antigos [...] (grifo meu).

Haverá então uma contradição entre as obras de Mme. de Staël? A pergunta ficará evidenciada com o estudo de outro livro da autora, este sim, de fundamental importância para o estudo teórico em relação à melancolia romântica e – fato evidente – escrito já no plano romântico. Trata-se do livro *Da literatura*, publicado originalmente em 1799, no qual há a famosa diferenciação de Mme. de Staël entre as chamadas literaturas do Sul e do Norte europeias, tendo esta última, os principais componentes do discurso melancólico eufórico romântico, ligado ao sublime. O fato principal é que, em *De la littérature*, diferentemente do que acontece no excerto de *Reflexões sobre o suicídio* transcrito mais acima, Mme. de Staël não apenas estuda a melancolia empírica sob um prisma positivo, como também tenta demonstrar que os *topoi* criados por esta mesma melancolia, inata aos “povos do norte”, seriam *naturalmente* responsáveis por boa parte de suas representações culturais e filosóficas. Como lembra Luiza Lobo (1987: 99), a importância do livro pode ser medida pelo fato de que sua publicação é tida atualmente pelos críticos como o marco simbólico inaugural do Romantismo na França.

De início, Mme. de Staël confirma a importância das obras da Antiguidade clássica no âmbito da história, da filosofia, da moral, da política, das ciências e das artes, mas destaca o fato de que o progresso teórico em relação a estas últimas, teria sido coroado por “êxitos rápidos, porém descontínuos” (STAËL 1987: 99). Essa descontinuidade – e mesmo limitação – se daria por conta de que os antigos não chegaram a teorizar (e praticar, do ponto de vista da criação) sobre as “belezas poéticas que pertencem unicamente à imaginação” (STAËL idem: ibidem). A autora não aprofunda o que seriam elas exatamente, mas deixa entrever – como é comum nas teorizações românticas – que algo além da mimese aristotélica, ou melhor, da *imitatio*, apropriação ideológica da teoria literária do filósofo grego através da qual vários tratados poéticos vinham engessando a criação ficcional na aurora do Romantismo. A palavra “imaginação” por vezes também é utilizada no sentido de imaginário: o imaginário repleto de arquétipos nebulosos típicos dos nórdicos, segundo Staël, em contraposição à natureza solar e

apolínea da arte grega e romana. O mais importante é saber que a ferramenta principal para a irrupção desta nova estética proposta para o novo século que já se avizinhava, não seria nenhuma novidade; antes, teria se constituído, há vários séculos, como a própria essência dos povos “do norte”, a saber: a melancolia. Mme. de Staël faz então a conhecida cisão entre a literatura “do sul” e a “do norte” (ibidem: 100-101):

Há, na minha opinião, duas literaturas totalmente distintas, a que vem do sul e a que vem do norte, a que tem Homero como primeira fonte e a que tem Ossian como origem. Os gregos, os latinos, os italianos, os espanhóis e os franceses do século de Luís XIV pertencem ao gênero de literatura que chamarei de literatura do sul. As obras inglesas, alemãs e alguns textos dinamarqueses e suecos devem ser classificados junto com as literaturas do norte, que começou com os bardos escoceses, as fábulas islandesas e as poesias escandinavas.

Numa nota de rodapé datada da segunda edição de *Da Literatura*, ou seja, após a descoberta de que os poemas de Ossian foram na verdade escritos pelo poeta escocês Macpherson, Mme. de Staël defende sua posição afirmando que muito antes da existência empírica deste último, Ossian, um bardo que teria vivido no século IV, já era citado por especialistas ingleses como autor de várias composições – o que continuaria viabilizando sua teoria em relação às fontes primevas da literatura do norte. Ossian – ou a ideia de um Ossian – será realmente uma influência forte na formação de uma literatura melancólica romântica; já se viu como Goethe, em sua juventude, costumava escrever poemas de caráter desolado em regiões desabitadas, “ossiânicas” e, no prefácio às *Primeiras meditações poéticas*, publicado vinte anos depois do ensaio de Mme. de Staël, o poeta francês Lamartine (1790-1869) assevera (1987: 123) que “Ossian foi o Homero de meus primeiros anos; devo-lhe uma parte da melancolia de meus pincéis”, conferindo à própria melancolia uma função inspiradora. Mme. de Staël tem o cuidado de afirmar que na época de Ossian o pensamento ainda não era sutilmente filosófico, como aconteceu, por exemplo, entre os gregos, mas ressalta tanto a influência daquele, como sua demarcação dos clássicos. A diferença entre os mesmos estaria, como dito, numa melancolia vaga e sublime que tipificou e teria sido originada da musa poética ossiânica, vista também – e um pouco contraditoriamente – como ideal ao pensamento filosófico (STAËL 1987: 101):

A poesia melancólica está mais em consonância com a filosofia. A tristeza penetra muito mais no caráter e no destino do homem que qualquer outro estado de alma. Os poetas ingleses que sucederam aos bardos escoceses, acrescentaram a seus cenários reflexões e ideias que estes deveriam provocar por si mesmos; mas conservam a imaginação do norte, que agrada aos povos costeiros, sob o ruído dos ventos, nas urzes selvagens; e que leva, enfim, a alma fatigada de seu destino ao futuro, a um outro mundo. A imaginação dos homens do norte se lança além da terra, cujos confins habitavam; atravessa as nuvens que orlam seu horizonte, e parece representar a obscura passagem da vida à eternidade.

Mme. de Staël não elege a superioridade de Ossian em relação a Homero; por outro lado, fala de sua preferência pessoal em relação ao primeiro. Sua visão de uma melancolia literária é interessante: não chega a fazer um elogio da melancolia como fonte inspiradora de maneira detalhada (como acontece geralmente na plasmação do discurso melancólico eufórico); antes, parece concordar com o fato de que a natureza dos povos do norte seria – com uma certa fatalidade – melancólica, e não permitiria espaço para outro tipo de representação ficcional genuína. Mas essa melancolia nórdica constituiria um *ethos* tão entranhadamente natural e atávico, que não daria ensejo a um desespero *de per se*, a uma vontade de autoaniquilamento, como chegaram a sugerir outros tantos teóricos, referindo-se aos ingleses. Isso fica claro quando, seguindo a lógica empírica, Mme. de Staël (ibidem: 102) diz que “a poesia do norte convém muito mais que a do sul ao espírito de um povo livre”. Há aí uma inversão típica do discurso melancólico eufórico. A melancolia não é vista como uma prisão inviolável, mas associada à liberdade moral e política; segundo a autora (idem: ibidem), “um certo orgulho da alma, um desapego à vida provocados quer pela aspereza do solo, quer pela tristeza do céu, devem tornar ali [entre os nórdicos] a servidão insuportável”. Coisa contrária aconteceria entre os gregos (ibidem: idem), já que “o amor pelas artes, a beleza do clima, todos os prazeres prodigalizados aos atenienses podiam lhes servir de compensação [em caso de servidão]”. Neste momento, a autora parece fechar os olhos para o decantado amor à liberdade e ódio ao jugo estrangeiro por parte dos gregos, temas que, por sinal, inspiraram boa parte de sua literatura. E, para endossar essa fatalidade melancólica, mas não-disfórica, dos povos do norte, Mme. de Staël (ibidem: 101-102) ecoa alguns fatores que predisporiam à mesma, entre eles, as baixas temperaturas do clima, princípio já estabelecido anteriormente por Montesquieu. A diferença é que o clima agora também influencia a criação poética:

O clima é certamente uma das principais razões das diferenças que existem entre as imagens que agradam no norte e as que amamos relembrar no sul. Os sonhos dos poetas podem conceber objetos extraordinários; mas as impressões de hábitos aparecem necessariamente em tudo o que se compõe. Evitar a lembrança dessas impressões seria perder a maior das vantagens, a de pintar o que a própria pessoa experimentou. Os poetas do sul misturam incessantemente a imagem de frescor, bosques cerrados, riachos límpidos, a todos os sentimentos da vida. Não se recordam nem mesmo dos prazeres do coração sem neles misturar a ideia da sombra benfazeja que deve protegê-los dos calores ardentes do sol. Esta natureza tão viva que os cerca, desperta neles mais movimentos que pensamentos. Foi um erro, segundo me parece, ter-se afirmado que as paixões eram mais violentas no sul que no norte. Aí se vêem interesses mais diversificados num mesmo pensamento: ora, é a fixidez que produz os milagres da paixão e da vontade. Os povos do norte se ocupam mais da dor que dos prazeres e sua imaginação nisto é mais fecunda. O espetáculo da natureza exerce sobre eles uma forte influência, da mesma forma que se mostra em seus climas: sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida, as diversas circunstâncias da vida podem alterar esta disposição à melancolia, mas somente esta traz a marca do espírito nacional. É preciso procurar

num povo, como num homem, seu traço característico: todos os demais são o efeito de mil acasos diferentes; mas só este constitui o seu ser.

Pode-se ver que Mme. de Staël dá continuidade aos princípios elaborados por Montesquieu em relação aos imbricamentos entre clima e caráter das populações, mas ela também dá ensejo a suas próprias percepções: por exemplo, se opõe ao teórico francês no momento em que afirma a “fixidez” como provável epicentro das paixões (lembramos do dito espirituoso de Montesquieu de que seria preciso esfolar um russo para lhe proporcionar alguma emoção). Tais detalhes atestam novamente a movência do vocábulo “melancolia”. Fato é que a análise staëliana tem um caráter até certo ponto *realista* – na falta de um termo melhor – ou seja, deve-se aceitar de forma pacífica a melancolia empírica atávica aos povos do norte, e a tristeza congênita que suscitaria suas manifestações poéticas. Neste momento, haverá uma ponte entre *Da Literatura* e o “Problema XXX” aristotélico, por sinal, não citado em nenhum momento no texto de Mme. de Staël: os homens superiores em inteligência (acrescentando-se aí a sensibilidade tão cara aos românticos) devem se condicionar à carga – muitas vezes, fardo – de sua própria diferenciação, que “faz amar o campo e a solidão” (STAËL *ibidem*: 103):

O que o homem fez de maior deve-se ao sentimento doloroso da imperfeição de seu destino. Os espíritos medíocres se sentem em geral bastante satisfeitos com a vida comum; eles complementam, por assim dizer, sua existência, suprimindo o que ainda pode lhes faltar com ilusões da vaidade; mas o espírito sublime em sentimentos e ações deve seu impulso à necessidade de escapar aos limites que cerceiam sua imaginação. O heróismo da moral, o entusiasmo da eloquência, a ambição da glória propiciam prazeres sobrenaturais, necessários apenas às almas tanto exaltadas quanto melancólicas, fatigadas de tudo que se mede, de tudo que é passageiro, de um termo, enfim, não importa a que distância o coloquemos. É este estado de alma, fonte de paixões generosas bem como de todas as ideias filosóficas, que inspira particularmente a poesia do norte.

Dessa forma, Mme. de Staël transplanta a superioridade típica dos melancólicos (universais) do “Problema XXX” para a esfera de domínio dos povos nórdicos e suas representações ficcionais, mas tal apropriação não terá sido, decerto, a primeira, nem a última, em âmbito do discurso sobre a melancolia. Para confirmar tal fato, a autora analisa dois princípios – a seu ver – antitéticos: a “sensualidade” da poesia grega e a imagética de cunho filosófico-melancólico dos nórdicos (há aí também uma oposição ao “Problema XXX”, que entrevia uma sensualidade dos melancólicos) (*ibidem*: 104): “As ideias filosóficas se unem como por si mesmas com as imagens sombrias. A poesia do sul, ao contrário da do norte, longe de estar em consonância com a meditação, e de inspirar, por assim dizer, o que a reflexão deve experimentar – esta poesia voluptuosa quase que exclui inteiramente as ideias

de certa ordem”. Trata-se de outro excerto delicado e muito propenso às críticas, que põe em discussão a capacidade filosófica da poesia grega, sem que Mme. de Staël especifique autores, nem ofereça exemplos que tentem comprovar sua argumentação.

Mas, relevando tais silêncios, poderemos observar em outros trechos de *Da Literatura* momentos importantes em que Mme. de Staël busca discutir a própria essência da melancolia enquanto *praesentia* literária. Para isso, destaca certas figuras de linguagem, certa monotonia narrativa, criticadas por alguns em sua época, opondo-lhes o elogio. Neste próximo excerto, a autora falará, *ipsis litteris*, numa “poesia melancólica” (idem: *ibidem*):

Critica-se Ossian por sua monotonia. Há menos defeito nas diversas poesias que derivam da sua: dos ingleses e alemães. A cultura, a indústria, o comércio alteraram de diversos modos as paisagens do campo. Apesar disso, como a imaginação setentrional conserva sempre aproximadamente o mesmo caráter, deve-se encontrar ainda, mesmo em Young, Thomson, Klopstock, etc. uma espécie de uniformidade. A *poesia melancólica* não pode variar ininterruptamente. O frêmito que certas belezas naturais produzem em todo nosso ser é uma sensação sempre igual: a emoção que nos causam os versos que nos relembram esta sensação é análoga ao efeito da harmônica [instrumento antigo e monocórdico, feito de garrafas, segundo nota da tradutora Luiza Lobo]. A alma, com doce ânimo, se delicia com o prolongamento desse estado, tanto quanto lhe seja possível suportá-lo. E isto não se deve a alguma falha da poesia, mas sim à fraqueza de nossos órgãos, que nos faz sentir a fadiga ao fim de algum tempo. O que experimentamos então não é o tédio da monotonia, é o cansaço que nos provocaria um prazer por demais contínuo de uma música delicada (grifo meu).

Mme. de Staël enxerga nas vozes melancólicas e monocórdicas dos eu-líricos do norte o timbre que as distinguiria de outras literaturas. Ela de certa forma antecipa a noção de um discurso melancólico disfórico, mas ainda não a efetiva pelo fato de que sua visão de melancolia dos povos do norte (e suas consequentes manifestações literárias) ainda está ligada a um atributo filosófico que impõe limites à expressão de sentimentos desbordantes e patológicos. Em outras palavras, há a percepção de um *voltar-se* para si, melancólico e monocórdico, do eu-poético dos autores do norte, mais do que um constante *revirar-se*, em sentido efetivo de doença, de angústia plasmada em literatura. No primeiro caso, temos o eu romântico; no segundo, o eu ultrarromântico. É importante destacar também que, como *Da Literatura* foi lançado em 1800, não viu o surgimento do *mal du siècle* francês, que daria os primeiros passos por volta da mesma época, com a publicação de obras como *René* (1802), de Chateaubriand, e poderia ser visto por ela como uma manifestação ficcional melancólica semelhante àquela dos nórdicos, só que em âmbito francês. Há ainda o detalhe de a obra de Mme. de Staël, com efeito, tratar da poesia francesa neoclássica, e o *mal du siècle* ter sido *um fenômeno criativo de recepção literária* que utilizou eminentemente a prosa para a enformação de suas principais obras.

Mas, ao fim e ao cabo, as explicações corrosivas de Mme. de Staël sobre as críticas que os representantes da literatura neoclássica francesa constantemente faziam ao que se supunha a incompletude da literatura do norte, especialmente às obras de Shakespeare, cultivaram um terreno importante para o que viria depois. Essas críticas são desenvolvidas em destaque no capítulo XXII de *Da literatura*, onde se constata um dos momentos mais tipicamente românticos de privilegiar o “gênio” (ou liberdade criativa) ao “gosto” (ou controle classicista). Outro momento em que novamente se evidencia a melancolia dos nórdicos está contido no capítulo XIV, “Do humor inglês”, onde são contrapostos o sentido do jocoso, inspirado nas minudências e frivolidades, segundo a autora, típicas do trato francês em sociedade e presente na ficção em obras de dramaturgos como Molière, e o chiste – tema tão caro a outros teóricos românticos, como Friedrich Schlegel –, ou *humour* inglês, de sentido mais filosófico e ao qual, por vezes, pode se ancorar a melancolia. Dentro dessa argumentação, Mme. de Staël abre espaço para a discussão biografista de como a “alegria” típica das obras de Molière ou *bom humor*, se presentifica enquanto escrita a partir de certos níveis decorrentes da vida em sociedade, da mesma forma como explicou anteriormente a melancolia em seus contatos com a realidade empírica (ibidem: 111):

A alegria e a eloquência têm entre si certas relações, apenas porque é a inspiração involuntária, ao se escrever ou falar, que pode levar à perfeição de uma ou da outra. O espírito dos que nos cercam, da nação onde vivemos, desenvolve em nós a força da persuasão ou do humor com muito mais certeza que a reflexão e o estudo. As sensações vêm de fora, e todos os talentos que dependem imediatamente das sensações sentem necessidade do impulso dado pelos outros. A alegria e a eloquência não são simples resultados das criações do espírito; é preciso ser sacudido, modificado pela emoção que faz nascer ou uma ou outra para obter o êxito de talentos nesses dois gêneros. Ora, a disposição de ânimo comum à maioria dos ingleses não incita seus escritores à alegria.

Observe-se como a expressão de sentimentos eufóricos está ligada nesse excerto à escrita e à eloquência. Por outro lado, a melancolia também terá sua própria retórica, como visto anteriormente. O que diferenciará uma de outra, ironia e melancolia, será o fato de que esta se liga a um princípio superior, filosófico, segundo Mme. de Staël, enquanto aquela, ao universo do não-espírito, do imperfeito, sendo corporificada literariamente com sucesso apenas por alguns poucos privilegiados, como o francês Molière, já que os personagens humorísticos do nórdico Shakespeare – como Falstaff e Pistol, oferecidos como exemplos – seriam antes “caricaturas populares”, sendo que “a caricatura exclui quase inteiramente a verossimilhança” (ibidem: 110). Em suma, os nórdicos não teriam sido talhados pela natureza, nem pelos próprios costumes, segundo a autora, para escrever obras onde se sobressai o humor mais mundano, frívolo ou picaresco. No máximo, ainda segundo Mme. de Staël,

conseguiriam efetivar pérolas do chiste, ou humor filosófico “não espontâneo”, típico de nomes como Swift, Fielding e, sobretudo, Sterne (ibidem: 111):

Há morosidade, diria quase tristeza nesta alegria; quem faz rir não experimenta o prazer que causa. Vê-se que escreve num estado de ânimo sombrio, que está quase irritado contra quem ele distrai. Assim como as formas rudes às vezes tornam os elogios mais picantes, também a alegria humorística ressalta a gravidade de seu autor [...]. Há misantropia no próprio gracejo dos ingleses, e sociabilidade no dos franceses; deve-se ler os primeiros quando se está só, e os segundos quando houver mais espectadores. A alegria que os ingleses sentem quase sempre conduz a um resultado filosófico ou moral – enquanto a alegria dos franceses tem, frequentemente, como único fim, o próprio prazer.

Mas, diferentemente do que Mme. de Staël poderia supor e indo contra a argumentação contida em todo *Da literatura*, uma nova produção de verniz melancólico passou a existir em solo francês, de caráter tendente ao misantrópico e ao inconciliável, inverso em tudo à “sociabilidade” por ela tantas vezes apontada como essencial aos franceses e sua literatura, num contexto em que esta ainda era tida como o espelho fiel das sociedades¹⁷⁰.

Trata-se do *mal du siècle*, termo cunhado à posteriori para definir toda uma literatura calcada nas distopias melancólicas e na inconciliação peremptória entre o eu e a realidade. Há

¹⁷⁰ Não entrarei aqui em discussões mais aprofundadas em relação às diferenças fundamentais entre os romantismos alemão e francês, coisa que obras como *Fondements du savoir romantique*, de Georges Gusdorf (cf. Bibliografia), desenvolve magistralmente. Em todo o caso, a recepção do Romantismo alemão na França é um caso muito interessante e revela as mais diversas tendências presentes aos mais dessemelhantes autores. Um exemplo bem concreto, que quase beira a anedota, pode ser encontrado em Benjamin Constant que, de fato, chegou a conhecer pessoalmente alguns dos principais teóricos do Romantismo alemão. Em inúmeros trechos dos *Journaux intimes*, especificamente os das temporadas alemãs, Constant se refere aos encontros e discussões quase semanais que desenvolve com os irmãos Schlegel, Schelling, Mme. de Staël, Goethe, entre outros, preferindo geralmente a companhia deste último, em um momento em que já havia assumido sua postura *anti-Werther*. O registro do dia 24 de abril de 1804 (1964: 264) deixa transparecer toda a estranheza de um francês em relação ao pensamento e, mesmo, às excentricidades dos pensadores alemães: “Schlegel é um dos discípulos ou, melhor dizendo, dos corifeus de Schelling. Ele possui grandes conhecimentos literários, pouco gosto em matéria de espírito, além de presunção e bizarria. De comum, ele possui uma terminologia de tal forma particular em relação ao sistema da nova filosofia alemã, que é difícil compreender sem ser iniciado nele. Creio haver compreendido mas, se não estou enganado, todo este sistema não é outra coisa que uma reconfiguração de sutilezas escolásticas, um conjunto de negações de ideias tomadas como realidades e de arranjos de palavras tomadas como coisas”. No dia 2 de outubro de 1804, Constant escreve o seguinte (idem: 350) em relação à chegada de August Schlegel: “Chegada do irmão de Schlegel. Ele é um pequeno homem redondo, gordo além da medida, com um nariz pontudo que sai de duas bochechas luzidias [...]. Seus princípios são tão absurdos como os de seu irmão. O país que ele prefere na Alemanha é Viena, pois lá não existe liberdade de imprensa. É verdadeiramente muita loucura que pessoas para as quais toda a consideração vem da escrita o fato de, apesar de todos os seus princípios excêntricos, preferirem um lugar onde não poderiam escrever sequer uma linha ao que habitam neste momento, onde são tolerados”. No dia 3 de outubro, há um novo registro irônico sobre a excentricidade dos irmãos Schlegel (idem: ibidem): “Conversação com Schlegel, o irmão. Toda a sua doutrina, que eles ornamentam com o nome de filosofia e que outros crêem desacreditar tratando-a como espírito de seita, toda sua doutrina é uma coisa puramente pessoal. Eles se declaram em prol do catolicismo, pois filósofos protestantes se divertiram deles. Eles não amam os governos onde existe liberdade de imprensa, a Prússia, por exemplo, porque se aproveitaram do fato para escreverem contra eles. Eles são descontentes com os príncipes que acompanham o sentido das Luzes, porque os mesmos não têm necessidade deles, coisa na qual, de fato, têm muita razão. O que há de mais cômico é que, se não os interrompemos, e eles começam a falar livremente, apresentam os motivos mais infantis [...]”.

muitas conceituações sobre a origem deste termo e sobre suas conotações artísticas, literárias, sociais e filosóficas. Dany Hadjadj (1998: 29-42) chegou a escrever um capítulo inteiro sobre as origens etimológicas e literárias do termo¹⁷¹. Em geral, se apontam as resenhas do autor e crítico literário francês Sainte-Beuve (1804-1869) como codificadoras do termo, mas este inspirou-se em expressões como “mal de René”, “*vague des passions*”, presentes a *René* (1802) e a *O gênio do Cristianismo* (1802), de Chateaubriand, ou então, anteriormente, a “*vague des désirs*” referida por Senancour nos *Devaneios sobre a natureza primitiva do homem* (1799)¹⁷². De fato, em 1836, no romance de Alfred de Musset (1810-1857), *Confissão de um filho do século*, a expressão “*maladie du siècle*” já está plenamente consolidada, mesmo que adquira uma carga polissêmica diferente, ligada aos *males de amor* dos personagens criados pelo poeta francês.

Em geral, os críticos oitocentistas e, também, muitos outros do século XX, chegando aos contemporâneos, optaram em explicar os *topoi literários do mal du siècle* como um puro

¹⁷¹ Em resumo, a pesquisadora informa que o termo ou expressão *mal du siècle* não aparece em dicionários e obras de referência crítico-literárias francesas do século XIX, como o *Dictionnaire de l'Académie* (1877), *Dictionnaire de la langue française* (publicado por Littré, em 1863), *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (publicado por Pierre Larousse a partir de 1866), entre outros. A mesma ausência é sentida até mesmo em pleno século XX, em obras de referência como *Histoire de la langue française* (Bruneau, 1906), *Histoire illustrée de la littérature française* (Lanson, 1923), etc. É somente através de manuais literários contemporâneos, a partir da década de 1950, que começam a surgir verbetes explicativos, a exemplo do *Grand Robert* (1951-1983), *Trésor de la langue française* (1971), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* (1986), entre outros.

¹⁷² O termo *vague des passions* (vago ou vagueza de paixões) será sinônimo da expressão *mal du siècle*. Segundo A. Pizzorusso (*apud* LE GALL 1966: 470) teria sido Senancour – e não Chateaubriand – o primeiro a utilizar um termo semelhante (“*vague des desirs*” – vagueza dos desejos), nas *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. Por sua vez, Barbéris (1970: 32) fala da associação que o termo *mal du siècle* possuía em relação à religião católica desde inícios do século XIX, ou, melhor dizendo, ao afastamento desta e consequente aproximação do ceticismo. Ele cita como fonte o livro *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, de Lamennais (1782-1854), cujos quatro tomos foram originalmente publicados entre 1817 e 1823, assim como outros artigos deste autor que apareceram na imprensa católica francesa no mesmo período, em que o “*siècle*” pode ser lido como sinônimo de uma época descrente nos dogmas da Igreja, com o intuito de fazer a defesa desta. Nos escritos de Lamennais, muito lidos à época (tendo mesmo este autor conhecido e trabalhado ao lado de Chateaubriand em um jornal católico), o *mal do século* seria exatamente a “doença” da descrença, como o autor afirma em certa passagem do *Essai sur l'indifférence*: “O século mais *doentio* não é aquele que se apaixona pelo erro, mas o século que despreza, que desdenha a verdade” (*apud* BARBÉRIS idem: ibidem – grifo meu). Barbéris cita, como prova de sua tese, os artigos de Paul-Louis Courier, especialmente um datado de 1822, onde se afirma o pioneirismo da obra de Lamennais na utilização do termo *mal du siècle* – neste caso, Courier oferece sua própria versão para a descrença de sua geração: “Eis de onde vem a indiferença que corretamente nos reprocha o Abade de Lamennais, em matéria de religião [...], isto é, *propriamente, o mal do século*” (*apud* BARBÉRIS idem: ibidem – grifo deste autor). Outro texto importante, em âmbito romântico, sobre as origens do *mal du siècle* e dos sentimentos de tédio e vazio desta geração, são os *Diários* de Maine de Biran (1766-1824), onde estão registradas passagens representativas, como esta, datada de 1793, onde o autor fala da influência da angústia metafísica de Blaise Pascal: “É preciso reconhecer, todavia, se desejamos ser fiéis a nós mesmos, que o argumento de Pascal é importante. Nestes assuntos, as provas recolhidas pela consciência são as mais fortes. Ora, esta inquietude da alma, este vazio de bens verdadeiros e a inconstância que dele brota, esta atividade indeterminada que parece brotar de todos os objetos sem que se encontre nada que satisfaça plenamente, e que conduz o homem, seja ele bruto ou polido, através de loucuras e bizarrices; o tédio, funesta característica de nossa espécie, desconhecida dos animais: eu não sei, mas tudo isto me parece anunciar qualquer coisa de particular e provar (não somente aos filósofos frios, mas às almas sensíveis que amam observar-se a si mesmas) que nós não estamos, talvez, em nosso verdadeiro lugar” (BIRAN *apud* MINOIS *op. cit.*: 280-281).

reflexo da sociedade do período, no caso, da geração compreendida “entre revoluções”, ou seja, entre os anos posteriores à Revolução Francesa e os embates das Revoluções de 1830 e 1848 na França. Segundo este ramo da crítica – o principal e que ofereceu maior número de explicações – será por *razões de ordem empírica* que o *mal du siècle* se instaurará em âmbito ficcional. Muitos argumentos e causas primeiras serão elencados, em prol dessa perspectiva, entre eles: a) a dissolução dos ideais político-revolucionários dessa geração, que esperava encontrar “dias melhores” após a Revolução Francesa; b) o deslocamento (*déplacement*) social resultante das referidas revoluções que, por exemplo, teria deixado o artista à margem da nova máquina urbana movida pelo combustível do capitalismo e imposto aos membros da antiga aristocracia a penúria econômica; c) uma fragmentação do universo religioso operada desde a época das Luzes que teria atingido o auge durante a Revolução Francesa, apontada como um dos principais fatores para a *perda de referenciais* seguros desta mesma geração (sendo que, muitas vezes, essa perda de referenciais será explicada a partir de escritos autobiográficos dos autores românticos, como, por exemplo, o faz Bénichou [1992: 359] a partir de uma carta de Gérard de Nerval, onde se afirma: “Há, certamente, qualquer coisa mais aterrorizante na história do que a queda dos impérios: a morte das religiões [...]. Nós tememos talvez encontrar todas estas inúmeras portas abertas para o nada”; d) a decepção com o ocaso de Napoleão e os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” – interessante caso de uma figura histórica alçada ao mitológico, antitético e antimelancólico por excelência, mas que teria sido um dos causadores do mal-estar generalizado pós-Waterloo, segundo a visão histórico-sociológica; e) fatores de ordem físico-biológica, entrevistados em estudos e teorias desenvolvidos desde a época de Montaigne e que, no Romantismo, tiveram em Mme. de Staël sua principal representante. Essas teorias defendiam uma melancolia atávica aos povos do norte da Europa e tiveram grande voga – até mesmo Flaubert, numa época bem posterior, se dirá condenado a uma “melancolia das raças bárbaras”, nutrida a partir da respiração, desde a infância, “das brumas do Norte” (*apud* BERNARD-GRIFFITHS 1998: 23); f) associação aos problemas de inadaptação atribuídos ao período da adolescência – a exemplo do que propõe Norbert Jonard (1998: 109) para entender a psicologia dos principais personagens *mal du siècle*, ligados quase sempre aos seus autores empíricos: “[...] Os heróis de romance, como seus autores, atravessam sempre uma crise de adolescência, aquela em que a personalidade se estrutura, mas também aquela onde se produz uma socialização de relações com o mundo dos adultos. Esta socialização pode ou não ser feita, com ou sem conflitos em relação à geração precedente, a diferenciação se efetuando pela oposição; há, enfim,

transmissão ou não de valores. O sentimento de tédio que se manifesta então exprime a insatisfação e o desencantamento frente ao mundo dos adultos [...]”.

Entre os principais autores do século XIX que optaram por explicações de ordem histórico-sociológica para a compreensão do *mal du siècle*, estão Mme. de Staël, François-René de Chateaubriand, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Gerard de Nerval e outros que, por sinal, foram nomes de relevo do referido *modo literário*¹⁷³. Cumpre destacar, de antemão, que toda a crítica literária posterior que buscou compreender a ficcionalidade *mal du siècle* através de explicações baseadas no universo empírico das três primeiras décadas do século XIX, encontrou seu principal substrato e alicerce nos dois primeiros capítulos (quase um prefácio) do romance intitulado *Confissão de um filho do século*, do escritor francês Alfred de Musset, publicado originalmente em 1836. Muitos, ainda hoje, associam esta obra de Musset como uma espécie de manifesto ultrarromântico, o que é uma inverdade. Por duas razões importantes. A primeira é o simples fato de que o Ultrarromantismo, o exagero pessimista do Romantismo, veio a lume como uma faceta desbordante deste. Mas não se pode encontrar manifestos específicos “ultrarromânticos”, diferentemente de inúmeros outros hoje considerados como “românticos” de uma maneira geral. Isto se dá por um motivo claro: o modo ultrarromântico presente às obras literárias, quase sempre enformado e brotando a partir de uma visão ou argumentação de cunho filosófico, termina por servir, indiretamente, de *manifesto* pessimista *per se*. Nesse aspecto, seria um contrasenso a presença de um pessimismo que optasse em falar, metanarrativamente, de si. A outra razão é de ordem puramente ficcional: o romance propriamente dito que compõe a *Confissão* de Musset não é uma obra ultrarromântica, mas romântica, como será discutido mais à frente.

Em vários trechos contidos nos referidos capítulos, Musset explica o abatimento de sua geração como resultado de fatores históricos acarretados pela queda de Napoleão e a perda de referenciais empíricos que tal fato político teria acarretado. O narrador afirma, no primeiro capítulo, à guisa de introdução, que se ele somente houvesse sido vitimado por uma “doença moral abominável”, não escreveria sua obra mas, “como há muitos outros que sofrem do mesmo *mal*, escrevo para os mesmos, sem saber se me prestarão ouvidos” (MUSSET 1960: 65 – grifo meu). No segundo capítulo, as mesmas marcações históricas são confirmadas. Primeiro, destaca-se a importância de Napoleão, chamando-o de (idem: *ibidem*)

¹⁷³ As diversas explicações e intencionalidades desses autores, referentes ao *mal du siècle* e a um muito provável discurso moral *sobre* a melancolia, serão discutidas mais à frente, paralelamente às suas obras literárias iconizadoras do modo ultrarromântico.

“o único homem vivo da Europa”, sendo o restante da humanidade uma espécie de “pulmão” responsável por produzir “o ar que ele respirava”. Neste entretempo (idem: 66-67),

Durante as guerras do Império, enquanto seus maridos e irmãos estavam na Alemanha, mães inquietas trouxeram ao mundo uma geração ardente, pálida, nervosa. Concebida entre duas batalhas, crescidos em colégios ao som dos tambores, milhares de crianças [filhos do século] olharam-se entre si com vistas sombrias, enquanto desenvolviam membros lassos. De tempos em tempos, seus pais ensanguentados apareciam, os traziam até seus peitos carregados de ouro e, depois, os devolviam ao chão, montando outra vez a cavalo [...]. Todo ano, a França presenteava este homem [Napoleão] com três mil jovens; era o imposto pago a César [...]. Jamais houve tantas noites sem sono como no tempo deste homem; jamais se viu pender sob os baluartes das cidades uma tal multidão de mães desoladas; jamais houve um tal silêncio em meio a estes que falavam de morte. Por outro lado, jamais houve tamanha alegria, tantas fanfarras guerreiras, em todos os corações [...]. [Mas], ao ruído de sua queda, a púrpura de César se fez hábito de Arlequim [...]. Então, sentou-se sobre um mundo em ruínas uma juventude ansiosa. Todas estas crianças possuíam as gotas de um sangue ardente que tinha inundado a terra; elas nasceram no seio da guerra, para a guerra. Elas tinham sonhado durante quinze anos as neves de Moscou e o sol das pirâmides. Não haviam saído de suas cidades, mas lhes disseram que, para cada barreira dessas cidades, ir-se-ia à uma capital da Europa. Eles tinham na cabeça todo um mundo; eles olhavam a terra, o céu, as ruas e os caminhos; tudo estava *vazio*, e os sinos de suas paróquias repicavam, solitários, nas distâncias (grifo meu).

Em seguida, descreve-se a reintrodução da monarquia na França e o início da desilusão política entre os jovens da época, que continuavam aguardando o retorno da “sombra de César”, em meio a vários outros fantasmas (ibidem: 69):

Três elementos dividiam, pois, a vida que se oferecia então aos jovens: atrás deles, um passado para sempre destruído, debatendo-se ainda sobre suas ruínas, com todos os fósseis dos séculos do absolutismo; a sua frente, a aurora de um imenso horizonte, as primeiras claridades do futuro; e entre esses dois mundos... qualquer coisa parecida ao oceano que separa o velho continente da jovem América, um não sei o quê de vago e de flutuante, um mar tempestuoso e pleno de naufrágios, atravessado de tempos em tempos por uma vela branca longínqua ou qualquer navio soprando um pesado vapor; o século presente, em uma palavra, que separa o passado do futuro, que não é nem um nem outro e que se assemelha a ambos, e onde não se sabe, a cada passo dado, se caminhamos sobre uma semente ou um escombros. Eis então em meio a que caos é necessário fazer escolhas; eis o que se apresenta a estas crianças plenas de força e de audácia, filhas do Império e netas da Revolução.

Contraditoriamente, a juventude “pálida e nervosa” também é apresentada como “plena de força e audácia”, sequiosa para dar continuação aos projetos de Napoleão. Mas, após as tempestades napoleônicas, parece ter restado apenas um “profundo silêncio” no espaço social, especialmente em relação às aspirações juvenis. Segundo o narrador da *Confissão* (ibidem: 71):

Um sentimento de mal-estar [*malaise*] inexprimível começa, pois, a fermentar em todos os corações jovens. Condenados ao repouso pelos soberanos do mundo, entregues a pedantes de toda espécie, à ociosidade e ao tédio, os jovens viam se afastar deles as vagas espumantes contra as quais tinham preparado seus braços. Todos estes gladiadores banhados em óleo sentiram no fundo da alma uma miséria insuportável. Os mais ricos se fizeram libertinos; os de menor fortuna

tomaram o hábito [religioso] ou a espada; os mais pobres se entregaram a um entusiasmo frio, em outras palavras, ao horrível mar da ação sem objetivo [...].

E, por fim, declara-se, peremptoriamente (sendo este próximo excerto o mais citado pelos autores posteriores a Musset que ofereceram, a partir deste seu escrito, explicações de base histórico-sociológica para a ficção *mal du siècle*) (ibidem: 78): “Toda a doença do século presente vem de duas causas; as pessoas que passaram por [17]93 e por 1814 trazem no coração duas feridas. Tudo o que existia, não existe mais; tudo o que será, não o é ainda. Não busquem em outros motivos o segredo de nossos males”.

Porém, é muito importante o fato de o próprio Musset, neste segundo capítulo/introdução geral da *Confissão*, fazer alusão à experiência específica da literatura, atestando indiretamente a intertextualidade presente na gênese de sua obra. Ele cita os livros de Goethe, Byron, Chateaubriand e Voltaire com um tom meio lamurioso (lamúria ambígua, que se ressent, mas reconhece a importância destes mesmos escritos), como se fossem também responsáveis pela ambiência pessimista de sua época, num momento em que, conforme já afirmado, não se haveria dúvida quanto ao fato de que a obra ficcional seria um espelho translúcido da personalidade de seus autores e da realidade empírica (como, por exemplo, atesta o próprio Musset no ensaio *Pensées de Jean-Paul* (1829), ao afirmar [1960: 876] que, em Shakespeare, “a pena e o coração caminham juntos”). Por mais longa que seja a citação, faz-se mister transcrevê-la na íntegra, visto que não são poucos os estudos críticos sobre o *mal du siècle* que levam em conta apenas a dimensão histórica afirmada pela *Confissão* mussetiana, relegando a comparatividade a segundo plano, ou então, esquecendo-a por completo. Estes trechos são mais uma prova de que o *mal du siècle* foi um fenômeno criativo de recepção literária, também presente às obras de Musset (fato que se evidenciará ainda melhor mais à frente, durante a análise do romance propriamente dito) (ibidem: 73):

Ora, por este tempo, dois poetas, os dois gênios mais belos do século pós-napoleônico, consagraram suas vidas a polarizar todos os elementos de angústia e de dor espalhados pelo universo. Goethe, o patriarca de uma literatura nova, após ter pintado em *Werther* a paixão que leva ao suicídio, traçou em seu *Fausto* a mais sombria figura humana representante do mal e da desgraça. Seus escritos começaram então a passar da Alemanha à França. Do fundo de seu gabinete de estudos, cercado por quadros e estátuas, rico, feliz e tranquilo, ele [Goethe] viu chegar a nós sua obra de trevas com um sorriso paternal. Byron lhe respondeu com um grito de dor que estremeceu a Grécia, e suspendeu Manfred sobre os abismos, sendo o nada a palavra do enigma horrível que o envolvia. Perdoai-me ó grandes poetas, que sois agora um pouco de cinzas e que repousais sob a terra! [Goethe havia morrido apenas quatro anos antes da redação da *Confissão*, em 22 de março de 1832 e Byron, dois anos antes, em 19 de abril de 1834]. Perdoai-me! Vocês são semideuses, e eu não sou mais do que uma criança que sofre. Mas, em escrevendo tudo isto, eu não posso me impedir de te maldizer. Por que não cantaram o perfume das flores, as vozes da natureza, a esperança e o amor, a vinha e o sol, o azul e a beleza? Sem dúvida vocês conheciam a vida, e sem dúvida vocês sofreram, e o mundo desmoronou em torno de vocês, e vocês choraram sobre suas ruínas, e vocês desesperaram; e suas companheiras te traíram [...].

Mas, me digam, você, nobre Goethe, não haveria mais a voz consoladora no murmúrio religioso de tuas velhas florestas alemãs? [...]. E tu, tu, Byron, não terias, perto de Ravena, sob as laranjeiras da Itália, sob teu belo céu veneziano [...], a tua bem amada? [...]. Quando as ideias inglesas e alemãs passaram assim para nossas cabeças, isto foi como um desgosto morno e silencioso, seguido por uma convulsão terrível [...]. Mesmo os que não os leram, agora crêem não saber nada. Pobres criaturas! A explosão os levou como grãos de poeira para o abismo da dúvida universal. Isto foi como uma denegação de todas as coisas do céu e da terra, que podemos nomear desencantamento, ou, se o desejar, *desesperança* [grifo do autor] [...]. Da mesma forma que aquele soldado respondeu à pergunta “Em que tu crês?”, da seguinte forma “em mim”, assim a jovem França respondeu “em nada” [...]. Veja pois o que diz a alma: “Hélas! Hélas! a religião se foi; as nuvens do céu tombam em chuva; não temos mais nem esperança, nem espera, por estes dois pequenos pedaços de madeira escura [...]”. Veja pois o que diz o corpo: “O homem está na terra para servir aos sentidos [...] e ao dinheiro”. Semelhante à peste asiática que exalava seus vapores do Ganges, a horrível *desesperança* [grifo do autor] marchou a grandes passos sobre a terra. Já Chateaubriand, príncipe da poesia, envolvendo o horrível ídolo em seu manto de peregrino, colocou-o sobre um altar de mármore, em meio aos perfumes de incensórios sagrados. Já, cheios de uma força, a partir de agora, inútil, os filhos do século retesaram suas mãos ociosas e beberam na taça estéril a bebida envenenada. Já tudo se abismava, quando os chacais saíram da terra. Uma literatura cadavérica e infecta, que não tinha mais do que a forma, mas uma forma horrível, começa a arrostar num sangue fétido todos os monstros da natureza. Quem ousará contar o que se passava então nos colégios? Os homens duvidavam de tudo; os jovens negavam tudo. Os poetas cantavam o desespero: os jovens saíram das escolas com a fronte serena, o rosto fresco e vermelho, e a blasfêmia nos lábios. Assim, o caráter francês, que naturalmente é feliz e aberto [...] teve o cérebro preenchido por ideias inglesas e alemãs; mas os corações, muito leves para lutar e para sofrer, murcharam como flores destruídas [...]”.

Em outra passagem da *Confissão*, constata-se a importância dada às obras ficcionais como espelhos da realidade, no século XIX. Fala o personagem Otávio (ibidem: 103-104):

[...] Enquanto eu me enterrava assim em trevas, meus poetas favoritos e meus livros de estudo restavam esparsos na poeira. Eu os pisava durante meus acessos de cólera: ‘E vocês, lhes dizia eu, sonhadores insensíveis que não aprenderam mais do que sofrer, miseráveis arranjadores de palavras, charlatões se souberem da verdade, imbecis se tiverem boa fé, mentirosos nos dois casos, que fazem contos de fadas com o gênero humano, eu vou queimá-los todos até o último!’

Outro texto fundamental para se constatar a influência que as obras inglesas e alemãs exerceram na produção mussetiana e de outros autores franceses oitocentistas são as *Cartas de Dupuis e Cotonet*. Cito somente uma passagem, em que Musset fala mesmo de um “plágio” francês (1960: 827):

Os alemães compuseram baladas; também as fizemos, maravilhados; eles amam os espectros, os gnomos, os vampiros [...], enfim, nós os imitamos [...]. Depois vieram os ingleses [...], pessimistas; toda a sua poesia foi resumida por Goethe nesta simples e amável frase: “a dor e a experiência se unem para guiar o homem através desta via e o conduzir até a morte” [...]. Quando nós tivermos imitado tudo, copiado, plagiado, traduzido e compilado, o que haverá de romântico? Não há nada tão antigo sob o céu do que copiar e plagiar [...].

Mas, apesar da existência de tais passagens esporádicas que tornam clara a recepção literária do período e a ficcionalidade *mal du siècle*, ainda na obra mussetiana, boa parte da crítica optou em explicar esta última, como afirmado, através de fatores histórico-sociológicos que por vezes podem ter sua pertinência, mas não são capazes de chegar ao âmago da questão.

Os escritos de outros autores românticos aparentemente pareciam confirmar tal postura analítica. Por exemplo, 18 anos após a publicação da *Confissão de um filho do século*, Gerard de Nerval (1808-1855) ainda escreve, em *Sylvie* (1854):

Nós vivemos em uma época estranha, como aquelas que, de ordinário, se sucedem às revoluções ou às quedas de grandes reinados [...]. Trata-se de uma mistura de atividade, de hesitação e de ociosidade, de utopias brilhantes, de aspirações filosóficas ou religiosas, de entusiasmos vagos, misturados com certos instintos de renascimento; de tédios por discórdias passadas, de esperanças incertas – qualquer coisa semelhante à época de Peregrinus e Apuleio [...]. A ambição, entretanto, não está presente em nossa época, e o ávido Padre que alcança posições e honrarias nos distancia das esferas de atividade possíveis. Não nos resta por asilo nada além desta torre de marfim dos poetas, onde subimos sempre mais alto para nos isolar da multidão (*apud* BONY 2001: 23).

A leitura de base histórico-sociológica instigará, na primeira metade do século XX, vários estudos baseados em fatores ora positivistas, ora moralistas, ora psicológicos, que explicam o *mal du siècle*, na França, através de conceituações, em geral, associadas a condutas desviantes e negativas, numa pronunciada confusão entre vida empírica e objeto ficcional, apresentadas pelos críticos da época como exemplos não dignos de serem seguidos pelos leitores. Esta crítica de cunho biografista descende diretamente de uma obra escrita por Paul Charpentier ainda no século XIX (1880), cujo título oferece uma ideia de seu conteúdo: *Une maladie morale: le mal du siècle*. Barbéris (1970: 111) chama a estes críticos de “reacionários”, no momento em que “sempre quiseram ver no *mal du siècle* o efeito da preguiça, do orgulho, de leituras daninhas” e acrescenta, numa nota de rodapé (*idem*: *ibidem*), títulos de outras obras críticas semelhantes: “Conferir o livro de Maignon, *Le Romantisme et les mœurs*, ou aquele de Seillères, sobre *La morale romantique*. Igualmente, *Le Romantisme français*, de Pierre Lasere, e *Une forme particulière du mal du siècle: le sentiment de solitude morale* [sic], de René Canat”. De fato, uma visita a esses livros poderá resultar na confrontação com um tipo de crítica literária hoje caída em desuso. Por exemplo, na obra de René Canat, a misantropia dos personagens René e Obermann é explicada (1967: 3) nos seguintes termos, expressamente empíricos: “Orgulho e desprezo pelos homens, egoísmo voluptuoso e perseguição insaciável pela ‘sensação’, incoerência moral e ignorância das reais exigências da alma: eis certamente a sua herança”. E, mais à frente (*idem*: 55):

Este afastamento da sociedade seria em princípio um bem e uma volúpia; o orgulho, de início, aflorava a alegria na solidão [...]. Como esta distinção tão procurada e cuidadosamente cultivada se tornou então um desespero da alma? Porque enfim a maior parte destes orgulhosos sentiu o vazio assustador de seu coração em uma sociedade que, para eles, estava muito afastada.

A partir da segunda metade do século XX, com a crescente profissionalização acadêmica da crítica literária, passou-se a apresentar o tema sob uma perspectiva mais acurada, mas ainda ligada à visão histórico-sociológica, sendo o livro de Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, de 1970, um dos principais exemplos. Trata-se de um extenso estudo sobre as relações entre os personagens da *Comédia Humana* e o *mal du siècle*, entendido este como um fenômeno eminentemente histórico em que uma grande onda de pessimismo veio a lume, acarretada por injunções sociais e econômicas. Para Barbéris (1970: 22), toda a *Comédia* “é um arsenal de pessimismo e de ceticismo”, mas “do ponto de vista da história social”, como deixa claro em seu “Avant-propos” (idem: 17). O crítico faz alusão a uma divisão estabelecida por outro estudioso, René Jasinski (cujas principais obras foram publicadas na primeira metade do século XX), para dar ensejo a sua própria visão histórico-sociológica do *mal du siècle* (ibidem: 55-56):

René Jasinski distinguiu três “gerações” do *mal du siècle*: a de René (“febril de juventude na impaciência do desejo”), a de Musset e Sainte-Beuve (“tipo de despertar cruelmente lúcido, amarga descoberta do real por almas atormentadas de élan perdidos”); e a de Gautier, Flaubert e Baudelaire (“romantismo de vencidos, mas concentrado, interiorizado, ao mesmo tempo contemplativo e desencantado, aquele onde faltam veementes aspirações do desejo, cheio de nostalgias e decepções”). Este arco corresponde, com efeito, aquele mesmo da história, das primeiras desordens liberais às recaídas de após 1848 [...]. René não é apenas um jovem atormentado por seus desejos que busca viver segundo suas paixões: René é um jovem aristocrata que a Revolução transformou num proscrito.

Após inúmeras hipóteses e provas apresentadas durante o longo percurso de sua obra, Barbéris, por fim, defenderá a tese de que (ibidem: 126) “o *mal du siècle* é um dos sintomas mais visíveis das ‘doenças infantis’ do capitalismo, bem como da postura anticapitalista” e (ibidem: 127) “corresponde a uma certa juventude da burguesia”.

A mesma visão crítica, baseada em princípios histórico-sociológicos, será repetida por muitos outros autores ao longo do século XX. Jean Tarrasse (1973: 20) chega inclusive a fazer uma comparação entre as três primeiras décadas do Romantismo francês – onde “um imenso desespero asfixia as ambições de uma juventude descartada de seu passado e que não via ainda se desenhar o futuro” – e a ambiência política que caracterizou a derrocada dos Decembristas na Rússia (entre os quais estavam justamente aqueles que lutaram contra os exércitos de Napoleão). Um fenômeno semelhante ao *mal du siècle* teria ocorrido na Rússia, no sentido de que o Romantismo russo seria o resultado de uma frustração política no plano histórico.

Da mesma forma, Hadjadj (1998: 7), a certo ponto, explica a “perda de referenciais” dos autores *mal du siècle* em se perguntando: “Como um indivíduo poderia, após ter nascido

sob o signo de uma sociedade altamente hierarquizada e codificada, definir seu lugar, os espaços e limites de sua soberania” numa sociedade então fragmentada politicamente? Ambrière (1990: 75) também afirma que o tédio desta geração seria acarretado por uma “ociosidade, mas também um impaciente ardor, um desejo de agir, que a idade não consegue explicar e que se inspira em aspirações novas, *ligadas às circunstâncias* [...]” (grifo meu). Leconte (1995: 178), analisando o personagem René, envereda em uma explicação semelhante: “Se o desespero do personagem exprime um marasmo individual, explicita também a derrocada sóciopolítica da época. O mal que ilustra a ruína espiritual e moral que se seguiu à Revolução francesa, condena sua vítima a um sofrimento vago mas real”. E ela vai mais além, prefigurando toda uma relação entre os *leitmotivs* melancólicos da obra e a sociedade da época em que foram gestados (idem: 199-200):

A geração ardente e nervosa dos “filhos do século” nasceu durante as guerras intermináveis do Império [...]. Triste geração a destes jovens, cujo nascimento se situa entre a ascensão de Napoleão e sua queda – dois fatos que decidiram o destino da Europa [...]. O fim das grandes ilusões engendra dilacerações profundas. A liberdade, a razão, a religião, o absolutismo, estes conceitos tinham perdido toda a significação; não se aspirava a nada mais que ao “repouso”. Entre o “passado para sempre extinto” e o futuro repleto de incerteza, nasce uma situação inaugural. É em meio ao caos que os filhos do Império e netos da Revolução evoluem, pois da comoção da “velha Europa” se sucedeu “o silêncio”.

Fabrice Lescar (*apud* BERNARD-GRIFFITHS 1998: 9) seguirá a mesma linha:

Os primeiros intérpretes deste cansaço de viver foram os próprios filhos do século e sabemos que existe uma cronologia do *mal du siècle*: a primeira [geração], aquela de Chateaubriand, de Senancour, de Vigny, é a expressão desesperada das vítimas da História, nostálgicos do mundo tradicional de antes da Revolução e detratores da atomização da sociedade moderna. A segunda, ao contrário, aquela da geração liberal – “ardente, pálida, nervosa” – de 1830, formada por Musset, George Sand, Quinet, se faz eco do desassossego de filhos de dignatários do Império frente à repentina imobilização do movimento histórico; seu ressentimento não é aquele dos aristocratas emigrados tornados párias na nova sociedade, mas, ao contrário, aquele de jovens impacientes, nascidos após 1789, e que consideram que o princípio do poder burguês trairia suas esperanças e os relegaria à margem da História [...]. Existe ainda um terceiro *mal du siècle*, corrente de Baudelaire a Huysmans, passando por Flaubert. Ao bloqueio da ordem burguesa completamente operado, corresponde a resposta da arte pela arte, que manifestaria uma oposição silenciosa e irônica, estetizante, contra a sociedade dominante.

Norbert Jonard (1998: 90-91) também verá os *topoi* literários do *mal du siècle* como fruto de um espelhamento da realidade histórica e das circunstâncias empíricas dos autores:

[...] Não podemos esquecer que o autor de *René* é o mesmo do *Ensaio sobre as revoluções* (1797), exilado na Inglaterra, que experimentou o “tédio de ser” [*l’ennui d’être*], sente o “coração murcho pelo comércio dos homens” e lança para o passado “um olhar pesaroso”. A fratura da história se situa em 1789, mesmo se, buscando as causas da decadência, ele [Chateaubriand] date da Regência “a queda quase total do cristianismo”, pois, a partir de então,

viu-se nascer “a seita filosófica, causa primeira e final da Revolução presente”, seita que, sob Luis XV, “começa a se extinguir e a destruir a moral na França”.

Jonard (idem: 107), da mesma forma que Barbéris, entrevê na conjuntura econômica do período um aporte substancial para entender a melancolia e o pessimismo evocados com tanta insistência nas obras do *mal du siècle*:

[...] Esta juventude que possuía o mal de viver [*mal de vivre*] era uma juventude sem perspectivas de futuro em uma sociedade que cada vez mais se tornava burguesa. Os homens da época das Luzes uniam-se ao seu século, no momento em que estavam convencidos de que marchavam no sentido da História; a juventude pós-revolucionária, em sua maior parte, de origem nobre, ao menos se consideramos os escritores, tem o sentimento de se encontrar em uma situação bloqueada, despossuída de tudo o que ela cria lhe ser de direito, pois a partir de então o caminho das honrarias lhe estava vedado nesta França que, sacralizando um rei, sacralizava ao mesmo tempo o dinheiro, valor supremo, meio exclusivo de promoção [...]. Não podemos, com efeito, duvidar que este primeiro romantismo foi, de início, um “fenômeno aristocrático”, “a tristeza de uma classe” em conflito com outra, que confiscou a Revolução em seu próprio benefício.

Por sua vez, Jacques Bony (2001: 15) defende a tese segundo a qual existiriam diversos “*mals du siècle*” [sic], ou melhor, que este seria uma constante cultural encontrada ao longo de todo o século XIX, com características específicas de autor a autor. Ele faz uma oposição entre o que chama de *mal du siècle* dos primeiros anos do século XIX, marcados pela angústia do nada, e o *tédio* (*ennui* ou *spleen*) que aparecerá a posteriori mas, ao fim e ao cabo, também envereda em explicações histórico-sociológicas as quais chegam mesmo a buscar provas empíricas em trechos de obras e personagens ficcionais. Por exemplo, após analisar trechos de *O vermelho e o negro*, de Stendhal – chamando-a, equivocadamente, como irei demonstrar mais à frente, de obra *mal du siècle* –, Bony afirma que (ibidem: 19): “Hipócrita por necessidade, o jovem de 1830 deverá abdicar de todo sentimento verdadeiro, toda preocupação moral, para reencontrar o êxito social. Julho de 1830 irá fazer brilhar por um instante a esperança por mudanças”. Assim, *René* aparece como o espelho da desilusão pós-revolucionária, *O vermelho e o negro* revela a angústia do homem da década de 1830, *A pele do onagro*, de Balzac, é o exemplo que mostra “a impossibilidade de um jovem viver na sociedade contemporânea à revolução de Julho”, e assim por diante.

Outra pesquisadora, Valenti (2002: 187), faz uma diferenciação entre as “temáticas do *Spleen*, do *Mal du Siècle* e do absurdo”, referindo-se a um “tédio” específico para cada uma delas, mas sem aprofundá-las suficientemente, já que também afirma (idem: 188) que esse mesmo tédio, em âmbito efetivamente literário, “escapa a uma definição precisa em razão da impossibilidade de abranger um mal que se recusa ao diagnóstico”. Em todo o caso, a autora estará mais próxima da visão histórico-sociológica (idem: ibidem):

No século XIX, o tédio adquire uma amplidão epidêmica expressa diferentemente em numerosos países da Europa. A ideia de um tédio “nacional” aparecerá na Inglaterra, na Alemanha, na Rússia ou na Itália, calcada sobre o clima atmosférico, cultural, social e histórico. Isto é um dos componentes do “Mal du siècle”, fruto de um desencantamento coletivo e de um sentimento de abandono pela História.

Madelenat (1987: 1463) associa o *mal du siècle* a um espírito de época (*Zeitgeist*) no qual haverá a forte presença de uma “discordância dolorosa entre as aspirações do eu e a ordem do mundo”, e é mais exato ao isolar o contexto literário, ou melhor, ao lhe definir seus parâmetros próprios. Ele só peca no momento em que assegura ao Ultrarromantismo certas “soluções”, visto que sua principal característica é justamente a inexistência destas. Em suas palavras (1987: 1463):

O enfrentamento entre o eu e o mundo [no *mal du siècle*] pode se resolver pela eliminação do eu: o suicídio wertheriano, pela fusão com a natureza, pelo refúgio nas esferas da arte ou na torre de marfim do pensamento, pela fuga através de desvãos nostálgicos referentes ao passado ou a lugares distantes, na volta ao círculo protetor da família ou da amizade. O indivíduo pode, pelo contrário, se erguer contra o século que o atormenta, reivindicar seu próprio valor, e mesmo abraçar aquilo que o fascina, transformar sua dor em furor de viver [...].

Como buscarei demonstrar nas páginas seguintes, o modo ultrarromântico não permite qualquer forma/fórmula de pacificação, ao exigir uma espécie de negação absoluta. No momento em que tais pacificações são propostas e, principalmente, aceitas, dá-se o seu esfacelamento.

Corbin (1991: 563) segue percurso semelhante:

Os progressos da individualização engendram novos sofrimentos íntimos. Impõem a elaboração de imagens de si mesmo, fontes de insatisfação. Na medida em que o nascimento deixa, aos poucos, de constituir um critério social claro e decisivo, cada um deve definir e expressar sua posição. Ora, a crescente mobilidade social, ainda que certamente não convenha superestimar seu ritmo, o caráter inacabado, a indecisão, a precariedade das hierarquias, assim como a complexidade dos sinais que as indicam, só fazem confundir as ambições; provocam irresolução, desordem, inquietação. O esforço de cada um para construir sua própria personalidade e a influência do olhar do outro estimulam o descontentamento, até a difamação de si; e desaguam no sentimento de insuficiência [...]. A miscelânea social, mais anárquica que no Antigo Regime, espicaça o medo da derrota. O caráter competitivo da existência conduz ao esgotamento, aumenta a preocupação profissional. Para o indivíduo formado desde a infância na intimidade com os testes, cresce o temor do fracasso; a necessidade de uma perpétua adaptação, a angústia do abandono podem gerar certo medo de viver. Estes sentimentos determinam a paralisia da vontade e, de uma maneira mais geral, o mal do século descrito por Musset.

Até mesmo Georges Gusdorf, considerado um dos maiores especialistas contemporâneos sobre o Romantismo, também mostrou parcialidade ao ressaltar apenas a visão histórico-sociológica ligada ao *mal du siècle*. Na obra *Fondaments du savoir romantique*, ele antecipa a noção de Bony, transcrita mais acima, de que o *mal du siècle* não

seria um fenômeno do século XIX, ao fazer uma comparação deste com o existencialismo pós-Segunda Guerra mundial (1982: 140):

O mal dos filhos do século é, primeiro, o mal da disponibilidade, do ócio em um espaço social descomprimido que não mais acolhe as energias voltadas para o conflito europeu. Em tempos de guerra, as preocupações públicas ocupam o lugar dos problemas privados; os suicídios diminuem; sob a influência das grandes circunstâncias, o indivíduo não tem o passatempo de absorver-se nos prazeres morosos da contemplação de si mesmo. Quando a existência social volta à sua normalidade cotidiana e não mais demanda uma participação efetiva dos cidadãos, estes se voltarão para si mesmos; daí, a corrosão intelectual e espiritual, efeito da introversão. A grande voga de doutrinas existencialistas na França aparece no fim da 2ª Guerra Mundial, em 1945; o *mal du siècle* é uma doença crônica da humanidade, e não apenas uma característica específica do século XIX.

A mesma hipótese já havia sido expressa de maneira ainda mais minuciosa anteriormente por Gusdorf, no capítulo intitulado “Le mal de vivre” (pp. 187-208), de sua obra *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*, de 1976. Tal visão continuará imperando em livros posteriores, a exemplo de *L’homme romantique*, onde Gusdorf também afirma que (1984: 128):

O *mal du siècle* romântico implica a consciência de um irremediável mal-entendido entre o indivíduo e seu século. O filho do século não possui seu lugar no mundo, este não lhe oferece oportunidades, acaba tornando-se um deslocado, pois os seus valores serão reprimidos e recusados. O mundo é por demais pequeno, a alma nele se encontra comprimida.

Poderíamos desdobrar, ao infinito, outras conceituações como estas. Decerto a arguição de todos estes autores não se resume a simples parágrafos como os transcritos mais acima e, cada um destes livros, a seu modo, ofereceu – ou buscou oferecer – explicações para um momento capital para a literatura do Ocidente, como foi o *mal du siècle*, geralmente associado a certas obras pré-românticas e da primeira fase do Romantismo francês. Mas também é correto afirmar que, na maior parte dos casos, o universo literário foi utilizado tendo em vista a defesa de hipóteses baseadas unicamente no plano histórico. Dentre os vários livros consultados, uma conceituação vinda de alhures conseguiu se aproximar com mais exatidão de nossa própria definição de modo ultrarromântico proposta anteriormente. Trata-se do verbete “*Mal du siècle*” apresentado na obra de Van Gorp (2001: 292), que é, ao mesmo tempo, sintético e esclarecedor: “Forma de pessimismo moroso que, *como atitude literária*, esteve sobretudo em voga nos inícios do romantismo. Esta melancolia não possui nem causa nem objeto bem definidos: ela é a manifestação exterior de uma incurável moléstia frente ao mundo e à realidade tal como ela é” (grifo meu). Discordo somente deste verbete no momento seguinte, em que afirma: “Ela [a melancolia referida] frequentemente anda ao lado de uma vaga experiência religiosa de felicidade”. Ora, como se evidenciará mais à frente, o discurso

religioso, de base *sophrosýnica*, é um elemento dissolvedor do modo ultrarromântico. A primeira parte dessa definição está mais próxima das análises críticas contemporâneas, que se baseiam no imaginário contido nas obras e legam a biografia do autor a último plano, a exemplo dos estudos recentes desenvolvidos por Fabienne Bercegol e Béatrice Dider sobre as obras de Senancour. Bercegol oferece uma boa diferenciação entre a crítica atual sobre o *mal du siècle* e a de décadas passadas (2006: 2): “Bem mais atenta às modalidades de expressão deste mal e seu aporte filosófico, a crítica contemporânea teve o mérito de ultrapassar [a autora refere-se ao estudo das obras de Senancour] a abordagem redutora da obra através da psicologia e biografia para sondar o pensamento e o imaginário que ela reflete, o que permitiu chegar a uma compreensão mais justa das fontes do romantismo, da herança intelectual e estética que o fundou”.

Deixando um pouco de lado as inúmeras conceituações teóricas sobre a origem e o significado do termo *mal du siècle*, especificamente as baseadas em uma leitura histórico-sociológica, que parecem não levar em conta o fato de que *todas as épocas possuem suas próprias revoluções e dilaceramentos sociais*, é sobremaneira importante que nos detenhamos agora em algumas leituras críticas dedicadas àquelas obras consideradas como pertencentes a este ramo do Romantismo, em busca de suas principais características e, também, se o seu discurso melancólico disfórico (se porventura ele existir) irá ou não configurar o modo ultrarromântico que a presente tese busca deslindar. Tenho em mente as palavras luminosas de Benichou (1988: 86), de que cumpre ao crítico literário ater-se ao “fato ficcional”, em vez de tentar buscar “uma psicologia histórica perfeitamente indemonstrável”. Sendo assim, é fundamental nos fixarmos nas obras propriamente ditas, com o intuito de demonstrar que o *mal du siècle* pode ser considerado um fenômeno criativo de recepção literária mais do que o espelho sociocultural e político de uma época.

Uma obra de destaque do *mal du siècle* francês, considerada por muitos como seu marco inicial, é *René*, de François-René de Chateaubriand (1768-1848)¹⁷⁴. Na verdade, trata-se de um episódio curto, quase um conto (mas tido como um romance na época em que surgiu), publicado em 1802, posteriormente considerado pelo autor como cena ou fragmento de um grande romance de pretensões épicas, *Os Natchez*, em que Chateaubriand conta a saga de um povo indígena do estado da Lousiana (EUA). *Os Natchez* foi publicado em 1826, no conjunto intitulado *Oeuvres Complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, pair de France*,

¹⁷⁴ Pessoalmente, acredito que o primeiro exemplar de obra *mal du siècle* aparecida na França seja *Aldomen, ou le bonheur dans l'obscurité*, de Senancour, de 1794, mas sua recepção crítica e pública foi muito reduzida em relação ao *René* de Chateaubriand, daí muitos críticos simplesmente se esquecerem de fazer menção a mesma, que opto em discutir mais à frente.

que reuniu todos os outros livros escritos pelo autor, em 31 tomos. Nessa obra, inclusive, há algumas alterações no texto original da primeira edição de *René*. A história de desilusão do nobre francês René, autoexilado nas terras selvagens da América, causou sensação em sua época, tanto quanto *Atala*, publicado um ano antes (em 1801), que conta a melodramática história de amor do índio Chactas e também aparecerá posteriormente como uma cena dos *Natchez*. Segundo Jean-Claude Berchet (2007: 10), “enquanto que *Atala* e *René* seguiram uma carreira brilhante e independente, *Os Natchez*, mal acolhido, foi condenado a vegetar obscuramente nas reedições sucessivas das *Obras Completas*”. Dessa forma, utilizaremos a primeira edição de *René*, ou melhor, sua edição definitiva, que veio a lume em 1805 (a partir da qual convencionou-se reeditar *René* e *Atala* conjuntamente num mesmo livro), para análise do modo ultrarromântico.

Opto, de início, em deixar de lado o melodramático *Atala*, que está mais próximo do sentimentalismo exarcebado típico do Romantismo, o qual, como já discutido, difere do modo ultrarromântico. Apesar da figura de Chactas ser pintada como a do típico melancólico-misantropo no início da diegese, ao longo do percurso deste romance, imperará a retórica do sentimentalismo e do patético mais do que uma fissura para a inconciliação do eu com a realidade. Mas não deixa de ser interessante a figura de um personagem que é misantropo na sociedade dita civilizada e anseia o deserto de sua infância, quando vivia na tribo dos Natchez, como local privilegiado de libertação da apatia melancólica (1957: 56):

Depois de passar trinta luas em Santo Agostinho, fiquei enfiado da vida das cidades. Estava definhando a olhos vistos; ou permanecia imóvel horas e horas, contemplando as copas mais altas da floresta ao longe ou, então, ia sentar-me à beira de algum rio e, mergulhando em profunda tristeza, ficava vendo-o correr. E imaginava como seriam as matas por onde suas águas haviam passado; minha alma estava inteiramente entregue à solidão.

Já na obra *René*, tomada, segundo afirmado, como episódio único e separado de *Os Natchez*, poderemos ver, desde suas primeiras páginas, aquela escrita melancólica que atesta um constante estado de tensão a beirar o patológico. Pode-se dizer que esta obra insere, geográfica e tematicamente, o *pathos* melancólico no continente norte-americano. No primeiro parágrafo do livro, o caráter morboso, misantropo e melancólico do personagem principal é logo destacado (1957: 159): “Quando René¹⁷⁵ chegou à terra dos natcheses, obrigaram-no a tomar esposa e, assim, conformar-se aos costumes selvagens; porem, não

¹⁷⁵ Opto em manter a grafia original do nome do protagonista e não o Renato da tradução em língua portuguesa que, por outro lado, é muito boa e possui um sabor especial graças a certos arcaísmos ainda utilizados na década de 1950, bem como ao tratamento em “vós”.

viveram juntos nem um dia ao menos. A propensão para a melancolia o arrastava ao interior das matas; aí passava dias e dias sozinho; entre selvagens, parecia selvagem”.

Por outro lado, contraditoriamente, o narrador atesta logo em seguida que o personagem mantém contatos com dois amigos, espécies de guias espirituais: o velho e sábio índio Chactas e o missionário padre Souël, justamente os representantes típicos do discurso *sophrosínico*, personagens não-redondos, a tecer elos de contato, tergiversações e, principalmente, a tentativa de criar arestas e fissuras ao discurso melancólico disfórico do protagonista. René se afasta da vida na capital francesa graças ao estigma do *pathos* melancólico. Ele opta em viver entre os índios natcheses, ou melhor, nas solidões dos desertos ainda bárbaros e selvagens do estado da Louisiana, que aqueles habitam. Carrega um segredo que o abate mais a cada dia e só o conta aos dois velhos após reiterados pedidos destes. Assim, dá início a sua história, narrando os fatos da infância ao lado da irmã em um castelo, a morte do pai e a instauração de uma certa aporia na anterior vida amena (idem: 163-164): “Nesse ínterim, papai caiu doente e a moléstia em poucos dias o levou ao túmulo. Morreu-me nos braços. Travei conhecimento com a morte, nos lábios de quem me dera a vida”. Recordando-se do fatídico episódio, o narrador – sempre reportando-se aos dois narratários (Chactas e o padre Souël) – começa a mesclar elementos da religião católica na trama, para apaziguar o sofrimento. Chega a ver, na expressão cadavérica, mas singularmente expressiva, do pai falecido, uma esperança na vida de além-túmulo (ibidem: 164):

Foi a primeira vez que a imortalidade se me apresentou claramente aos olhos. Não pude acreditar que este corpo inanimado é que produzia o pensamento em mim; percebi que meu pensamento devia provir doutra fonte e, em meio de santa dor, quase alegria, confiei em que mais tarde me encontraria de novo com o espírito de papai. Outro fenômeno me firmou nessa idéia sublime. A fisionomia de papai adquirira no caixão algo de extraterreno. Por que o espantoso mistério não indicaria a nossa imortalidade? Por que a morte, que tudo sabe, não gravara na fronte de sua vítima os segredos do outro mundo? Por que não haveria no túmulo alguma grande visão da eternidade?

Tal presença de elementos religiosos será um fator constante em *René*. Se, por vezes, ela arrefece o discurso melancólico disfórico, por outras, tem o dom de ressaltar e potencializar, por contraste, o desequilíbrio do protagonista. Logo após a cerimônia de sepultamento do pai, a percepção disfórica do tempo e do esquecimento começa a enformar o discurso melancólico disfórico (idem: ibidem): “Acompanhei papai à derradeira morada; fechou-se a terra sobre seus despojos; a eternidade e o esquecimento caíram pesadamente sobre ele; na tarde do mesmo dia, já pessoas indiferentes lhe passavam por cima do túmulo; exceto para a filha e o filho, era como se jamais houvesse existido”.

Tornado jovem, René decide correr o mundo, em busca de algo que jamais saberá ao certo. Vai, primeiro, a Grécia e Roma, às ruínas que simbolizam sua própria percepção fragmentada, aos “povos que não existem mais” (ibidem: 166). Por fim, descobre a vanidade de seus atos:

Visitei em primeiro lugar os povos que não existem mais: ia daqui para ali, sentando-me sobre as ruínas de Roma ou da Grécia, países que deixaram fama de poder e inteligência, onde os palácios se sepultaram no pó e os mausoléus se esconderam debaixo do mato. Força da natureza e debilidade humana! Fios de capim frequentemente atravessam o mais duríssimo mármore desses túmulos, que todos esses mortos, tão poderosos, jamais poderão erguer! Às vezes, alta coluna surgia no deserto, sozinha, de pé, como, a intervalos, grandioso pensamento se eleva em alma que o tempo e a desventura devastaram. Refletia nesses monumentos em todas as circunstâncias e em todas as horas do dia. Ora, o mesmo sol, que assistira ao lançamento dos alicerces dessas cidades, via-o eu deitar-se majestosamente sobre suas ruínas; ora a lua, erguendo-se em céu sem nuvens, entre duas urnas cinerárias, meio quebradas, deixava-me ver os túmulos brancos; muitas vezes, à luz do astro que alimenta os sonhos, pensei estar vendo o gênio da saudade sentar-se, pensativo, a meu lado.

Mais próximo da “melancolia das ruínas” analisada por Verney do que do interesse turístico incentivado pelas descobertas anteriores de Winckelmann, René faz da incompletude física um eco de sua alma. Não há aí a descrição de um quadro pitoresco, mas uma percepção angustiada sobre a vanidade de todas as coisas que pode também enfatizar o discurso melancólico disfórico. Se as ruínas não ofereceram o remédio que parece buscar de maneira inconsciente, René opta então em partir para as grandes cidades (“Afim, cansei-me de pesquisar nas sepulturas, em que, quase sempre, conseguira remexer em criminoso pó. Desejei verificar se as raças vivas me ofereciam mais exemplos de virtudes, ou menos de desventuras, do que as raças desaparecidas [...] - ibidem: 167). Vai para a Inglaterra e, um dia, se vê ante a estátua de um importante soberano antigo, mas ao qual não reconhece de imediato. Pergunta a vários passantes quem seria o ilustre desconhecido, mas os próprios ingleses o desconhecem. Então, como é comum ao discurso melancólico disfórico que, a partir de um simples fato cotidiano, utiliza a lente de aumento da patologia, René irrompe em um queixume universal (ibidem: 167-168):

Uns disseram mal-e-mal; os outros ignoravam completamente a catástrofe que ele [a estátua] recordava. Nada me deu mais a exata compreensão das coisas da vida e do pouco que somos. Em que se transformaram as personagens que causaram tanta agitação? O tempo deu um passo apenas; tanto bastou para que a face da terra se renovasse.

Desiludido com os vivos e os mortos, René afirma novamente sua inconciliação com a existência, numa busca por um sentido universal que aparentemente já se sabe fadada ao fracasso (ibidem: 169):

Que aprendera até então à custa de tanto trabalho? Nada de seguro com os antigos e nada de belo com os modernos. O passado e o presente são duas estátuas incompletas: retiraram a primeira toda mutilada de entre as ruínas das idades; a outra não recebeu ainda o acabamento que o futuro lhe dará.

O anti-herói ultrarromântico – anti-herói por não encarnar nenhum objetivo verossímil, que possa explicar a própria origem de sua narratividade – pode realmente sugerir certos intertextos com a realidade empírica (neste caso, o período pós-revolucionário francês), mas seu movimento pendular, em âmbito ficcional, é importante no sentido de que esboça um niilismo pioneiro na literatura do Ocidente, que dilatará frutos ainda mais importantes à posteriori¹⁷⁶. Nesta eterna encruzilhada em que se diz encontrar e a partir da qual não sabe com efeito que direção tomar (se é que o deseja), se opõe ao herói romântico idealizado, às figuras dos gênios dos *sturmiers*, aos vates hugoanos. Seu inacabamento força a própria

¹⁷⁶ Entende-se o niilismo como a ausência total de crença mas, enquanto postura filosófica sem sistema – por mais que se ressinta em negar essa mesma postura – não estará obrigatoriamente ligado aos *topoi* patológicos e pessimistas característicos do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico. Da mesma forma, este mesmo discurso melancólico disfórico não poderá ser jamais confundido com a vertente filosófica que associa os conceitos de “nada” e “vazio” aos preceitos da filosofia oriental (especialmente o budismo) que têm no “nirvana” (ou “extinção”) a culminância de uma busca pela libertação e a superação do apego aos sentidos humanos, considerados ilusórios. Não entrarei em discussões históricas e filosóficas sobre o niilismo e o pessimismo como sistemas propriamente ditos. Sobre esses temas, sugere-se a leitura dos seguintes livros: PECORARO, Rossano. *Niilismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007; JANNOD, Claude. *L'envers de l'humanisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1997; MEYRONNIS, Francois. *L'axe du néant*. Paris: Gallimard, 2003; D'AGOSTINI, Franca. *A lógica do niilismo – dialética, diferença e recursividade*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2002; ROGER-POL, Droit. *Le culte du néant: quand les philosophes crurent voir le Bouddha*. Paris: Éditions du Seuil, 1997. Por outro lado, não se pode deixar de lado o fato de que o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, em seus matizes filosóficos, muitas vezes se aproxima de certas argumentações niilistas. Pode haver, também, o caso inverso: o de certos tratados niilistas que, eventualmente, ensaiam um discurso melancólico disfórico. Cito, por exemplo, um tratado niilista recente, *La tentation nihiliste*, de Roland Jaccard (Cf. Bibliografia), onde – a par de certas *boutades* irônicas – imagens exageradas e distópicas se fazem presentes com bastante frequência. Autor de obras de tendência filosófica pessimista, como *L'exil intérieur* (1975), *Les chemins de la désillusion* (1979), entre outras, Jaccard, em *La tentation nihiliste* (1991: 73) chega a fazer uma diferenciação entre o Romantismo tradicional e o niilismo (pode-se mesmo trocar o adjetivo “niilista” por “ultrarromântico” e o resultado permanecerá o mesmo): “Em oposição ao romântico sempre penetrado pelo sentimento de que o mundo é um tecido de sentidos ocultos, de símbolos a decifrar e indizíveis mistérios, o niilista considera que a vida é curta, brutal, insípida”. Em outros momentos, a escritura da obra chega mesmo às raias do discurso melancólico disfórico (idem: 4): “A renúncia – eis o que permite escapar à vulgaridade das ambições pessoais bem como à esterilidade das revoltas coletivas”; (ibidem: 5) “O tédio oferece uma antecipação [*avant gout*] do nada [...]. As grandes ficções religiosas, metafísicas e políticas não suscitam mais do que resmungões e desprezo [...]. Uma vez dissipados os sortilégios da linguagem, nada mais resta do que o silêncio [...], tumba de Deus”. A certo momento, o autor discorre sobre a ideia de uma “eutanásia planetária” e sobre seu desprezo relativo à prole (ibidem: 23): “Desejar filhos é desejar se vingar de seu passado. Para a mulher, equivale a mostrar seu ódio à própria mãe e, para o homem, rivalizar com seu pai ou com Deus através do fantasma imbecil de uma posteridade [...]. Quando a vida destruiu nossos cuidados, quando renunciamos a nos criar nós mesmos, quando se pressente que tudo é fortuito; então, antes de nos entregarmos ao necrotério, convidamos a família e os próximos para um lugar ainda mais sinistro, posto que mais *kitsch*: a maternidade”. Para Jaccard (ibidem: 24), “o niilismo começa onde cessa a vontade de se enganar a si mesmo” e, desse modo, se não faz uma franca apologia ao suicídio, tenta ao menos desmistificar toda ideia negativa a ele associado (idem: ibidem): “Não esqueçamos jamais que existe menos loucura no suicídio do que se desejaria crer e mais clarividência do que se ousaria imaginar”. Por fim, insistirá no fato de o niilismo não ser nem uma filosofia, nem um dogma (ibidem: 95): “Nietzsche jamais perdoou aos niilistas de ter tamanha necessidade em uma crença, ao ponto de, em vez de não crerem em nada, crerem no nada”.

escrita literária a abandonar certos códigos aos quais vinha se atendo, da *imitatio* exigida pelos neoclássicos aos lances *cinematográficos* de uma ação que se desenrola ao infinito (como, por exemplo, acontecia no modo gótico). Esta fratura, mesmo que siga e se adapte a moldes pré-estabelecidos, revela uma crise da ficcionalidade da qual não está de todo isenta uma certa estratégia discursiva: a *renovação* de temas, através da *ausência* de tema. Isso ficará ainda mais evidente na grande fratura operada pela obra *Obermann*, de Senancour, que veremos posteriormente.

E que imagem ambígua espelha de forma mais emblemática essa mesma encruzilhada do que a solidão dos altos promontórios? Apenas Hamlet não sobe em uma montanha, preferindo o espaço do cemitério para seus devaneios sombrios, ainda que temperados pelo chiste. Por outro lado, da *Nova Heloísa* rousseuniana, passando pelo *Werther* goethiano, pelo *René* chateaubriandiano, até culminar no *Obermann* (do alemão, “homem das alturas”) senancouriano, todos esses personagens irão passar pela tentação das alturas e serão tomados pelo devaneio e angústia que tal situação propiciaria. O pico das montanhas, antes buscado pelos eremitas como refúgio à humanidade e contemplação mais próxima das esferas cristalinas, é agora tomado de assalto por estes pitorescos personagens em âmbito ficcional. Mas há uma diferença: estes últimos vão à montanha com uma meta específica, a de encarar unicamente o abismo.

Fúlvia Moretto (2006: 16) lembra que a montanha aparece como “valor positivo” nas obras de Rousseau: “Se com a natureza inflamou ele um tema que já se insinuava na literatura, o interesse pela montanha é totalmente obra da *Nova Heloísa*. A montanha, que nunca figurara como valor positivo na literatura nem mesmo na vida cotidiana, invade agora o século XVIII”¹⁷⁷. A relação do personagem rousseuniano Saint-Preux com a montanha está

¹⁷⁷ De fato, o protagonista da *Nova Heloísa*, Saint-Preux, vai às montanhas em busca de ar puro e saúde: “Cheguei nesse dia a montanhas menos elevadas e, percorrendo em seguida suas desigualdades, àquelas mais altas, que estavam ao meu alcance. Após ter passeado nas nuvens, atingia um lugar mais severo de onde se vêem, nesta época, o raio e a tempestade formarem-se abaixo de nós [...]. Foi lá que desvendei, sensivelmente, na pureza do ar em que me encontrava, a verdadeira causa da transformação de meu humor e da volta desta paz interior que perdera havia tanto tempo. Com efeito, é uma impressão geral que experimentam todos os homens, embora nem todos o observem, que sobre as altas montanhas, onde o ar é puro e sutil, sentimos em nós a respiração mais fácil, o corpo mais leve, maior serenidade de espírito; os prazeres lá são menos ardentes, as paixões mais moderadas. As meditações tomam não sei que caráter grande e sublime, proporcional aos objetos que nos impressionam, não sei que volúpia tranqüila que nada tem de acre e de sensual. Parece que, elevando-nos acima da morada dos homens, lá deixamos todos os sentimentos baixos e terrestres e que, à medida que nos aproximamos das regiões etéreas, a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza. Lá somos graves sem melancolia, calmos sem indolência, contentes por existir e pensar: todos os desejos por demais vivos atenuam-se, perdem esse aguilhão agudo que os torna dolorosos, deixam no fundo do coração apenas uma emoção leve e doce e é assim que um clima feliz utiliza, para a felicidade do homem, as paixões que, alhures, fazem seu tormento. Duvido que alguma agitação violenta, alguma *doença de vapores* pudesse resistir contra uma tal estada prolongada e estou surpreso de que banhos do ar salutar e benéfico das montanhas não sejam um dos grandes remédios da medicina e da moral (ROUSSEAU 2006: 82-83 – grifo meu). Segundo Moretto (*op. cit.*: 83), o

mais próxima da visão sublime romântica. Já o imaginário *mal du siècle* injetará um sopro de pessimismo nesta mesma ascensão. René escala o Etna para, de lá, tecer suas considerações distópicas (1959: 170):

Um belo dia subi ao cimo do Etna, vulcão que fuma no meio de uma ilha. Vi o sol erguer-se na imensidão do horizonte, acima de minha cabeça, a Sicília reduzida a um ponto a meus pés e o mar estendido ao longe na amplidão. Visto de cima o panorama, os rios pareciam-me simples linhas geométricas traçadas em um mapa; mas, se de um lado meus olhos percebiam tais objetos, de outro mergulhavam na cratera do Etna, cujas entranhas de fogo avistava entre baforadas de vapor escuro. Moço cheio de paixões, sentado na boca de um vulcão e chorando os mortais cujas moradas via mal-e-mal a seus pés, constituía apenas, ó anciãos [dirige-se aos narratários Chactas e padre Souël], objeto digno de vossa piedade; mas pensai o que quiserdes de René, esse quadro oferece-vos a imagem de seu temperamento e de sua existência: assim é que, durante a vida toda, tive diante dos olhos o espetáculo da Criação, às vezes imensa e imperceptível, e o de abismo aberto a meus pés.

A diferença é evidente. René não se deslumbra com a natureza, como Saint-Preux. Os rios aparecem como “simples linhas geométricas”, a Sicília, “um ponto” e as “baforadas de vapor escuro” do Etna endossam um *locus horribilis*. Este último diz-se encontrar no cimo da montanha “grave, sem melancolia”, enquanto aquele não disfarça seu *pathos* melancólico, que o segue a toda parte, e assim por diante.

Outros *topoi* ligados ao modo ultrarromântico se repetirão na estrutura narrativa de *René*. Por exemplo, o elogio a estados mentais tidos como “felizes”, ligados à uma aparente inconsciência dos males presentes à vida (“o estudo do mundo não me ensinara coisa alguma e, no entanto, não gozava mais das doçuras da ignorância”, diz René). Werther fez o elogio de um insano que colhia flores em pleno inverno; por sua vez, René inveja o *bem-estar* dos indígenas natcheses dos quais vez ou outra se aproxima (ibidem: 171):

— Felizes selvagens! Oh! Por que não posso gozar da paz que sempre vos acompanha?! Enquanto, com resultados tão insignificantes, percorria tantos países, vós, sentados tranqüilamente debaixo de vossos carvalhos, deixáveis os dias correrem, sem conta. Compreendíeis apenas as vossas necessidades e alcançastes, melhor do que eu, a sabedoria, como a criança, entre o brinquedo e o sono. Se a melancolia, nascida do excesso de felicidade, vos atingia alguma vez ao coração, logo deixáveis de lado a passageira tristeza e, de olhos postos no céu, procuráveis com enternecimento esse não sei quê desconhecido que se compadece do pobre selvagem.

A negatividade do modo ultrarromântico é realçada por um paradoxo: perde-se a inconsciência supostamente atrelada à ingenuidade, ganha-se a percepção da própria existência e, por conta dela, o afastamento de um centro (a aporia do vazio). E — mais

Dicionário da Academia, de 1762, define “vapores” como “uma certa doença cujo feitio ordinário é o de tornar melancólico, às vezes mesmo fazer chorar, que comprime o coração e inquieta a cabeça”.

importante – sem que se receba qualquer coisa em troca, nenhuma compensação. Nesse aspecto, o modo ultrarromântico se diferencia de outros arquétipos do Romantismo, especialmente do molde do gênio poético e inventivo (ou imaginativo) proposto por Schiller no tratado *Sobre poesia ingênua e poesia sentimental*, publicado dois anos antes de *René* (1800). Nele, o autor sublima a perda de uma “ingenuidade” ainda possível às produções da Antiguidade – e, também, na vida empírica de seres humanos que já não mais acreditam nos poderes anímicos da natureza – com o surgimento de uma poesia ditada pela imaginação (a poesia contemporânea ou romântica), onde serão possíveis novas e inéditas modulações expressivas. A visão instauradora romântica de Schiller aponta para uma conciliação impossível ao modo ultrarromântico. Inicialmente, em sua argumentação, Schiller aceita uma efetiva *perda de segurança* advinda da liberdade associada ao espírito crítico, não existente entre os que estariam idealmente mais próximos do estado de natureza (1987: 46):

A insatisfação por nossa própria liberdade mal empregada e pela falta de harmonia ética em nossa conduta nos leva facilmente a um estado de ânimo no qual falamos com o irracional (ou ingênuo) como com uma pessoa, e tomamos por mérito sua perpétua uniformidade, invejando sua serenidade, como se realmente tivesse tido de lutar contra uma tentação oposta. É bastante explicável que em tais momentos consideremos a prerrogativa de nossa razão como uma maldição e uma calamidade, e que, nos abandonando ao vivo sentimento da imperfeição do que realizamos efetivamente, não sejamos equitativos com nossas atitudes e destino. Na natureza irracional passamos a ver, então, apenas uma irmã mais bem-aventurada que permaneceu fixa em seu lugar, enquanto nós, na nossa soberba liberdade, nos afastamos, lançando-nos ao desconhecido. Com uma ânsia dolorosa, sentimos sua nostalgia quando começamos a experimentar os alentos da cultura e a ouvir em terras distantes a embaladora voz materna. Enquanto éramos simples filhos da natureza, gozávamos de felicidade e perfeição; mas quando nos emancipamos, perdemos a ambas. Nasce daí um duplo e desigual anseio da natureza: um de felicidade, outro de perfeição. Somente o homem sensível lamenta a perda da primeira; e somente o homem moral lamenta a perda da segunda.

Tais discussões sobre as diferenças e semelhanças entre natureza e cultura serão postas em primeiro plano durante todo o Romantismo. O gênio sentimental schilleriano, ao propor um retorno *consciente* a essa *natura mater*, gera uma complementação positiva à subtraída natureza ingênua (mas “não-bárbara”, como tem cuidado de destacar o autor). Assim, Schiller, iconizando a visão romântica, vê no poeta sentimental, aquele dotado de cultura, cujo gênio superior o faria ser mais que mero espelhador da natureza (tal qual o poeta ingênuo), um ente capaz de representá-la mais perfeitamente, pelo ideal e o sublime (idem: 48-49):

Como o poeta ingênuo segue unicamente a natureza simples e o sentimento e só se limita à imitação da realidade, tampouco lhe cabe mais que uma atitude diante do seu objeto, e a este respeito não lhe resta outra alternativa possível. O efeito diferente dos poemas ingênuos, supondo que não se leve em conta o que neles corresponde ao conteúdo e se considere que esse efeito derive exclusivamente do procedimento poético, se baseia unicamente no grau distinto de um mesmo modo de sentimento [...]. Seu sentimento é sempre o mesmo; consta de um só elemento, de modo que não podemos fazer qualquer distinção nele. Nem sequer a distinção de línguas e de

época influi nisto, pois é justamente essa pura unidade da sua origem e de seu efeito que caracteriza a poesia ingênua. Algo muito diferente ocorre com o poeta sentimental. Ele medita sobre a impressão que os objetos lhe provocam, e é apenas nesta meditação que se fundamenta a emoção em que abarca a si e aos outros. Aqui, o objeto se refere a uma idéia, e sua força poética se baseia unicamente nessa relação. Assim, o poeta sentimental sempre tem que ver o mundo com duas representações e sentimentos contraditórios, tendo a realidade como limite e a sua idéia como infinito; e a emoção misturada que sempre testemunhará esta nobre fonte.

Schiller concede ao poeta sentimental a escolha entre o natural e o ideal, estando o poeta ingênuo necessariamente preso a esta primeira instância – e isto é um ganho mais do que uma perda. Mesmo que associe às representações ingênuas (ibidem: 49) uma faceta “sempre alegre, sempre pura e serena” e nos poemas sentimentais vislumbre “sempre algo de grave e tenso” graças à ausência do “objeto de nossa imaginação”, recriado a posteriori pelo que chama de “representação da fantasia com uma idéia da razão”, ou, em outras palavras, a criação imaginativa não *puramente* (como acredita Schiller) mimética, o faz tendo em vista a instância filosófica superior dos poemas sentimentais. O modo ultrarromântico, por sua vez, e como dito, apenas lamenta esta ingenuidade/inconsciência perdida, sem possibilidade alguma de compensação. Enquanto vários autores românticos buscam na evocação nostálgica da infância e da natureza sugestões positivas caras aos seus poemas e romances, o modo ultrarromântico vai além, no sentido de associar à consciência adulta e crítica, apartada do natural, uma inadequação à própria vida.

Ao crescendo pessimista do discurso melancólico disfórico efetivado por René, o personagem Chactas irá logo contrapor sua visão eivada de figuras *sophrosýnicas*, fato que assegura a consolidação de uma *forma do mal du siècle* em René. Em meio aos tradicionais argumentos do *métron*, em que se opõe a razão e o comedimento frente aos desbordamentos do jovem desolado, tenta-se a certo momento convencê-lo de que poderia haver uma tristeza superior ao *pathos*, condicionada pela amplitude da alma filosófica (idem: ibidem):

Meu jovem amigo, os impulsos de coração como o teu jamais poderiam ser iguais; procura, tão-somente, moderar o temperamento que tanto mal já te causou. Se sofres mais do que os outros por causa dos incidentes da vida, isso não deve causar-te estranheza: as grandes almas devem conter mais dores do que as pequenas [...].

Porém, o discurso melancólico disfórico do personagem René insistirá em se impôr aos rogos *sophrosýnicos*. Após percorrer os desertos, as ruínas e as cidades superpovoadas sem encontrar ponto fixo para sua sede de sentido, se decide a voltar à França, e para perto da irmã, que ainda insiste em evitá-lo. Mas, mesmo em sua própria terra, não conseguirá livrar-se do *pathos* melancólico e da atração pela misantropia (ibidem: 173):

Logo me senti mais isolado na minha terra do que o estivera em terra estranha. Quis lançar-me, durante algum tempo, em meio a mundo que nada me dizia e também não me ouvia. Meu coração, que amor algum consumira ainda, buscava objeto em que se fixasse; percebi, porém, que dava mais do que recebia. Não exigiam de mim nem linguagem elevada, nem sentimento profundo. Dava-me apenas ao trabalho de apequenar minha vida, a fim de deixá-la no nível da sociedade. Em toda parte me consideravam de espírito romanesco; envergonhado do papel que estava representando, desgostoso cada vez mais com as coisas e os homens, tomei a resolução de retirar-me para um arrabalde e nele viver completamente ignorado.

O desajuste com a sociedade e com o mundo é uma característica romântica geral, presente a vários personagens desde a época de Schiller. Mas somente quando esta inconciliação vem embasada com os exageros do discurso melancólico disfórico e faltam motivos reais para que tal aconteça, é que encontraremos o modo ultrarromântico. Não há explicações racionais para o estado de abatimento melancólico em que estes personagens se desfiguram em vão. Em certo momento, René deseja ficar doente de verdade, para poder encontrar um objeto *real* para sua dor existencial (“[...] chegara a desejar que me acontecesse qualquer desgraça, ao menos para ter motivo real de sofrimento” – *ibidem*: 182). É a esse estado imaginário nebuloso, excessivamente introspectivo, que se liga a apatia melancólica, resultando na fragmentação do eu do protagonista e na densidade negativa da narrativa em geral. Nas palavras de Terasse (1973: 16), “parente próximo de Hamlet, a quem Victor Hugo observa ‘não estar no mesmo lugar de sua própria vida’, René responde aos seus desejos com soluções imaginárias, ou melhor, com as soluções do imaginário. Esta indecisão não pode se acomodar a quaisquer realidades, porque ela deseja estreitar toda a realidade”. Desejo por objetos inexistentes? Soluções imaginárias que se resumem a indecisões? Nada mais contraditório...

A *sophrosynia* da religião continuará buscando fissuras no modo ultrarromântico. Certo dia, já em sua existência solitária nos ermos franceses, René entra em uma igreja de província e é tomado por visões beatíficas que, em última instância, congelarão o efeito pessimista do discurso melancólico disfórico anterior. Ou seja, a *sophrosynia* também pode aparecer na diegese por arte do próprio personagem fragmentado e não obrigatoriamente através de um discurso opositor externo (*idem*: 174):

Ninguém saía desses lugares [os bancos da igreja] sem a fisionomia mais serena; os surdos clamores que se ouviam lá fora pareciam as vagas das paixões e as tempestades do mundo vindo morrer aos pés do templo do Senhor. Ó grande Deus, que vistes minhas lágrimas correrem em segredo nesses sagrados retiros, sabeis quantas vezes me atirei a vossos pés, para suplicar-vos que afastasseis de mim o peso da existência ou me corrigissem os defeitos! Ah! Quem não sentiu às vezes a necessidade de regenerar-se, de rejuvenescer nas águas do rio, de retemperar a alma na fonte da vida! Quem é que não se sente às vezes acabrunhado pelo fardo da própria corrupção e incapaz de fazer algo de grandioso, de nobre, de justo!

O clamor de cunho religioso de René abre uma brecha em seu pessimismo, já que o sentido de esperança e, conseqüentemente, de concordância, é contrário ao modo ultrarromântico. Em *Werther*, por exemplo, onde o referido modo se evidencia de forma ideal, com seu discurso melancólico disfórico sem motivos que vai muito além do simples desencontro amoroso, em nenhum momento são ouvidos tais titubeamentos de matiz religioso por parte do protagonista. A oração, de maneira semelhante ao riso e ao amor, são fatais ao discurso melancólico disfórico. Todos aparecerão como uma aporia para sua consagração efetiva. O efeito catártico da cruz e da oração se assemelha ao riso de Menipo nos infernos, de acordo com o poema de Manuel Bandeira, assim como a visão do objeto amado, lembrando que até o sofrimento amoroso ressumbra a esperança. Porém, logo em seguida, René assume novamente sua anterior postura pessimista e o discurso melancólico disfórico recebe nova injeção. Com o seguinte detalhe: ele ainda se encontra dentro da mesma igreja, onde ensaiara o discurso *sophrosínico* alguns minutos antes (ibidem: 176):

No meio de minhas reflexões, a torre da catedral gótica batia as horas em pancadas ritmadas; iam-se repetindo em todas as torres e a todas as distâncias, de igreja em igreja. Ai de mim! Cada hora na sociedade abre um tumulto que faz as lágrimas correrem! Esta vida [isolada], que a princípio me encantara, não tardou a tornar-se-me insuportável. Fatigava-me a repetição dos mesmos fatos e das mesmas idéias. Pus-me a sondar o coração, a perguntar-me a mim mesmo quais eram os meus desejos. Não o sabia, mas de repente comecei a pensar que as florestas me seriam deliciosas. Eis-me logo resolvido a terminar nesse exílio campestre o curso da vida apenas começado e durante o qual já esbanjara séculos.

Na impossibilidade de transcrever e comentar todo o discurso melancólico disfórico presente a *René* (seria preciso copiar a maior parte do livro), pode-se resumir que à falta de sentido existencial soma-se a melancolia em seus atributos ora apáticos, ora exagerados, na caracterização do protagonista, de tal forma que ambas adentram a estrutura narrativa do romance como um todo. Isso faz gerar uma multidão de estados mentais confusos e sintomas físicos bem conhecidos (ibidem: 179):

Ai de mim! Estava sozinho, sozinho na terra! Secreta languidez apoderava-se-me do corpo. O asco pela vida, que sentira desde a infância, voltava-me com força nova. Dentro em pouco meu coração não mais me alimentou o pensamento e não me apercebia da existência senão através de profunda sensação de nojo. Lutei por algum tempo contra meu mal, com indiferença, porém, e sem a firme intenção de vencê-lo. Finalmente, não podendo encontrar remédio para a estranha ferida do coração, *que não estava em parte alguma e, ao mesmo tempo, estava em toda parte*, me resolvi a morrer (grifo meu).

Temos agora outro *topos mal du siècle*, o do suicídio sem motivo. Quando está prestes a realizá-lo, sua irmã, Amélia – que até este momento vinha fugindo de sua companhia –, decide salvá-lo, após receber uma carta sua desesperada, e faz-lhe jurar a permanência em

vida. Ela parte em seguida, não sem deixar antes uma carta, que lhe recordará sempre o juramento efetuado, na mais pura cravelha *sophrosýnica* (ibidem: 185):

Não vou de modo algum lembrar-vos o vosso juramento; conheço a fidelidade de vossa palavra. Jurastes; continuareis vivo, por minha causa. Existe algo de mais infeliz que estar sempre pensando em morrer? Para homem que tenha o mesmo temperamento que vós, nada mais fácil do que morrer! Mas, acreditai em vossa irmã; viver é mais difícil. Porém, meu irmão, deixai o mais depressa a solidão, que não vos serve; procurai alguma ocupação. Sei que rides amargamente da necessidade, em que se vive na França, de *tomar estado*. Não desprezeis desse modo a experiência e a sabedoria de nossos pais. É preferível, meu caro René, parecer-se mais com a maioria dos homens a ser um pouco menos infeliz. Quem sabe se não encontraríeis no casamento alívio para a vossa mágoa. Esposa e filhos trar-vos-iam sempre ocupado. E qual a mulher que não procuraria tornar-vos feliz? O entusiasmo de vossa alma, a beleza de vossa inteligência, vosso ar nobre e apaixonado, o olhar altivo e ao mesmo tempo terno, tudo vos garantiria seu amor e sua fidelidade. Ah! Com que satisfação não vos apertaria ela nos braços e contra o coração! Como todos os seus olhares, todos os seus pensamentos estariam dirigidos para vós, a fim de evitar-vos os mais leves dissabores! Seria toda amor, toda inocência diante de vós; series capaz de acreditar haver reencontrado vossa irmã (grifo do autor).

Não é preciso dizer que a carta não consegue surtir o efeito desejado e René volta a irromper em queixumes típicos do discurso melancólico disfórico logo em seguida. Amélia decide-se a entrar num convento. O protagonista tenta visitá-la e, após o reencontro, ela o convida a tomar parte da cerimônia que lhe outorgará o hábito religioso. René se entrega aos pensamentos mais soturnos (ibidem: 190):

A gélida firmeza [de Amélia, por não querer recebê-lo a sós no convento] oposta ao calor de minha amizade lançou-me em arrebatamentos impetuosos. Ora quase me dispunha a voltar, ora queria permanecer, somente para perturbar a cerimônia. O inferno chegava a suscitar-me a idéia de apunhalar-me na igreja e misturar meus últimos suspiros aos votos que me privaram da irmã.

Às vezes tem-se a impressão de que o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico poderia ser a modulação pessimista do sentimentalismo romântico tradicional. René não se apunhala no outro dia mas, ao final da cerimônia, descobre o motivo do afastamento constante de sua irmã – ela sempre fora apaixonada por ele desde a infância. Este novo dado, mais próximo da trama romântica, não modifica o caráter patológico do personagem e do romance como um todo. Ao contrário, haverá agora um incremento pessimista em uma ambiência já sobrecarregada: René desmaia ao saber da notícia e, ao acordar, se maldiz por não ter morrido. Sua irmã encontrará a paz dos conventos mas morrerá em breve, após contrair a mesma doença que ajudava a combater entre os pobres. O protagonista sabe da notícia através de uma carta enviada pelo convento e passa mais uma vez do descontrole à apatia, sublimadora da morte, mas morte em vida (ibidem: 195): “Agora que era realmente infeliz, não tinha mais vontade alguma de morrer. Minha mágoa tornara-se ocupação que me tomava os menores momentos, tanto o aborrecimento e a desgraça

naturalmente me petrificaram o coração”. Nota-se aí, da mesma forma, a recorrência de outro *topos* ultrarromântico, o do centramento no descentramento.

Algumas páginas à frente, a narração voltará ao primeiro quadro da diegese e sairá da analepse. Graças às lembranças do passado recente, René se entrega ao abatimento de maneira sombria. O personagem *sophrosínico* Chactas se compadece de sua situação e parece sentir também velhas chagas sendo reabertas (mais especificamente, a morte da índia Atala, no romance homônimo), e ensaia um certo descompasso no discurso *sophrosínico* ao qual se referendava desde o início de *René* (ibidem: 200):

Meu filho [fala Chactas a René], gostaria de que o padre Aubry estivesse aqui; conseguia tirar do fundo da alma não sei que paz [...] e não parecia, contudo, estranho às tempestades; era a lua em noite tempestuosa. As nuvens errantes não podem embaraçar-lhe o curso; pura e inalterável, [sua alma] caminha tranqüilamente acima delas. Ai! Quanto a mim, tudo me perturba e arrasta consigo!

Mesmo evocando o padre Aubry, personagem *sophrosínico* por excelência, no romance *Atala*, Chactas titubeia em seu discurso da moderação e parece ser momentaneamente obumbrado pelo discurso melancólico disfórico de René. Mas esse efeito será passageiro, pois uma nova carga *sophrosínica* será então desferida pelo outro narratário, o padre Souël. Num longo trecho – já próximo do fim do romance – ele busca evidenciar a fraqueza de ambos, com orientação moralista (ibidem: 200-201):

– Nada, disse ao irmão de Amélia, nada nessa história merece a compaixão que vos estão demonstrando aqui. O que há, para mim, é apenas um moço com a cabeça cheia de quimeras, que não acha prazer em coisa alguma e fugiu dos encargos da vida em sociedade para entregar-se a devaneios inúteis. Ninguém, meu senhor, é homem superior apenas porque viu o mundo em um dia de infelicidade. Odiamos os homens e a vida, apenas porque não somos capazes de ver ao longe. Alongai um pouco os olhos e logo vos convencereis de que todas essas desventuras de que vos queixais não passam de insignificâncias. Que vergonha, porém, não poderdes pensar, sem enrubescerdes, na única desgraça verdadeiramente real de vossa vida! Toda a pureza, toda a virtude, toda a religião, todas as coroas de uma santa tornam apenas tolerável a simples idéia de vossas mágoas. Vossa irmã expiou a falta que cometeu; mas, se é necessário, porém, dizer o que penso, receio que, graças a inexorável justiça, uma confissão saída do túmulo não perturbou por sua vez a vossa alma. Que é que andáveis fazendo sozinho dentro das matas, onde gastáveis todos os dias, esquecido de vossas obrigações? Responder-me-eis que santos se enterravam nos desertos. Porém, aí estavam acompanhados de suas lágrimas e as empregavam em extinguir as suas paixões o tempo que talvez perdeis reavivando as vossas. Jovem presunçoso, que acreditastes poder o homem bastar-se a si mesmo, a solidão é má para os que não vivem com Deus; duplica as forças da alma, ao mesmo tempo que lhes tira todo o objeto sobre que possam exercer-se. Todos os que receberam forças devem consagrá-las ao serviço de seus semelhantes; se as deixam permanecer inúteis, são a princípio castigados com íntima desventura e, cedo ou tarde, o céu lhes manda pavoroso castigo.

Nesse importante excerto do ideal *sophrosínico* vê-se mais do que a plenitude do discurso religioso, calcado em ideais como o saudável aproveitamento das horas e das atitudes em relação a si e ao próximo, o elogio da humildade, moderação e prudência, bem como os

prováveis castigos do céu caso estes não sejam respeitados e postos em prática. Vê-se um ataque desferido ao discurso melancólico disfórico e, principalmente, ao modo ultrarromântico em que se faz presente. A falta de razão em se deixar isolar em meio aos bosques (sendo ressaltada sua inutilidade na comparação com a atitude dos anacoretas, que se apartavam nos desertos tendo em vista a purgação das paixões e a elevação da alma); a tristeza e o pranto sem motivos; a lassidão de um jovem a quem não faltava saúde; a perseguição de ideais vagos e inexistentes, etc., são elencados como uma série de absurdos indefensáveis. A argumentação de padre Souël é tão *certeira*, que faz Chactas corar e retomar o seu tradicional idioma da prudência (ibidem: 202):

– Meu filho, disse o velho namorado de Atala [a René], estão-nos falando com muita severidade; corrigem o velho e o moço, e com razão. Sim, torna-se necessário que renunciés a essa vida estranha, que é repleta apenas de cuidados: a felicidade existe apenas nas coisas simples. Um belo dia o [rio] Mechacebê, então muito pequeno ainda, se cansou de ser apenas límpido regato. Pede neves às montanhas, águas às torrentes, chuvas às tempestades e transborda e devasta suas encantadoras margens. O orgulhoso regato a princípio se orgulha de sua força; vendo, porém, que tudo se transformava em deserto à sua passagem, que antes corria sossegado na solidão, que agora suas águas eram sempre turvas, teve saudade do humilde leito que a natureza mesma escavara, dos pássaros, das flores, das árvores e dos outros regatos, outrora modestos companheiros de seu tranquilo curso.

A pequena parábola resume a visão *sophrosínica* cristã, curiosamente, muito semelhante ao idioma do *métron* grego em relação a *hybris*. Segue-se o último parágrafo do romance, no qual os mesmos três personagens são vistos novamente sob o ângulo de um narrador externo. É interessante transcrevê-lo (idem: 202-203):

Os três amigos retomaram o caminho de suas cabanas; René caminhava em silêncio entre o missionário, que estava rezando, e o sachem cego, que andava tateando. *Dizem que, influenciado pelos dois velhos, voltou para a esposa, sem todavia encontrar a felicidade.* Pouco tempo depois, morreu com Chactas e o padre Souël, durante a carnificina praticada contra os franceses e os natcheses na Luisiânia. Ainda mostram o rochedo em que ia sentar-se ao pôr do sol (grifo meu).

O período destacado é fundamental para sabermos se o modo ultrarromântico foi ou não atingido no romance *René*. Há uma indeterminação deixada pelo narrador no verbo contraído “Dizem” que poderia apontar para a existência de uma versão *extrafictícia* da mesma história. Mas não é necessário ir tão longe, já que há uma ambiguidade bem mais importante para se preocupar. Afirma-se que René foi “influenciado” (pacificado?) pelos dois anciãos, símbolos do ideal *sophrosínico*, sendo ressaltado o fato de que optou em voltar para sua esposa índia ao suicídio e desespero¹⁷⁸. Por outro lado, afirma-se em seguida,

¹⁷⁸ Para Leconte (1995: 178), René não se mata porque, “como Hamlet, este gesto requer uma faculdade de decisão que ele não possui”.

contraditoriamente: “sem todavia encontrar a felicidade”, ou seja, a aporia encontra-se, ainda, *em aberto*, como uma chaga que nunca se cicatrizará. Acredito que esta *meia sublimação* ou *desespero pela metade* não inviabiliza o modo ultrarromântico nem o discurso melancólico disfórico. O *pathos* melancólico continuará seu percurso, embora o suicídio tenha sido afastado. O modo ultrarromântico está presente em *René*, comprovando-lhe o estatuto *mal du siècle*, embora, a meu ver, numa carga menor daquela que existe, por exemplo, em *Werther*. Isso se dá, como já ressaltado, por conta da presença constante de elementos ligados à religião, na obra completa de Chateaubriand¹⁷⁹. Sabe-se que o autor faz a apologia do catolicismo num período bem turbulento, em que a Revolução Francesa, em nome de ideais ligados à racionalidade, o havia denegrido e até mesmo proibido, ocasião em que muitas igrejas e mosteiros foram transformados em quartéis gerais e prisões.

Falou-se antes que o modo ultrarromântico prescinde de moralismos e ensinamentos doutrinários, ao abrir as portas para uma visão niilista. Na tessitura de suas obras ficcionais isso fica evidente; mas, se dermos ouvidos às elucubrações de seus autores, vez por outra, poderemos nos dar conta de que há intencionalidades outras que fogem às leituras e ao arcabouço teórico-literário, adentrando em um universo empírico, biografista, confessional. Em todo o caso, tais informações podem ser úteis, indiretamente, ao entreabrir aos leitores as cortinas do universo privado de seus autores ainda dentro do âmbito da criação. Por exemplo, sabe-se que Goethe deu vários testemunhos, inclusive escritos, onde revela que o ato de escrever a história da patologia melancólica de *Werther* serviu-lhe como uma espécie de purgação de sua própria melancolia exaltada, em grande parte, advinda da leitura dos poetas ingleses da *graveyard poetry*. De maneira muito semelhante, em escritos posteriores, Chateaubriand irá revelar que a gênese de *René* obedeceu a uma necessidade pessoal que o autor teve de contrapor ao forte sentimento de desilusão existente na época da redação do livro, uma espécie de auxílio de caráter religioso. Assim como o maduro Goethe se demarcou da escrita melancólica, chamando-a de “doentia”, Chateaubriand também irá se insurgir contra o espírito *mal du siècle* do qual pode ser considerado justamente um dos principais enformadores.

No prefácio de *Atala* (*op. cit.*: 14), o autor já havia dito que não era sua intenção “provocar rios de lágrimas”: “Ninguém é, em absoluto, bom escritor apenas porque faz a alma sofrer. A poesia profundamente inspirada é que costuma fazer derramar lágrimas sentidas; devem nela revelar-se, em partes iguais, admiração e sentimento”, deixando-nos novamente entrever uma das características receptivas daquela época – o anseio, talvez necessidade, de

¹⁷⁹ Vide os vários tomos de *O gênio do cristianismo*, *Os mártires*, etc.

revelar sentimentos através das lágrimas. Isso está em consonância com a afirmação de Schiller de que, antes de conhecer e entender com maturidade a obra de Shakespeare, ficava muito desgostoso quando este punha cenas irônicas em meio a momentos trágicos e sentimentais, como a cena do cemitério, em *Hamlet*. Por outro lado, mais à frente, após discutir alguns exemplos de “patético” retirados da *Ilíada* (a conversa de Príamo com Aquiles sobre o corpo de Heitor) e da *Bíblia* (o episódio da venda de José como escravo), Chateaubriand os define como modelos para uma possível escritura melancólica, ou triste; em outras palavras, nem todo *leitmotiv* disfórico (e entrevê-se aí um entrave à exagerada retórica do discurso melancólico disfórico), a endossaria (idem: *ibidem*): “São essas as únicas lágrimas que devem umedecer as cordas da lira. As Musas, mulheres divinas, de modo nenhum gostam de ficar feias, contorcendo o rosto; pelo contrário, mesmo quando choram, alimentam o secreto desejo de se tornarem mais bonitas ainda”. Constatamos novamente que o discurso *sobre* a melancolia de um autor não inviabiliza o discurso *da* melancolia presente em suas próprias obras.

Essa afirmação pode ser ainda melhor exemplificada quando, num determinado capítulo da obra *O gênio do cristianismo*, sugestivamente intitulado “Da indecisão das paixões” (2ª parte, livro III, capítulo IX), Chateaubriand analisa o mal-estar existencial que, em sua opinião, havia se espalhado na sociedade francesa – sendo a literatura um reflexo fiel dessa mesma sociedade – como um sintoma do afastamento da Igreja Católica instaurado pela Revolução e, por conseguinte, de Deus. Dessa forma, o autor dá seu próprio testemunho (negativo) acerca do *mal du siècle* e, indiretamente, do niilismo típico do modo ultrarromântico (idem: 35):

Falta falar do estado de alma, que, parece-nos, não foi bem observado até agora; refiro-me ao que precede o desenvolvimento das grandes paixões, quando todas as faculdades, cheias de viço, de atividade e íntegras, mas reconcentradas, se aplicaram exclusivamente a si mesmas, sem finalidade e sem objetivo. Quanto mais os povos progridem tanto mais aumenta tal estado de indecisão das paixões, porque acontece, então, fato profundamente lastimável: o grande número de exemplos que se nos apresentam, a enorme quantidade de livros que falam a respeito do homem e de seus sentimentos, tornam-nos espertos, mas sem experiência alguma. Desenganamo-nos da vida sem havê-la fruído; ainda existem desejos insatisfeitos e já não temos mais ilusões. A imaginação é esplêndida, fértil e maravilhosa; a existência, ao contrário, pobre, árida e repleta de desencanto. De alma plena de ilusões, habitamos mundo completamente vazio e, sem nos termos aproveitado de nada, já estamos desiludidos de tudo. É incrível a quantidade de amargura que semelhante estado de espírito nos difunde na vida; o coração faz mil e um esforços para aplicar forças que reconhece lhe serem completamente inúteis.

Chateaubriand faz eco às antigas teorias que afirmaram que o ócio seria fatal às classes superiores, ao isolá-las do convívio em sociedade. Chama atenção também para os jovens que se fartavam de literatura pessimista e filosófica, sem contudo terem vivido o suficiente para

compreendê-las de maneira equilibrada. Trata-se de fenômeno semelhante ao que já havia ocorrido durante o *Sturm und Drang*, relatado por Goethe – o famoso *mal de Hamlet* repercutido no *mal de Werther*, quando muitos adolescentes alemães tornaram-se estranhamente fartos da vida. Há nisso um olhar negativo em relação à ficção por Chateaubriand: a embriaguez dos livros afetaria a imaginação, desejosa de realidades utópicas que, por fim, seriam estilhaçadas no confronto com a dura realidade pós-revolucionária. A ficção, não estando ainda desatrelada de seu contexto social, é então tida como daninha à formação de indivíduos sãos e úteis à sociedade. Chateaubriand faz, em seguida, uma comparação entre sua própria época e a Antiguidade (ou a visão idealista que dela tinha), não se furtando em ensaiar certa misoginia (ibidem: 36):

Os antigos não conheceram muito bem essa inquietação íntima, o amargor das paixões ocultas que fermentam na sombra: notável existência política, os jogos no ginásio e no Campo de Marte, os negócios tratados no fórum e na praça pública, preenchiam os mais insignificantes momentos de sua vida e não davam tempo para que o coração se aborrecesse. Por outro lado, não eram inclinados ao exagero, às esperanças e temores infundados, à volubilidade das idéias e dos sentimentos, à inconstância permanente, que não passa de perpétua mágoa, inclinações essas que adquirimos na convivência íntima das mulheres. As mulheres, nos povos modernos, além da paixão que inspiram, exercem influência também sobre todos os outros sentimentos. Impregnam-nos a existência da simplicidade que caracteriza a sua; abrandam-nos o gênio que temos como homens; e nossas paixões, enfraquecidas ao contato das suas, adquirem ao mesmo tempo algo de incerteza e de meiguice... Basta juntar algumas desventuras a esse estado indeterminado das paixões, para que possa servir de fundo a drama admirável.

Chateaubriand repete Schelling que, na *Filosofia da arte* (1802), já havia ligado o Romantismo a um princípio feminino (1942: 79): “o que predomina entre os antigos é o sublime, o viril; nos modernos é o belo, portanto, o feminino”; da mesma forma, Mme. de Staël, que também compara a *fraqueza* de sua época com a mesma Antiguidade viril e idealizada; bem como Rousseau, para quem a cultura e as artes muitas vezes efeminam os homens, acrescentando apenas o ingrediente feminino. E remete-se ao fato de que nenhum autor contemporâneo havia se utilizado de um tema que poder-se-ia resumir como uma fraqueza em pleno viço, trabalho sobre o qual iria se debruçar e cujo fruto principal teria sido a gênese de *René*. Ou seja, buscaria efetivar, como bom autor de inícios do século XIX, uma literatura de verniz didático que espelharia sua época apontando alguns de seus mais expressivos defeitos, tentando inclusive corrigi-los. Isso se torna patente em outros importantes excertos do *Gênio do cristianismo*, quando Chateaubriand refere-se especificamente à melancolia do personagem René como “sem causa”. Nesse momento, ele reprocha os próprios modelos (Rousseau, Goethe, os ingleses da *graveyard poetry*), revelando indiretamente que o *mal du siècle* francês – como dito anteriormente – constituir-se-á num

fenômeno criativo (criativo porque deu ensejo à produção de vários trabalhos ficcionais autorais) de recepção crítica alicerçada numa literatura melancólica anterior muito bem assimilada pelo público leitor de inícios do século XIX. E mais: os exageros *mal du siècle* serão contrapostos ao ideal de moderação (*sophrosýnico*) da religião católica, com claro cunho pedagógico exigido também ao ofício da crítica literária (1957: 122-124):

Tudo o que um crítico imparcial, que quer entrar no espírito da obra, estava no direito de exigir do autor, é que os episódios dessa obra tivessem uma tendência visível para fazer amar a religião e para lhe demonstrar a utilidade. Ora, a necessidade dos claustros para certas desgraças da vida [...], a força da religião, que pode somente cicatrizar as chagas, mais que todos os bálsamos da terra poderiam curar, não estão invencivelmente provadas na história de *René*? O autor [Chateaubriand fala de si, em terceira pessoa] aí combate, além disso, os desvarios particulares dos jovens do século, os desvarios que levam diretamente ao suicídio. Foi J. J. Rousseau que introduziu por primeiro, entre nós, esses devaneios tão desastrosos e tão culpados. Isolando-se dos homens, abandonando-os a sonhos, ele faz crer a uma multidão de jovens, que é belo lançar-se assim no *vago* da vida. O romance de *Werther* desenvolveu depois esse germe de veneno. O autor do *Génie du Christianisme*, obrigado a fazer entrar no quadro de sua apologia algumas descrições para a imaginação, quis denunciar essa espécie de vício novo e descrever as funestas conseqüências do amor exagerado da solidão. Os conventos ofereciam outrora retiro àquelas almas contemplativas, que a natureza chama imperiosamente para a meditação. Elas aí encontravam junto de Deus, com o que encher o vazio da vida que sentiam em si mesmas e muitas vezes a ocasião de exercitar raras e sublimes virtudes. Mas, depois da destruição dos mosteiros e do progresso da incredulidade, devemos esperar ver multiplicarem-se no meio da sociedade (como aconteceu na Inglaterra) certos solitários ao mesmo tempo apaixonados e filósofos, que, não podendo nem renunciar aos vícios do século, nem amar esse século, tomarão ódio dos homens, por elevação do gênio, renunciarão a todo dever divino e humano, nutrir-se-ão, isolados, das mais vãs quimeras e mergulharão cada vez mais numa misantropia orgulhosa que os levará à loucura ou à morte (grifo do autor).

É interessante como uma das maiores vozes do *mal du siècle* francês se mostra tão contrária à melancolia que seu livro acabaria por endossar, e *dá vida, anima* o personagem René. Esta é desvelada nas piores tintas possíveis, contrária em tudo à visão religiosa e à solidão exegética conferida pelo autor ao universo dos claustros. Ressalta-se novamente a diferença existente entre esta melancolia de cunho patológico – típica do modo ultrarromântico – daquela outra mais evanescente, ligada ao Romantismo em geral e associada à nostalgia contemplativa. Chateaubriand faz uma escala cronológica de obras que teriam inspirado *René*, mas nota-se que, ao tratar do âmbito ficcional, sempre destaca a recepção empírica que as mesmas obtiveram, negativamente, junto ao público leitor. E, dessa maneira, acaba por concluir que a intencionalidade principal de sua obra seria a de realmente opor um freio à atração “generalizada” pelo vazio, ao sofrimento sem motivos que viabilizam o modo ultrarromântico. Para completar sua busca, Chateaubriand afirma também ter “castigado” seu próprio personagem (idem: 124):

A fim de inspirar mais repulsa por esses devaneios criminosos, o autor pensou que devia incluir o castigo de René no círculo daqueles males espantosos, que pertencem menos ao indivíduo que à família do homem e que os antigos atribuíam à fatalidade [...]. De fato, as loucas fantasias de René começam o mal e suas extravagâncias terminam-no; por aquelas, ele afasta a imaginação de uma frágil mulher, por estas, querendo atentar aos seus dias, ele obriga aquela infeliz a se reunir a ele: assim a desgraça nasce do sujeito e a punição sai da falta [...]. Não é pelas máximas espalhadas na obra, mas pela impressão que essa obra deixa no fundo da alma, que devemos julgar sua moralidade¹⁸⁰. Ora, a espécie de espanto e de mistério que reina no episódio de René oprime e contrista o coração, sem nele excitar emoção criminosa. Não se deve perder de vista que Amélia morre felizmente e curada, e que René termina miseravelmente. Assim, o verdadeiro culpado é castigado, ao passo que sua mui frágil vítima, entregando a alma ferida nas mãos *daquele que revira o doente em seu leito*, sente renascer uma alegria inefável do fundo mesmo das tristezas de seu coração. De resto, o discurso do Padre Souël não deixa dúvida alguma sobre o escopo e a moralidade religiosa da história de *René* (grifo do autor).

Tal excerto não deixa dúvidas: vê-se que Chateaubriand faz uma defesa moralista de sua obra e assegura seu estatuto *mal du siècle* (compreendido ulteriormente pela crítica) como simples punição por um desvio de conduta e afastamento dos princípios religiosos – o que não quer dizer que a sua ficção resulte apenas de um tal quadro. Para complementar sua tese, ele cita ainda outros autores de inspiração religiosa que se utilizaram do trabalho ficcional para inculcar ensinamentos e dogmas de cunho doutrinário, filiando-se e amparando-se entre os mesmos (ibidem: 126):

De resto, essa idéia de chamar a imaginação em socorro dos princípios religiosos não é nova. Não tivemos em nossos dias o *conde de Valmont ou os desvarios da razão*? O padre Marin, Mínimo, não procurou introduzir as verdades cristãs nos corações incrédulos, fazendo-as entrar disfarçadas sob os véus da ficção?¹⁸¹ Mais remotamente ainda, Pedro Camus, Bispo de Belley, prelado conhecido pela austeridade de seus costumes, escreveu uma porção de romances piedosos, para combater a influência dos romances de Urfê¹⁸². Há ainda mais: foi São Francisco de Sales mesmo quem o aconselhou a empreender aquele gênero de apologia, por piedade pelas pessoas do mundo e para lhes lembrar a religião apresentando-lha sob ornamentos que eles conheciam. Assim, Paulo *tornava-se fraco com os fracos para ganhar os fracos* (*Corintios*, 9, 22) [...] (grifos do autor).

Em outra passagem fundamental sobre a percepção negativa do autor empírico Chateaubriand em relação à melancolia de sua época e aos *topoi* que esta suscitaria (em pleno alvorecer do *mal du siècle*), desta vez, colhida das *Memoires d'outre tombe* (liv. XIII, cap. 10), há mesmo uma tentativa de *inviabilizar* a continuação de uma literatura de verniz

¹⁸⁰ Palavras muito semelhantes às ditas por Goethe a propósito de *Werther* e à imposição – necessária às produções ficcionais da época – de se estabelecer ensinamentos de cunho moral entremeados com a ficção propriamente dita, talvez mesmo tendo-se em vista as leituras públicas em sociedade.

¹⁸¹ O autor alude aos “romances piedosos”, em suas palavras, escritas em resposta à obra de Laclos, hoje, esquecidas, como *Adelaide de Witzbury*, *Virginie ou la vierge chrétienne*, *Le Baron de Van-Hesden ou la république des incredules*, *Farfalla ou la comedienne convertie*, etc., onde sobressai-se sempre o discurso moralista e *sophrosínico*.

¹⁸² Refere-se a romances como *Dorotée*, *Alcine*, *Daphnide*, *Hyacinthe*, etc., que o Bispo de Belley teria escrito com o escopo doutrinário subjacente de reformular às obras de Honoré d’Urfê, autor de romances pastorais onde o amor erótico aparece em destaque.

melancólico: “Se *René* não existisse, eu não o escreveria jamais; se me fosse possível destruí-lo, eu o destruiria [...]. Uma doença da alma não é um estado permanente e natural: não se pode reproduzi-lo, em se criando uma literatura”. Tal frase se mostra totalmente contrária à existência de uma melancolia literária.

Acontece que a obra *René*, apesar de todos os cuidados didáticos e religiosos apresentados por Chateaubriand n’*O gênio do cristianismo* e em outros escritos autobiográficos, iria ganhar *vida própria*, ou melhor, fugiria a esta mesma intenção didática proferida ulteriormente por seu autor. A “vagueza das paixões” que mesmo, segundo Pingaud & Mantero (1992: 204), em *René*, não sendo “tão perigosa, visto que está distendida pela elasticidade da piedade”, se imporá por ela mesma. O que conquistará efetivamente o público, tanto da época de Chateaubriand como a ela posterior – da mesma forma como aconteceu ao *Werther* goethiano e à *Anatomia da melancolia* de Burton, escritos sob a hipotética intenção da purgação melancólica – será justamente o desbordamento do discurso melancólico disfórico em sua versão no modo ficcional ultrarromântico. Por mais que muitos críticos e autores tentassem encaixar o *mal du siècle* como pura reverberação e tentativa de espelhar um contexto social específico, o fato é que, já há algum tempo, havia um público sequioso por publicações do gênero, ou seja, por uma literatura de viés melancólico e pessimista que já se consolidara como rico veio ficcional em âmbito europeu. Chateaubriand – para além de suas próprias explicações – não fez mais do que seguir as convenções desta e só ajudou, com *René*, a fixá-las de uma vez por todas, na *forma literária do mal du siècle*.

No caso específico de *René*, o discurso *sophrosínico* de cunho moralista/religioso consegue por vezes suspender o discurso melancólico disfórico mas, como visto, o modo ultrarromântico ao final prevalecerá, ainda que um pouco fragmentado. Essa presença da religião no contexto romântico – muito poderosa, com efeito, em obras luminares de vários autores do movimento – ditará também uma demarcação entre esse mesmo contexto e o do modo ultrarromântico. O Romantismo geral, especialmente aquela sua vertente que possui ligações profundas com o imaginário da religião católica, poderá encontrar o sublime mesmo na ideia da morte, entrevista como almejada imersão no infinito e em Deus. É quando, nas palavras de Béguin (1967: 122), “sonho, poesia, amor são aparentados com a morte, pois – tema dominante – a morte é nascimento para a vida; as aspirações mais válidas do indivíduo tendem à morte, pois ela é uma reunião, um retorno ao UNO [sic]”. Dessarte, em algumas ocasiões, quando autores românticos fazem uso da lamentação de cunho religioso em sua forma poética (ou em prosa), poderão por vezes ensaiar o discurso melancólico disfórico, mas o modo ultrarromântico dificilmente se instaurará, visto sua inadaptação ao referido contexto

religioso que buscará sempre um escopo sublime (positivo), a saber: a salvação espiritual. Um exemplo pode tornar isso mais claro, no caso, um poema de Novalis (*apud* BEGUIN 1967: 215), o último da série dos *Hinos à noite*:

Desçamos ao seio profundo da terra,
Venha, fujamos ao reino do Dia!
O cego assalto das dores furiosas
É o sinal de nossa feliz partida.
Nosso barco estreito e rápido
Já toca as margens dos céus.

Louvemos à Noite eterna!
Louvemos ao sono eterno!
Estamos cansados do dia, de seu brilho
E emurhecidos por nosso longo tormento.
Não há mais chamados na terra estrangeira:
Entremos na morada, próximos ao Pai...

Lá, próximo da gentil esposa,
Próximo do Bem Amado Jesus,
Venha! A sombra do crepúsculo é doce
Aos corações sobrecarregados de amor e desespero.
Um sonho fendeu nossos limites
E sua asa nos leva ao seio do Pai.

Na primeira estrofe, vemos realmente os tradicionais *topoi* pessimistas e inconciliáveis do discurso melancólico disfórico se presentificando, no momento em que o eu-lírico chora a amada morta. Porém, ao longo da segunda e terceira estrofes, há a inserção de semas religiosos que farão com que o sofrimento pela morte da companheira se confunda com o sofrimento pela morte de Cristo. Assim, não se instaurará efetivamente o discurso melancólico disfórico, nem muito menos o modo ultrarromântico, visto a presença de uma positividade em aberto, no caso, a esperança final de um reencontro entre os três (o eu-lírico, a amada morta e Jesus Cristo) na bem-aventurança do além cristão. A leitura crítica romântica sobre a poesia de Novalis efetivada por Mme. de Staël (1968: 293) em *Da Alemanha* só confirma tal fato. Segundo a autora: “A claridade do dia pode convir à alegre doutrina do paganismo, mas o céu estrelado aparece como o verdadeiro templo do culto mais puro. É na obscuridade das noites [...] que a imortalidade é revelada ao homem – a luz do sol deslumbra os olhos que crêem ver”.

Pois o Romantismo tem tais vínculos com o catolicismo, desde os seus inícios na Alemanha, que a posterior tentativa de sua dissolução durante o entreato da Revolução constituirá apenas uma pausa momentânea, como prova o surgimento – logo em seguida – das extensas obras de apologia religiosa de Chateaubriand e sua repercussão inclusive no restabelecimento do culto nas igrejas, como o próprio autor chega a alardear. Os românticos

alemães uniram não apenas a filosofia e a literatura (especialmente a poesia), mas também a religião, como uma trindade fundamental do Romantismo, sendo esta última associada muito especificamente a uma nova *mitologia*. Esse imaginário ainda está vivo em Chateaubriand, o qual não cansará de afirmar que os enredos bíblicos (como as lendas medievais) também exceliam em motivos trágicos e patéticos os quais poderiam ser utilizados em contraposição aos tradicionais enredos neoclássicos que, em última instância, dominavam e engesseavam a criação ficcional do período. Mas ele também desejava, para além dos motivos literários, uma volta aos princípios míticos da fé cristã, ao irracionalismo típico da religião, frente às teorias mecanicistas e ao pensamento libertino. A forte carga de moralidade que este mesmo discurso de cunho religioso exercia – de modo patente ou latente – faz com que a melancolia típica do modo ultrarromântico seja posta simplesmente de lado, ou então, como pretendeu o autor de *René*, associada a fenômenos negativos para fins pedagógicos. De acordo com Bornheim (*op. cit.*: 59-60):

A moral está para a religião [no Romantismo] assim como a arte está para a filosofia. A moral seria o aspecto prático da religião, seria a religião aplicada à conduta humana. Assim como a moral se torna impensável sem a religião, esta se torna cega sem a moral. Mais: a moral desligada da religião explica o pecado, torna-se o princípio do inumano, do monstruoso, a fonte do mal. A sanidade da moral depende, assim, de sua inspiração religiosa. Mas também a filosofia e a poesia só podem ser compreendidas, segundo Schlegel, a partir da religião, pois nesta encontramos a expressão última da relação do homem com o infinito. A intuição mais original do divino é a religiosa. Se está unida com a arte, é porque esta sensibiliza o elemento religioso, a fé; e a filosofia, por sua vez, clarifica a religião e evita que ela se transforme em mera superstição. A religião torna-se, portanto, como que um elemento invisível, uma presença, que dá vida e invade a moral, a poesia e a filosofia. Todos os aspectos da cultura terminam por se supor, e esta rede, que se estrutura com profunda unidade, tende a realizar o Eu infinito, a Liberdade absoluta [...]. Destas idéias se depreende a enorme importância da religião para a mentalidade romântica. “A filosofia é obrigada a reconhecer que ela só pode começar e terminar pela religião”, escreve Schlegel. E ainda: “A poesia, em sua aspiração de infinito, em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias que a religião”¹⁸³.

Mas todos os recursos *sophrosýnicos* que brotam do discurso religioso tanto na tessitura literária de *René*, como nas elucubrações místicas e empíricas de seu autor, bem

¹⁸³ Para uma visão mais aprofundada sobre os imbrincamentos entre o catolicismo e o movimento romântico, sugere-se a leitura das obras do filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834), como *Statute de la theologie* (Paris: Editora Du Cerf, 1994) e *Esthétique: tous les hommes sont des artistes* (Paris: Editora Du Cerf, 2004). Há, também, bons estudos sobre o autor impressos pela mesma editora parisiense, especializada em teologia, filosofia e literatura, como *La philosophie de Schleiermacher*, de Christian Berner (1995), *Introduction à l'herméneutique littéraire: de Chladenius à Schleiermacher*, de Peter Szondi (1989), *La Théologie aux prises avec la culture: de Schleiermacher à Tillich*, de Marc Michel (1982), *Histoire de l'herméneutique, de Schleiermacher à nos jours*, de Franz Mussner (1972). Em língua portuguesa, há algumas edições que também dispõem de estudos críticos, como, entre outras, *Sobre a religião* (São Paulo: Fonte Editorial, [19..]), *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação* (Rio de Janeiro: Vozes, 1999), *Hermenêutica e crítica Vol. 1* (Rio Grande do Sul: Unijui, 2005). Da mesma forma, o livro de Gerd Bornheim citado anteriormente (cf. Bibliografia) faz boas considerações sobre os “rasgos esteticistas” do catolicismo romântico de Schleiermacher (pp. 61-70).

como alguns elementos góticos perceptíveis ao longo da narrativa ficcional, não serão capazes de impedir que o protagonista homônimo se eleve como figura de proa – a um só tempo inaugural e icônica – do *mal du siècle* francês. Berchet (*op. cit.*: 222) entrevê nele uma espécie de “autismo”, no momento em que este “herói problemático” “é impenetrável” dentro da diegese. Mas, ora, ao fim e ao cabo, todos os personagens literários, como os seres humanos, são, de um ponto de vista ontológico – impenetráveis. Então, o que diferiria René do amplo rol de personagens trágicos já existente antes dele? Segundo Berchet (*idem*: 226), René encarna “uma crise do sujeito idealista através de uma história que também está em crise”. Trata-se de uma boa definição para o próprio modo ultrarromântico, que se explicita nos níveis do enredo e da própria linguagem. René se oporá ao herói do romance romântico tradicional justamente por não se encaixar neste papel e, em mais de um aspecto, ele constitui um dos ápices de uma aporia que parece ter dado seus primeiros passos em *Hamlet* e, desta obra shakespeariana, se irradiado para toda uma multidão de outros personagens. Arnold Hauser (*op. cit.*: 688), mesmo fazendo uma pequena confusão entre vida empírica e objeto ficcional, em 1953, já diferencia a melancolia sublime presente às obras românticas daquela outra de René, esta sim, fundamental para o modo ultrarromântico:

Rousseau ainda sabia por que era infeliz; os males de que sofria eram a cultura moderna e a inépcia das formas sociais convencionais para satisfazer suas necessidades espirituais [...]. A melancolia de René, por outro lado, é indefinível. Para ele, a vida perdeu todo o sentido; sente um desejo infinito e arrebatado de amor e companheirismo, uma ânsia permanente de abraçar todas as coisas, de ser abraçado por todas as coisas; mas sabe que esse anseio não pode ser satisfeito e que sua alma ainda permaneceria insatisfeita, mesmo que todos os seus desejos pudessem ser cumpridos. Nada é merecedor de ser desejado, todas as lutas e conflitos são inúteis; a única ação sensata é o suicídio.

Berchet (*op. cit.*: 226) endossa a mesma constatação, referindo-se à intensificação de uma “crise do desejo” durante o *mal du siècle*, crise essa que, em todo caso, seria comum ao movimento romântico. Mas, em suas palavras, “René é um personagem exemplar na medida em que encarna um *duplo* desregramento do desejo” (grifo meu), entendido este como “sem objeto”, que “engendraria monstros”. Diferentemente do idealismo romântico tradicional, que põe seu norte em conceitos como liberdade, justiça, absoluto, gênio, etc., o modo ultrarromântico aponta apenas para o vazio. Novamente segundo Berchet (*ibidem*: 227), “‘a vagueza das paixões’ ou a paixão pelo vago não representa outra coisa além de um desejo destinado a errar no vazio, a não reencontrar objeto algum, culpada e frustrada”.

Diferentemente de Goethe, que irá explicar o *pathos* melancólico presente na escritura de *Werther* como um fenômeno que estaria além de sua época (já que a angústia seria inerente a todos os indivíduos em todos os tempos, mas – especialmente – à juventude sensível e

desolada), Chateaubriand irá associar o *pathos* melancólico espelhado em *René* a um sintoma específico de sua época. Como destaca Berchet (ibidem: 227), o “mal da alma” típico do *mal du siècle*, não seria encontrado na natureza humana, mas “na história”, ou, nas palavras do próprio Chateaubriand: “em *René*, eu expus uma *doença* de meu século” (*apud* BERCHEZ idem: ibidem – grifo meu).

Essa mesma doença, ligada em grande parte ao antigo mal melancólico, terá outros porta-vozes e atingirá seu ápice, durante o *mal du siècle*, na obra de outro autor francês, Etienne Pivert de Senancour (1770-1846), especialmente com a coletânea de epístolas intitulada *Obermann*, onde o discurso melancólico disfórico se torna mais uma vez icônico do modo ultrarromântico.

Como afirmado anteriormente, é de Senancour o primeiro esboço de literatura *mal du siècle*, em sua obra *Aldomen, ou le bonheur dans l'obscurité* (*Aldomen, ou a felicidade na obscuridade*), de 1794. Como acontecerá posteriormente com o personagem Obermann, Aldomen vive em um lugar isolado e, diferentemente de Rousseau (mas inspirado nele, como atesta a extensa obra de Zvi Levy – cf. Bibliografia), que encontra seu alento na natureza, contraporá seu vazio interior à fecundidade desta: “Este espetáculo de renovação convém pouco às minhas ideias apáticas, à minha esperança que se extingue. A natureza quer falar ao meu coração, mas ele está surdo à sua voz melíflua: desgastado por uma vaga inquietude, ele viu se converter seus prazeres em desilusões [...], as nuvens da tristeza obscurecem a primavera de minha vida” (SENANCOUR 1925: 7-8). O *pathos* melancólico de Aldomen será o mesmo de Obermann, bem como o vazio que engendra. Isso fica evidente na comparação que o personagem Aldomen faz entre sua própria solidão e àquela de Robinson Crusoe, sendo a primeira bem mais perigosa, visto não ter sido acarretada por um acidente da sorte, como a do naufrago de Defoe, pois “o homem que se abandona às ideias, aos desejos vagos, não sabe o que deseja, o que busca, o que lhe desgosta” (SENANCOUR idem: 10). Assim, antes de *Obermann*, em *Aldomen* já podemos ver o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico em ação, antes ainda que em *René*. A presença dos *topoi* do *ennui* (tédio) também é muito constante, citando-se, como exemplo, o excerto em que Aldomen afirma que (ibidem: 12): “o irremediável tédio me oprime com seu peso funesto [...], envenenando com a indiferença todos os bens, o desgosto por todas as coisas, o tédio de existir [...]”. Como Obermann, Aldomen se preocupa em encontrar uma “arte de viver” que será contraposta à sua própria ansiedade (ibidem: 44): “A arte da vida consiste em repousar no instante atual, a aproveitá-lo como se fosse o único para nós”; em todo o caso, o personagem não pode usufruir de tal pensamento, visto que afirma possuir (idem: ibidem) “a impaciência

do futuro, fruto do tédio”. Por outro lado, o descompasso seminal que caracterizará *Obermann* ainda não estará presente em *Aldomen*. Este ainda tenta o recurso ao amor (com a personagem Júlia – outra alusão indireta a Rousseau), tem preocupações sociais entrevistas nas festas que proporciona aos vizinhos e trabalhadores em sua casa de campo, e acredita na típica evasão romântica para o sonho (artifícios inexistente nas operações do modo ultrarromântico), como pode ser visto no seguinte excerto (ibidem: 22): “Ilusões felizes, continuem presentes! Que a acabrunhante verdade não venha jamais dissipar teu charme benfazejo. A verdade! Ela é muito desesperadora: que a razão a estude... Ela é necessária ao sábio: mas feliz do coração que não está sempre oprimido por seu peso terrível”. *Aldomen* também espelha as formas do *mal du siècle*. É construído sob a forma epistolar: ao todo, sete cartas são enviadas pelo protagonista ao amigo/narratário Spittwead que, por sua vez, responderá com uma carta (esta, representante do discurso *sophrosínico*) apresentada na diegese. Mesmo afirmando buscar (ibidem: 67) “a calma dos sábios”, *Aldomen* não será *pacificado* até o final da obra, daí o modo ultrarromântico característico. Mas, como afirma Monglond (1925: xii), “*Aldomen* nos revela um Senancour jovem, mais estoico, mais confiante”. Ele ainda (idem: xxiv) “se impõe a uma regra austera”, buscando “ocupações adaptadas às horas do dia e às diferentes estações”. Em suma, ainda de acordo com Monglond (ibidem: xxxvi), “*Aldomen* marca o momento de transição entre a fé submissa do adolescente e o ateísmo das *Rêveries* e de *Obermann*”. Será apenas posteriormente, quando (ibidem: xxi) “a necessidade de totalidade trará o desejo doentio” que o personagem *Obermann* se diferenciará de *Aldomen* (ou o “proto-*Obermann*” afirmado por Monglond). Mas é bom chamar a atenção para o fato de que a crítica de André Monglond, de inícios do século XX, ainda está eivada de biografismo e mesmo de cientificismo. Em certos trechos, há toda uma confusão entre a vida do autor empírico e seu personagem ficcional, em todo o caso, comuns ao universo da literatura *melancólica* (ibidem: xxi):

Aldomen define seu mal como “uma espécie de estupor” [...]. Estupor, apatia, torpor, estas palavras ressoam sem cessar e lugubrememente sob a pena de Senancour. Esta é sua grande miséria. Não há dúvida de que seus pais tenham sofrido da mesma nevrose. O mal era hereditário. E ele foi agravado pela pior higiene. E, portanto, todo o esforço de Senancour foi para livrar-se dela. Ele estava entre os que, para viver e antes de viver, têm necessidade de resumir toda a sua atividade em teoria. E qual será a teoria da felicidade?

Mas deixemos de lado *Aldomen* para enveredar em *Obermann*, para nossa pesquisa, bem mais interessante. Este livro, publicado originalmente em 1804 – dois anos após *René* – pode ser considerado como uma espécie de *Bíblia mal du siècle*. Sua escrita melancólica, eternamente inconciliadora e plena de uma inquietação que está sempre oscilando, a um passo

do desespero, entre a apatia e o suicídio, se instaura como marco literário do pessimismo oitocentista europeu. O solitário e misantropo Obermann, um dos anti-heróis mais típicos do modo ultrarromântico, será mesmo, a posteriori, um ícone difícil de ser ultrapassado. Em cerca de quinhentas páginas, observa-se com espanto como o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico consegue estar presente na quase integralidade da obra, sem encontrar barreira alguma de pacificação, constituindo assim um dos auge desse modo. De fato, *Obermann* só não se torna uma queixa única e monocórdica pelo fato de a narração ter sido pontuada por belas descrições da natureza selvagem e isolada e outros pormenores do dia a dia do narrador, que servem de contraponto ao pessimismo absoluto. Mas, mesmo assim, este irá brotar das fendas mais insuspeitas. Uma simples descrição da natureza, de uma hora para outra, pode se converter num lamento universal motivado pela angústia e, ao pé de uma confortável lareira e no momento mais banal, de súbito, o protagonista é tomado por uma melancolia que o leva à total apatia e abatimento, como se relata em uma das 89 cartas que compõem a diegese da obra. Estas são endereçadas por Obermann a um único amigo, cujo nome é olvidado, durante o período de dez anos. Novamente, nenhum motivo racional haverá que justifique tal negatividade – estaremos, portanto, naquela citada aporia em aberto que corrobora o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico.

Obermann foi estruturado sob a forma epistolar, gênero comum aos séculos XVIII e XIX. Mas, diferentemente da *Nova Heloísa*, de *Werther* e mesmo de *Aldomen*, onde ainda é possível ouvir a outras vozes, ou melhor, às correspondências que servem de resposta ou *contracanto* às missivas principais enviadas por um protagonista, nesta obra de Senancour, apenas as cartas de *Obermann* são registradas. Isso serve para adensar a atmosfera de inquietude que a caracteriza, pois não existirá mediação, ou discurso *sophrosínico* algum, para lhe ensaiar resistência. Segundo Beatrice Didier (1985: 71-72), uma flagrante contradição presente à diegese de *Obermann* pode ser vista no fato de que, “utilizando esta forma [epistolar], [o narrador] a subverteu totalmente, visto que fez de um gênero ligado à comunicação e à troca, um gênero de absoluta solidão”.

Nas “Observations” (Observações) que servem de prefácio a *Obermann*, uma voz heterodiegética (1984: 52) afirma que o livro não deve ser chamado de “romance”, em sentido tradicional – e a respeitarei, de ora em diante, ao concordar com a mesma:

Estas cartas não são um romance. Não existe movimento dramático, eventos estudados e conduzidos, nem desfechos finais; nada do que se costuma chamar de interesse em uma obra, baseado em progressão, em incidentes, no alimento à curiosidade: magia de vários bons livros, e charlatanismo de vários outros.

Nas mesmas “Observações”, já são revelados vários caracteres que endossarão à figura de Obermann seu estatuto de anti-herói ultrarromântico, modelo ainda mais problemático que o já problemático personagem luciferino típico do romance, em sentido lukacsiano¹⁸⁴. Em uma passagem, se lê o seguinte (idem: 51): “Nós veremos nestas cartas a expressão de um homem que sente e não de um homem que trabalha. São memórias muito indiferentes aos estrangeiros, mas que podem interessar aos adeptos”, sendo os “adeptos” aludidos, aqueles que, segundo várias notas de rodapé semeadas durante o percurso narrativo, se assemelham *tout court* a Obermann, os solitários misantropos que (idem: ibidem), “em sua grande maioria, são desconhecidos [anônimos]” e totalmente esquivos à sociedade elegante exigente de *ouvrages* (grandes obras literárias e educativas), já que, em *Obermann*, não se poderá encontrar “nem espírito, nem ciência [...]; não é mesmo um livro *razoável*” (grifo do autor). Senancour tenta resumir a diegese de sua obra, em frases enigmáticas, sinalizando para o *vazio que a enforma* – sinônimo do modo ultrarromântico – talvez tentativa de afastar aos não-iniciados (ibidem: 52):

Poder-se-á encontrar descrições, destas que ajudam na compreensão das coisas naturais, e a fornecer luzes, talvez muito negligenciadas, sobre as relações do homem com o que ele chama o *inanimado*. Poder-se-á encontrar paixões, mas destas para as quais um homem nasce e busca receber daquilo que prometem, mas *sem possuir nenhuma paixão específica*; para tudo empregar, *sem que tenha um único fim*. Poder-se-á encontrar o amor; mas o amor sentido de uma maneira que, talvez, *não tenha sido dita* [...] (grifos meus).

Note-se como o autor se refere a traços tradicionalmente associados às figuras da melancolia, como o universo do “inanimado” e a busca por objetos inexistentes. Tais fatores irão desestruturar o tradicional enredo do romance: não há, praticamente, uma história a ser contada¹⁸⁵. Hauser (*op. cit.*: 583) já havia entrevisto na introdução do *larmoyante* no cenário

¹⁸⁴ O anti-herói ultrarromântico é mais *negativo* que a tipologia do personagem luciferino desenvolvida por George Lukács em sua obra *A teoria do romance*. Segundo o autor (2007: 37-38), “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”; “esse ter de refletir [por parte do narrador do romance moderno] é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance [...]” (idem: 86-87); “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (ibidem: 89). Mas como Lukács se detém nas diferenças entre o herói da epopeia (e a forma épica) e o protagonista do romance (bem como a forma deste), ele não verticaliza as diferenças entre Romantismo e Ultrarromantismo (não sendo, em absoluto, este o escopo de seu estudo). Assim, o indivíduo demoníaco de sua argumentação, contraposto ao antigo herói épico, está mais próximo do protagonista *gauche* e romântico tradicional. Mas certos momentos de sua argumentação sobre o que chama de “Romantismo da desilusão”, caracterizado por uma “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (ibidem: 117-118), podem ser aplicados tanto ao Romantismo quanto ao Ultrarromantismo.

¹⁸⁵ É importante lembrar que, em 1759, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1713-1768), já desconstruía a forma do romance tradicional setecentista, a exemplo d’*As aventuras de Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe (1660-1731); *Pamela ou a virtude recompensada* (1740) e *Clarissa* (1742 a 1748), de Samuel Richardson (1689-1761), etc., ao constituir uma mescla aleatória de

literário-dramatúrgico de fins do século XVIII (o aparecimento do drama burguês), um primeiro momento de esfacelamento do enredo em sentido tradicional. Nesse aspecto, mesmo que se encontre em sua diegese elementos de ensaio filosófico, descrição de quadros naturais, etc., *Obermann* poderá ser considerado um dos píncaros desse mesmo processo de esfacelamento em âmbito oitocentista. Tempo linear, diálogos, relações existentes entre protagonistas/opositores/adjuvantes, etc., tudo será preterido em nome do registro dos devaneios de uma consciência permanentemente em crise e fragmentada, que encontra algum consolo erradio (porque também passível de estados pessimistas) em descrições tópicas (dos lugares), consciência essa espelhada na tessitura narrativa. É por isso que o *anti-herói ultrarromântico* irá se demarcar do *anti-herói romântico tradicional*. Enquanto o Romantismo tradicional continuará adotando as peripécias contidas em diversos tipos de enredo (por exemplo, do romance gótico, de aventuras, viagens, etc.), o Ultrarromantismo praticamente o negará, revelando na própria forma a sua cisão definitiva com a realidade. Levando em conta tal fato, o pedido de Senancour para que o seu livro não seja chamado de “romance”, em sentido romântico e tradicional, adquire toda a carga de sentido.

Mas uma outra exigência do autor não poderá ser levada em conta. Ainda nas “Observações” (1984: 51), afirma-se que “Obermann deverá ser julgado pelo conjunto de sua vida, e não pelos seus primeiros anos; por todas as suas cartas, e não por tal passagem colhida ao acaso, talvez romanesca”. Sob o risco de transcrever todas as frases do livro, se considerássemos este pedido à letra – e na impossibilidade de tal, cumpre sondarmos alguns trechos deste longo escrito para buscar compreender melhor o que foi dito no parágrafo anterior.

Já em sua “Carta I”, Obermann – sempre escrevendo a um amigo específico, que parece conhecê-lo em profundidade, mas raramente deixando escapar a voz deste – revela as razões filosóficas pelas quais opta em escrever suas missivas com uma certa regularidade, o porquê de sua atitude misantrópica (fugir de Paris para isolar-se do mundo nos ermos franceses e suíços) e, especialmente, narra as lembranças nebulosas de como o *vazio* instaurou-se pela primeira em sua existência (idem: 59-60):

Eu interrogarei meu ser e considerarei rapidamente tudo o que me circunda; perguntarei aos homens se eles sentem como eu; perguntarei às coisas se elas existem em acordo com meus

gêneros e estilos de forma pioneira. No período romântico, temos ainda, entre outros, o exemplo de *Lucinde* (1799), romance de Friedrich Schlegel, que também fratura a narratividade tradicional com elementos que vão da epistolografia à livre descrição de sonhos. Por sinal, o protagonista Júlio, de *Lucinde*, por vezes também chega a ensaiar um discurso melancólico disfórico, oscilando momentos de euforia e depressão (embora esta última seja apresentada como “bem vinda”, melancolia sublime, como atesta o título do penúltimo capítulo, “Nostalgia e tranquilidade”).

pensamentos, mas vi que não existe acordo nem entre mim e a sociedade, nem entre minhas necessidades e as coisas que esta produz. Eu paro com pavor, sentindo a necessidade de ter de livrar minha vida de tédios intoleráveis, de desgostos sem termo e sem objeto. Eu ofereci sucessivamente ao meu coração as coisas que os homens procuram nos diversos estados que eles abraçam. Eu desejei mesmo embelezar, pelo prestígio da imaginação, estes objetos múltiplos que eles propõem às suas paixões, e o quimérico fim ao qual eles consagram seus anos. Eu o desejei, mas não o pude mais. Por que a terra é de tal maneira desencantada a meus olhos? Como não conheci a saciedade, eu encontrei sobretudo o vazio. Neste dia, o primeiro em que senti o nada que me cerca, neste dia que modificou minha vida, se as páginas de meu destino fossem postas entre minhas mãos para serem lidas ou esquecidas para sempre, com que indiferença eu poderia abandonar a vã sucessão destas horas tão longas e tão fugitivas, que de tantos desgostos faz definhlar, e que nenhuma verdade feliz consolará! Você o sabe, eu tenho a doença de não poder ser jovem: os longos tédios dos meus primeiros anos aparentemente destruíram a sedução. As aparências floridas a mim nunca se impuseram: meus olhos meio cerrados jamais se maravilharam; em sua fixidez, eles não conhecem a surpresa.

O típico discurso melancólico disfórico opera o modo ultrarromântico em sua abertura para o nada. A aparente falta de explicações para a natureza melancólica vista como patologia – incluindo aí alguns motivos físicos descritivos, é adensada justamente por esta angústia em não se poder isolar uma fonte, um acontecimento específico, como origem de todos esses males puramente imaginários. Em todo o caso, no parágrafo posterior ao excerto acima transcrito, Obermann irá ressaltar que este dia, mais simbólico do que especificado, em que encontrou o sentimento de vazio pela primeira vez, não foi de todo o pior de sua vida. A explicação é sobretudo ambígua, pois o momento em que afirma ter descoberto seu descentramento e inadaptação ao mundo, teria sido o mesmo em que, pela primeira vez, tomou “consciência de seu ser”. O paradoxo que tal conceito encerra é curioso: perde-se o centro e, por conseguinte, ganha-se o ser. Mas – e isso é o que interessa para o modo ultrarromântico – algumas linhas à frente, descobre-se que tal concepção faz parte do elogio/exagero típicos dos recursos do discurso melancólico disfórico. A ausência e, paradoxalmente, o *centramento no nada*, traduz-se como figura hiperbólica de um ser acossado de todos os lados pela perda de referenciais seguros. Vemos novamente o *topos* do centramento no descentramento.

De início, ainda na “Carta I”, Obermann faz uma tentativa filosófica para encontrar alguma coordenada no labirinto de sua existência, buscando provar (ibidem: 61) que “a vida real do homem está nele mesmo; o que este recebe do exterior não passa de acidental e a ele subordinado” e que existiria algo de “inalterável” presente à constituição da personalidade humana. Mas, ao final da argumentação, ver-se-á cercado por imbróglios que o farão repensar tal conceito, observando as limitações desse estaticismo através da consciência de que a vontade pressupõe um eterno movimento. Então, se pergunta, fazendo uma espécie de conceituação ou mesmo elogio da apatia, posta em oposição à vanidade das aspirações humanas de querer controlar os fenômenos externos (idem: ibidem):

O homem, cuja liberdade absoluta é tão incerta e a liberdade aparente tão limitada, estará ele constringido a uma escolha perpétua que exigirá uma vontade constante, sempre livre e poderosa? Como ele não pode dirigir a não ser um número tão pequeno de eventos, importar-se-á, para a paz de sua vida, de tudo prever, de tudo conduzir, de tudo determinar com uma tal solicitude que, mesmo com alguns sucessos ininterruptos, fará também o tormento dessa mesma vida? Se lhe parece igualmente necessário conduzir estes dois móveis cuja ação é sempre recíproca; se portanto essa atitude está abaixo de suas forças, e se o esforço mesmo que precisará ser produzido é precisamente oposto ao repouso, como obter mais ou menos este resultado ao renunciar a um meio impraticável que parece o único capaz de o produzir? A resposta a essa questão será a grande obra da sabedoria humana.

Obermann oferece, então, sua primeira solução específica ao problema do descentramento (ibidem: 62): ser o que se é, estar onde se convém à própria natureza e, depois, “se entregar ao curso das coisas, nos esforçando somente em nos mantermos semelhantes a nós mesmos”, ou, em outras palavras (no contexto em que é feita tal enunciação), se distanciar da sociedade e aprender a conviver com a solidão, visto o abandono, de antemão e já na primeira carta do protagonista, de qualquer tentativa de pacto ou contrato social. É significativo, nesse contexto, que Obermann, na “Carta III”, lembrando-se de momentos agradáveis na infância, ao lado do pai, em meio a peregrinações pela natureza selvagem, tenha registrado que uma das leituras preferidas de ambos, durante as mesmas, era o livro *Vies des Pères du desert* (*Vidas dos padres do deserto*). Trata-se de uma obra encomiástica relativa aos antigos anacoretas, escrita em 1743 pelo religioso francês Marin.

Dessarte, a partir da “Carta II”, já podemos ler as missivas que Obermann escreve em vias de ir se isolar nas montanhas e florestas, nas palavras felizes de Monnoyer (1984: 33), como um “anacoreta sem evangelho”. Daí em diante, o leitor acompanhará os seus périplos pela natureza e os ermos da Europa, especialmente pela França e a Suíça – à maneira de Rousseau, mas com um pessimismo que inexiste nas obras deste. As descrições registram os cenários rurais e selvagens, com ênfase maior naqueles totalmente desabitados pelos seres humanos.

Em determinado momento das *Confissões*, Rousseau fala que gostaria de ter escrito *in natura* as suas anotações de viagem. Senancour parece partir deste ponto, já que tenta passar a impressão de presente contínuo, ou seja, de que seus registros seriam efetivados em plena natureza. Mas há uma divergência entre as descrições de Senancour e as de Rousseau: enquanto este prima em longos discursos sobre a exuberância natural, aquele prefere relatar uma natureza mais disfórica, lugares devastados, cores escuras ligadas à matéria mineral e às florestas completamente ensombreadas, ou então, o branco impoluto das neves glaciais, em suma, *topos* (lugares) antitéticos à geração da vida. Como lembra Monnoyer (idem: 37), “a

terra natal dos devaneios [rousseaunianos] oferece agora [em *Obermann*] a imagem de um ‘monumento fúnebre’”. Obermann sente uma atração especial pelo reino mineral, pelos “reflexos da lua sobre o xisto das rochas’ aos céus impecáveis de um paraíso exótico” (MONNOYER *ibidem*: 8) e chega a encontrar (*ibidem*: 36) um “Sahara nos campos de granitos, como se ele constatasse em todo lugar a mineralização de um mundo fossilizado e esgotado”. Mas isso não quer dizer que ao longo da obra também não existam descrições e alguns arroubos pela grandiosidade dos ermos, como é exemplo o elogio da floresta de Fontainebleau, presente na “Carta XI” e, especialmente, as descrições dos altos cimos das montanhas. Em todo o caso, Zvi Levy (1979: 147) entreviu nas imagens ligadas à ideia de ascensão e às montanhas um “sentimento de alienação” próximo daquele outro ligado ao ato suicida, e afirmou, nesse contexto (*idem*: 287), ser “difícil, quase impossível, marcar o limite entre a descrição propriamente dita e a metáfora efetivamente descritiva”. Mas, com muito maior frequência, a narração encontra nos lugares mais desolados e selvagens a função de espelhamento da consciência atormentada do protagonista, como é exemplo este excerto:

Eu nasci para sofrer. Conheces estes dias sombrios, quando se avizinham as geadas, e a própria aurora, ao tentar espalhar as brumas, lança os primeiros raios como traços sinistros de cor ardente sobre as nuvens amontoadas. Este véu tenebroso, estas rajadas nubladas, estes luars pálidos, estes sopros através de árvores que se dobram e estremecem, esta dor prolongada semelhante a gemidos fúnebres – eis a manhã da vida; ao meio-dia, as tempestades mais frias e contínuas; à noite, as trevas mais espessas, e a jornada do homem está consumada (SENANCOUR 1984: 109).

Mas esses interstícios descritivos propõem apenas uma rápida pausa à densidade negativa do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, onipresente em toda a estrutura narrativa. A viagem, espécie de placebo recomendado aos melancólicos desde a mais remota Antiguidade, parece algumas vezes arrefecer a angústia do protagonista, mas esta será, ao término, *sempre* mais forte. Na “Carta IV” (*ibidem*: 73), ele traduz bem tal estado de coisas: “Ensaiei, por um momento, de me sentir livre em lugares belos: acreditei mesmo em encontrar neles uma vida melhor; mas eu lhe asseguro que não estou contente. Em Moudon, no centro do país de Vaud, eu me perguntei: Viverei feliz nestes lugares tão elogiados e desejados? E um profundo tédio logo me fez partir”. Há, mesmo, um trecho em que o narrador busca demarcar sua escrita das tradicionais impressões de viagem, na “Carta LXVIII” (*ibidem*: 361):

Eu gostaria de conhecer a terra inteira. Não vê-la, mas tê-la visto: a vida é muito curta para que eu vença minha natural indolência. Eu, que receio a menor viagem e, às vezes, um simples deslocamento, irei me pôr a correr o mundo, a fim de obter, se por acaso o faça, a rara vantagem de conhecer, dois ou três anos antes de meu fim, coisas que nunca servirão para nada! Que este viaje, que narre suas andanças, busque sensações novas, destaque somente o que exista de

sucessos ou prazeres, e a viagem lhe apareça como a própria vida. Eu não sou nem homem de guerra, nem comerciante, nem curioso, nem sábio, nem ligado a sistemas; sou um mau observador de coisas usuais, e não devolverei, da extremidade do mundo, nada de útil ao meu país [...].

Obermann encarna como ninguém aquele desencanto atípico já referido por Chateaubriand, de jovens desiludidos e envelhecidos em pleno vigor físico. Na “Carta IV” (ibidem: 82) ele afirma ter 21 anos e já confirma um pessimismo aparentemente inato:

Toda a amargura de uma vida incolor e fugitiva veio preencher minha alma com a perda da última esperança de que abusou [esperança esta não nomeada ou exemplificada]. Depois deste momento, não pretendo em mais nada empregar minha existência, busco somente preenchê-la; não desejo mais aproveitá-la, mas somente tolerá-la; não exijo que ela seja nem virtuosa, nem presa de culpas. E isso mesmo, onde esperar? Onde obter? Como encontrar dias cômodos, simples, preenchidos, uniformes? Como fugir dos males? Não desejo mais do que isso. Porém, como o destino é presa de dores e os prazeres não existem mais! Talvez certos dias agradáveis me sejam dados [...], mas jamais um momento de pura alegria, jamais! E eu não tenho mais do que vinte e um anos! [...]. E depois, a morte [sic]. Nada mais na vida; nada na natureza Mas não chorarei; não possuo mais lágrimas.

Uma vez perdido o *centro* e instaurado o *vazio*, Obermann se pergunta, na mesma carta (idem: ibidem), se ainda uma vez será possível retornar ao tempo em que parecia haver uma concordância entre o eu e o mundo: “Como me fixar? E poderei fazê-lo? E qual lugar escolherei? Como, entre os homens, viver de outra maneira que a deles; ou então, como viver longe numa terra onde estão disseminados até nos últimos recantos?”. Em todo o caso, Obermann, no início da diegese (e nesta carta específica), tenta ainda encontrar um espaço físico *uniforme* em meio à natureza. Ainda tem a esperança de “tomar uma posição fixa e uma maneira de viver que não se modifique mais”. Isso tudo tem por meta “acalmar” a onipresente percepção de vazio (ibidem: 83):

Eu vou viver como ao acaso e sem plano determinado, aguardando o momento em que poderei seguir somente ao que me convém. Serei feliz se neste abandono eu puder chegar a um tempo melhor; se eu puder escolher, para minha vida futura, os lugares, as maneiras, os hábitos, regar meus desejos, me reprimir, e encontrar no isolamento e nos limites de uma acidental necessidade, um consolo para este coração ávido e simples, ao qual nada será dado; se eu puder lhe ensinar a alimentar-se de si mesmo em sua miséria, a repousar no vazio, a ficar calmo neste silêncio odioso, a subsistir em uma natureza muda [...].

Mas logo esta esperança se desvanece, como se evidencia nas próximas missivas. O sentimento de vazio é mais forte do que os momentos passageiros em que o protagonista ensaia alguns tênues momentos de pacificação. O substantivo *ennui* (tédio), também onipresente em toda a tessitura narrativa, será o agente desse eterno conflito e inadaptação, a ponto de Obermann elencar diversas maneiras pelas quais ele se presentificaria (ibidem: 88): “tédio da solidão”, “tédio da neve”, “tédio do tédio”, etc., conceituações/exagerações típicas

do discurso melancólico disfórico sem referenciais concretos, ou seja, operador do modo ultrarromântico. Pois a *solução* do problema que aflige Obermann – que é semelhante ao de Werther e René –, não poderá ser encontrada no mundo físico, mas apenas pressentida em meio ao mal imaginário que tem suas raízes em fissuras no universo psíquico dos personagens. Porém, o *mal du siècle* não deseja encontrar uma solução imaginária para um mal imaginário. Ele deseja a manutenção de sua *forma* e a sobrelevância de seus *topoi ficcionais*. Assim, Obermann, como seus referidos predecessores, também fará o elogio da inconsciência. Isto se dá em um momento que para a maioria das pessoas seria por demais banal: um simples trabalhador, tomando pacificamente o seu repasto, serve de desculpa para a lente de aumento do discurso melancólico disfórico (ibidem: 75-76):

Jantei com o recebedor de pedágios. Suas maneiras não me desagradaram. Trata-se de um homem muito ocupado em fumar e beber – não tem tempo para detestar, projetar, se afligir. Parece-me que aprecio muito nos outros essas maneiras que, por outro lado, não poderei copiar. Elas escapam ao tédio, preenchem as horas, sem que precisem ter a inquietude de o fazer. Elas dispensam um homem de muitas coisas ruins, substituindo-as por calma felicidade [...]; uma distração suficiente que concilia tudo [...].

A própria reflexão sobre tais assuntos já revela uma consciência cindida que se abisma ainda mais pela certeza que tem do fato. Curiosamente, a melancolia, quando é nomeada no texto, aparece como uma espécie de conforto para a alma atormentada. No momento em que Obermann se entrega a seus delírios noturnos em meio aos bosques selvagens, ele se refere sempre a uma “inefável melancolia” que parece se espriar da lua à paisagem e, desta, para seu eu. O discurso *sobre* a melancolia acaba sendo temperado por tintas eufóricas que proporcionam uma espécie de *intermezzo* ao desbordante discurso melancólico disfórico (no discurso *da* melancolia). Mesmo assim, em toda esta sombria perquirição, sempre sobra espaço para o pessimismo sem causas concretas. Após um rápido elogio sobre os poderes benéficos e melancólicos da lua entre as bétulas – árvores pelas quais Obermann diz sentir alguma “inveja”, devido à sua “fixidez” e “centramento” (ibidem: 109), o personagem cai novamente no abatimento característico (ibidem: 77): “Eu dei um passo sinistro até à velhice; eu devorei dez anos de minha vida. Feliz o homem simples cujo coração é sempre jovem!”. Tal esgotamento também seria comentado por Lamartine, três décadas após a primeira edição de *Obermann*, no ensaio *Os destinos da poesia* (1834). Só que o autor do poema “O lago” irá atribuir ao trabalho mental de criação poética esse mesmo esgotamento (1987: 125):

Eis por que também o homem não pode reduzir nem suportar muito a poesia; isto se dá porque esta, dominando-o inteiramente através da alma e dos sentidos, e exaltando a um tempo sua dupla faculdade – o pensamento pelo pensamento, as sensações pelas sensações – ela o esgota, o

exaure logo, como todo prazer excessivamente completo, com uma voluptuosa fadiga, fazendo-o transpor, em poucos versos, em poucos instantes, tudo o que há de vida interior e de força de sentimento na sua dupla constituição.

Por sua vez, o mal-estar de Obermann é sem motivo, a fadiga vem do simples ato de existir. Isto tudo endossado pela exageração do discurso melancólico disfórico, que exalta tanto o descontrole como a apatia:

A noite já se ergue sombria. Retiro-me lentamente; marchoo ao acaso e estou repleto de tédio. Eu teria necessidade de lágrimas, mas não posso mais do que gemer. O tempo da primavera não existe mais: possuo os tormentos da juventude, mas não as suas consolações. Meu coração, ainda fatigado pelo fogo de uma idade inútil, está murcho e ressecado, como se já se encontrasse esgotado e na idade de seu final enregelamento. Estou apático, sem estar calmo. Há pessoas que sabem conviver com seus males; quanto a mim, tudo está acabado: não tenho nem alegria, nem esperança, nem repouso; nada me resta, nem mesmo lágrimas possuo (SENANCOUR 1984: 121).

Até mesmo os passeios pela natureza, cujas descrições servem de *intermezzo* ao discurso melancólico disfórico, se fanam com a presença do descontrole (idem: 122):

Vago pelo bosque antes que o sol apareça; vejo-o erguer-se pronto para um belo dia; caminho pelos fetos [tipo de planta] ainda úmidos, pelas sarças, entre as corças, sobre as bétulas do monte Chauvet: o sentimento de uma felicidade que ainda é possível me agita com força, me possui e oprime. Eu subo, eu desço, eu vou como um homem que deseja agir; depois, um suspiro, azedume, e todo um dia miserável.

A principal parte do meio milhar de páginas suscitado pelos queixumes de Obermann está plenamente pontuada por períodos pessimistas como este. Ele consegue criar os mais diversos matizes praticamente em torno do mesmo problema: sua incapacidade de viver como os outros homens e sua inadequação à realidade, mas nunca apontando as causas que poderiam ter dado origem a seus problemas (algumas vezes, confessadamente) imaginários. O leitor permanece como que suspenso em uma rede entretecida de lamentos que não aponta – ou melhor, parece não querer apontar – para possíveis soluções. Algumas vezes, o narrador se trai e apresenta certos traços masoquistas, como se encontrasse algum prazer mórbido na plangência e numa espécie de autocomiseração; em outras, faz o elogio da tristeza e da melancolia como se estas fossem superiores à alegria dos vulgos e digna dos espíritos filosóficos – quando o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico perde momentaneamente sua força. Mas logo o vazio reaparece e se instaura, fatalmente, no percurso narrativo. Isso pode ser constatado em inúmeros exemplos. Em um deles (ibidem: 136), Obermann encontra um local onde a natureza se mostra em todo o seu “abandono”, ou seja, longe de quaisquer intervenções humanas, e declara: “achei uma *solidão austera* como o abandono que eu procuro” (grifo meu), dando um estatuto de superioridade à mesma

solidão¹⁸⁶ que, logo em seguida (e na maioria das outras passagens da diegese), será descrita com as tintas obscuras do discurso melancólico disfórico (ibidem: 137): “Ela [a lua] ilumina fracamente, como que aumentando a solidão deste monumento deserto [o lugar da floresta onde Obermann se encontra]. Nenhum grito, nenhum pássaro, nenhum movimento interrompe o silêncio durante toda a noite. Mas quando todas essas coisas que nos oprimem estão suspensas, quando tudo dorme e nos deixa em repouso, os fantasmas acordam em nosso próprio coração”.

O retorno ao desespero do nada endossa a aporia e o desassossego do protagonista – bem como o de sua escrita, ambos tomados por uma vertigem que escapa a intenções premeditadas (ibidem: 124):

Feliz! Eu? Entretanto estou; e feliz com plenitude, como aquele que acorda de um sonho ruim e se vê cercado por uma vida de paz e liberdade; como aquele que sai da lama do calabouço e revê, após dez anos, a serenidade do céu; feliz como aquele que ama... àquela a quem salvou da morte! Mas o instante passa; uma nuvem se posta em frente ao sol e intercepta sua luz fecunda; os pássaros emudecem; a sombra se estende e expulsa meu sonho e minha alegria.

Essa sombra não é outra coisa que o desespero do vazio. Ele não tem origem, em última instância, nas paixões comuns que endossam os enredos de tantos romances românticos, como Obermann sugere em outra passagem específica, onde novamente se ressaltam a apatia melancólica e a passividade de sua condição (ibidem: 137-138):

Há em mim um desarranjo, uma espécie de devaneio, que não é aquele das paixões, nem os da loucura: é a desordem dos tédios; é a discordância que eles instauram entre mim e as coisas; é a inquietude que surge quando as necessidades por muito tempo comprimidas se põem no lugar dos desejos. Não tenho mais necessidade de desejos; assim, eles não mais me enganarão [...]. [Mas, uma vez extintos], este silêncio absoluto será mais sinistro ainda [...]. Se a esperança parece ainda enviar qualquer raio nesta noite que me cerca, ele não anuncia nada mais que o amargor que exala ao eclipsar-se; ele não ilumina nada mais do que a extensão deste vazio onde busco algo, e onde nunca encontrei nada. Climas agradáveis, lugares belos, o céu das noites, certos sons particulares, lembranças antigas; o tempo, a ocasião; uma natureza bela, expressiva, afeições sublimes... tudo se passou em minha frente. Tudo me chamou, e tudo me abandonou. Eu estou só; as forças de meu coração não são comunicadas, elas reagem nele, elas esperam: eis-me em meio ao mundo, errante, solitário em meio à multidão que não me diz nada; como um homem vitimado há algum tempo por uma surdez acidental, e cujo olho ávido se fixa sobre todos os seres mudos que passam e se agitam perante ele. Ele observa tudo, e tudo lhe é recusado; ele adivinha os sons que ama, os procura, e não os entende; ele sofre do silêncio de todas as coisas em meio ao barulho do mundo.

¹⁸⁶ Por vezes, os *topoi* da tristeza são descritos como elogios filosóficos; isto se dá quando a narração deixa de lado os exageros retóricos do discurso melancólico disfórico e envereda em discussões de cunho moral, como acontece no “Primeiro fragmento” (ibidem: 165): “É uma vantagem para a vida inteira ter sido infeliz na idade em que o pensamento e o coração começam a entender as coisas. É a lição da sorte: ela forma os homens bons [...]. Se ela tem ojeriza à felicidade e aos prazeres, ela inspira o sentimento de ordem e o gosto pelo que é caseiro [...]”, e assim por diante.

É importante destacar o fato, ou confissão, contida na “Carta XXXVII”, de que a escrita operaria uma espécie de catarse a esta mesma aporia. Obermann não se refere à escrita ficcional propriamente dita, mas deixa entrever que no momento em que se dedica à confissão epistolar de seu desassossego, tendo em vista a leitura de seu amigo, ensaia certos momentos de pacificação consigo próprio. Tal percepção, reavivada ao longo dos tempos pelos escritos de vários outros autores, tidos (ou autorreferenciados) como melancólicos, já poderá então constituir-se como outro *topos* da escrita melancólica – o das tentativas de purgação através da confissão? Diz Obermann ao narratário (ibidem: 174):

Há momentos em que eu chego ao desespero, quando tento conter a inquietude que me agita. Tudo me arrasta de forma imoderada: de grande altura, eu torno a cair tomado de pavor e me perco no abismo que ela mesmo cavou. Se eu estivesse absolutamente só, estes momentos seriam intoleráveis; mas eu escrevo, e parece que o cuidado que tenho em exprimir e em provar se transforma em uma distração que modera o sentimento. A quem poderia me confessar deste modo? Que outro suportaria o fatigante palavrório de uma mania sombria, de uma sensibilidade tão vã? Tenho algum prazer em lhe contar o que não diria a nenhum outro, já que poder-se-ia alegar não compreender minhas palavras.

Mas o ensaio de pacificação associado à escritura irá se esfacelar nos parágrafos posteriores a essa citação. A alusão a uma escrita terapêutica é apenas um tênue momento inserido dentro de uma discussão relativa à última tentativa (logo descartada) que o personagem ensaiará para adentrar na sociedade (“desejo ter um trabalho; ele animará meu braço e ajudará a adormecer minha mente”, fala Obermann – ibidem: 175). Logo o discurso melancólico disfórico apontará à inviabilidade de tal ato, sintetizado numa frase que atesta negativamente a passagem do tempo da diegese (a idade do protagonista é agora a de 27 anos) (ibidem: 176):

Eis-me chegado aos 27 anos: os belos dias se passaram e nem mesmo os pude ver. Infortunado na idade da felicidade, o que poderei esperar das outras idades? Passei no vazio e no tédio a estação radiante da confiança e da esperança. Em toda parte comprimido, sofrendo, o coração vazio e desolado, eu encontro, jovem ainda, os pesares da velhice. Com o hábito de ver todas as flores da vida murcharem sob os meus passos estéreis, sou como um desses velhos a quem tudo fugiu, mas ainda mais infortunado – perdi tudo muito tempo antes de estar velho.

Este “sentimento da vida perdida”, nas palavras do próprio Obermann, sem contudo ter usufruído a menor parte dela, será a grande dicotomia do *mal du siècle* literário francês. Completamente desiludido e tomado pelo *pathos* melancólico, o protagonista (“homem das alturas”) faz o elogio decisivo da montanha que lhe confere o estatuto de anti-herói máximo do ultrarromantismo francês, contido no “Terceiro fragmento”, que é também uma espécie de descrição onírica e metacrítica sobre o movimento romântico como um todo e fonte de

inspiração literária para as artes plásticas, como, por exemplo, às paisagens montanhosas de Caspar David Friedrich (1774-1840). A concepção de Romantismo prefigurada por Obermann se confunde com as descrições das sensações físicas ao se atingir as alturas. Descortinam-se paisagens miraculosas, e também há uma certa falta de oxigenação do cérebro (a chamada “euforia das alturas”, temida pelos escaladores) que faz com que a descrição das mesmas chegue perto da essência dos delírios. Todas essas estranhas sensações (descritas nas páginas 184 e 185) são comparadas ao evanescente estilo da própria expressão poética romântica, sempre temperado por vagas e nebulosas descrições. Dentre elas, cumpre destacar a pessimista e melancólica visão associada às sonoridades do *rans des vaches* (canto das vacas), monódicas melodias criadas pela cornamusa dos pastores das montanhas da Suíça, espécie de *kommós* germânico, referido por Obermann. Segundo Monnoyer (1984: 523), o autor Ramond, em suas *Lettres de Coxe* (tomo 2, pp. 56 e 169) indica este canto como inspirador “de uma melancolia profunda” a ponto de alguns suíços experimentarem o chamado “mal do país” ao ouvirem-no, e de certos mercenários, em meio às batalhas, chegarem ao ponto de desertar, tomados por completo desencorajamento. Segundo Obermann, é necessário estar no cimo de uma grande montanha para compreender profundamente seu significado e toda a melancolia negativa que suscitaria em seus ouvintes. Por isso, até mesmo nas sublimidades das montanhas, o protagonista assume sua postura antissublime e continua ecoando seu deserto interior, através do inconciliador discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico: “Tudo é árido e fatigante, como a areia que arde sob o céu do Sahara. Todas as coisas da vida, despojadas de seu revestimento, apresentam, com a sua verdade repelente, o sábio e triste mecanismo de seu esqueleto descoberto” (SENANCOUR 1984: 187).

Outro momento desbordante está no elogio que Obermann faz do parálítico, ao citar seu “centramento” e lhe contrapor seu próprio vazio (idem: 239): “o parálítico está tranquilo em seu leito de dor. Consome seus dias de juventude, como o velho passa seus dias de repouso!”. De maneira semelhante, o protagonista faz o elogio do escravo (ibidem: 215): “eu gostaria de ser escravo; minha vontade estaria dominada e meu pensamento, livre” e (ibidem: 218): “o escravo vive melhor por estar verdadeiramente livre, não possui mais do que deveres pessoais e é conduzido pela lei de sua natureza [...]. Epicteto foi mais feliz do que Marco Aurélio”.

O pessimismo de Obermann tem um ápice, dentro da forma do *mal du siècle*. Fazendo eco à tradição ultrarromântica de querer pôr fim à vida e comunicar tal fato antes por escrito através de uma missiva, ele também afirma ter descoberto que somente no suicídio encontrará uma solução (inconciliadora) para a existência. Da mesma forma que na *Nova Heloísa*, em

Werther e em *René*, o protagonista escreve a uma pessoa de sua confiança, afirmando ter tomado para si seu próprio desenlace – o que confirma uma tradição, ou convenção literária típica do *mal du siècle*. A “Carta XLI” opera na diegese de *Obermann* a mesma inconciliação final típica do modo ultrarromântico, também presente, em instâncias praticamente idênticas, nas referidas obras antecessoras, configurando toda uma rede de influências e vínculos. A principal prova dessas influências mútuas, refrações ficcionais, no contexto de *Obermann* e do *mal du siècle* como um todo, pode ser exemplificada na citação (ibidem: 210), *ad litteram*, às cartas *sophrosýnicas* do personagem Milorde Eduardo, da *Nova Heloísa* rousseauniana. No caso, *Obermann* fala da vanidade das mesmas numa carta ao seu amigo (o narratário na diegese), sugerindo que este havia se referido a elas numa carta anterior enviada ao protagonista.

A carta sobre o suicídio (pp. 192-208) não poderá ser transcrita na íntegra, devido a sua extensão, mas bastam alguns excertos para uma se ter uma ideia de seu conteúdo, a exemplo deste (ibidem: 194-195):

Revejo a triste lembrança de longos anos perdidos. Observo como este futuro, que seduz sempre, se modifica e se mingua quando se aproxima. Destruído por um sopro de morte ao luar fúnebre do presente, ele se descolore desde o instante em que desejo aceitá-lo; e, deixando atrás de si as seduções que mascara e um prestígio já envelhecido, ele passa só, abandonado, arrastando com pesar seu cetro gasto e hediondo, como se nos insultasse com a fadiga que nos dá o desenrolar sinistro de sua cadeia eterna. Quando eu pressinto este espaço de desencanto onde se vai desenrolar o resto de minha juventude e de minha vida, quando meu pensamento busca seguir uma ascensão uniforme, mas escorre e se perde, pensas que eu aguardarei o seu termo, ou que poderia me ocultar do abismo onde tudo vai se acabar? Lasso e desencorajado, quando estou certo de não ter poder algum, irei buscar o repouso? E quando uma força inevitável pesa sobre mim sem descanso, como repousarei, senão me precipitando eu mesmo? É necessário que cada coisa tenha um fim segundo sua natureza. Já que minha vida praticamente está cortada do curso do mundo, por que vegetar por muito tempo ainda, inútil a este e fatigando-me a mim mesmo? Pelo vão instinto de existir! Para respirar e avançar em idade! Para me acordar amargamente quando tudo repousa e buscar as trevas quando a terra flori; para possuir somente a necessidade de desejos e não conhecer mais que um sonho de existência; para continuar deslocado, isolado sobre a cena das aflições humanas, quando nada é alegre para mim, quando não tenho mais que a ideia da figura de um homem; para ter uma vida perdida, fraco escravo que a vida repele à sombra; ávido de existência, mas como se a existência real lhe estivesse perdida e miseravelmente incapaz de não ousar ser mais nada! De que me servirão os sofismas de uma filosofia doce e lisonjeira, vão disfarce de um instinto pusilânime, vã sabedoria dos pacientes que perpetuam os males tão bem suportados e legitimam nossa servidão por uma necessidade imaginária?

A forma do *mal du siècle* se evidencia novamente quando, em seguida (ibidem: 195-196), *Obermann* antecipa a retórica do discurso *sophrosýnico*, que irá fazer frente ao discurso melancólico disfórico. Como apenas as suas cartas são lidas em toda a diegese – o que frustra, de antemão, um discurso plenamente pacificador, visto que silenciado – ele imagina a retórica

da retidão de seu amigo, ao tempo em que já oferece contrarrespostas mortais para possíveis antídotos:

“Espere”, tu me dirás; o mal moral se cansa por sua própria duração. “Espere” – os tempos mudarão e ficarás mais satisfeito; ou então, se eles continuarem semelhantes, és tu mesmo quem mudarás. Em usando do presente tal como ele está, tu irás enfraquecer o sentimento mais impetuoso de um futuro melhor e quando tiveres tolerado a vida, ela voltará a ser boa ao teu coração mais tranquilo. Uma paixão cessa, uma perda pode ser esquecida, um mal se repara: eu não possuo mais paixões, não lastimo mais nem perdas nem dores, nada que pudesse cessar, que pudesse ser esquecido, que pudesse ser reparado. Uma paixão nova pode distrair outra mais antiga; mas onde encontrarei um alimento para meu coração quando ele tiver perdido esta sede que o consome? [...]. Se minha infelicidade está no nada de minha vida, o tempo acalmará os males que ele mesmo suscita e agrava, e deverei esperar que cessem, quando é por sua própria duração que se tornam intoleráveis?

Obermann pontua e oferece respostas inconciliadoras, uma a uma, a todas as questões tradicionais elencadas contra o suicídio – morais, sociais, religiosas, filosóficas, etc., numa apologia não superada em âmbito *mal du siècle*. Há um crescendo argumentativo-filosófico, pontuado pelos exageros retórico-estilísticos do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, que se estende pelas dezessete páginas da “Carta XLI”. O *pathos* melancólico se arrasta até o momento fatal, no caso, as suas últimas linhas, nas quais por fim Obermann afirma (ibidem: 208):

Em tudo isto que não interdiz a uma lei superior e evidente, meu desejo é minha lei, tendo em vista que é o signo de uma impulsão natural; assim, é meu direito somente aquilo que eu desejo. A vida não é boa para mim, pois, desenganado de seus bens, não possuo dela a não ser males: ela me é funesta; então, a deixo – é o direito do ser que a isto escolhe e deseja.

Será na “Carta XLII” que se fica sabendo que Obermann não comete o ato suicida. Em resposta à uma carta desesperada do amigo, ele afirma não ter cometido o ato final mas, por outro lado, optará agora em levar uma vida “vegetativa” nas montanhas geladas. O ato suicida não concretizado não significa, por outro lado, na diegese de *Obermann*, uma fissura no modo ultrarromântico. De fato, a continuação das cartas atestará a mesma inadequação à realidade contida nas primeiras. A monodonia permanecerá sendo, basicamente, uma incrível variação sobre o mesmo *leitmotiv* resumido em frases do tipo (ibidem: 209): “o tédio me acabrunha, o desgosto me aterra”, “cada um de meus dias é suportável, mas o seu conjunto me destrói”, etc., desenvolvidas à quase exaustão. Ao tempo em que tenta acalmar o amigo, afirmando (idem: ibidem) ter encontrado “qualquer repugnância com a perda irrevogável de meu ser”, também confirma sua continuidade “no vazio”. O modo ultrarromântico dá prosseguimento às

suas operações e, assim, revela que a negação ao ato suicida foi mesmo uma desculpa para a apatia melancólica se presentificar por completo (ibidem: 210):

Enquanto isso, a apatia se desenvolve em mim de forma natural; me parece que a ideia de uma vida ativa me horroriza e espanta. As coisas limitadas me repugnam e seu hábito me enlaça. As grandes coisas me seduzirão sempre, e minha apatia as temerá. Eu não sei o que sou, o que amo, o que desejo; eu choro sem causa, eu desejo sem objeto, e não enxergo nada, apenas sei que não estou no meu lugar.

Não se pode confundir a apatia em que Obermann mergulha com a ataraxia de feitio estoico que este mesmo chegará a reprochar na “Carta XLIII” (ibidem: 217), onde se afirma:

Dizem que os sábios, vivendo isentos de paixões, não conhecem a impaciência e, como eles enxergam todas as coisas com a mesma visão, encontram, em sua própria quietude, a paz e a dignidade da vida. Mas grandes obstáculos intervêm frequentemente contra essa tranquila indiferença. Para encarar o presente como ele se oferece e desprezar tanto a esperança como os receios do futuro, [tal atitude] não é mais do que um meio seguro, fácil e simples, de se distanciar deste futuro cujo pensamento sempre nos inquieta, por ser incerto. Sem receios, nem desejos, é necessário abandonar tudo às circunstâncias como uma espécie de necessidade [...]. Mas quando se torna necessário pensar neste futuro, como não se inquietar? Se é necessário dispor sobre ele, como esquecê-lo? Se é necessário a tudo organizar, projetar, conduzir, como não ter preocupações? Devemos prever os incidentes, os obstáculos, o sucesso... ora, prevê-los é o mesmo que temê-los ou esperá-los. Para o fazer, é necessário desejar, e desejar é estar dependente. O grande mal é ter de agir livremente.

Zvi Levy (1979: 148) diz que a apatia do protagonista simboliza “um suicídio no domínio do inconsciente, do sonho”, mas o importante é que *Obermann* se configura como uma das maiores obras do Ultrarromantismo francês justamente por não abrir nenhuma possibilidade de vitória ao discurso *sophrosínico* opositor. Além de não lhe permitir ter *voz própria*, o modo ultrarromântico presente ao livro irá apontar, até as suas últimas páginas, para a total inconciliação entre o eu e o mundo, de maneira sempre desbordante, como acontece nas narrativas onde o discurso melancólico disfórico prevalece. Todas as categorias que poderiam arrefecer a melancolia – o riso, a religião, o amor, as promessas do futuro (ou esperança), a vida útil em sociedade, a busca final por uma tranquilidade estoica (a ataraxia em substituição da apatia), entre outras – são ostensivamente postas de lado.

Por exemplo, em relação ao amor, em várias passagens do livro, veremos como Obermann revela sempre todo o seu distanciamento, sem que jamais abra interstícios para sua presença. Na “Carta XVIII”, ele afirma (ibidem: 123):

Existe em mim uma inquietude que não me deixará nunca; trata-se de um desejo que eu não conheço, mas que me comanda, que me absorve, que me arrasta para além das coisas perecíveis... Você se engana – e mesmo eu já me enganei também – isto não é o desejo de amar. Há uma distância bem grande entre o vazio de meu coração e o amor que ele um dia tanto desejou.

Não se trata aqui de uma hipotética decepção amorosa, que poderia ter feito com que o protagonista se tornasse indiferente ao sentimento do amor. Na verdade, Obermann faz uma diferenciação entre aqueles que foram “feitos para amar” e os que vêem o amor como mais uma efêmera ilusão do mundo, uma tentativa – de antemão, fracassada – de encontrar uma pausa ao redemoinho do nada, como fica claro na “Carta XXI” (ibidem: 133):

Nos corações feitos para amar, o amor embeleza todas as coisas e torna delicioso o sentimento de toda a natureza. Como ele estabelece em nós o laço mais forte que podemos conhecer em relação às coisas exteriores, nos torna hábeis ao sentimento de todas as ligações, de todas as harmonias – ele revela aos nossos gostos um mundo novo. Transportados por este movimento rápido, seduzidos por esta energia que tudo promete – e nada ainda poderá desenganar – nós procuramos, nós sentimos, nós amamos, nós desejamos tudo o que a natureza oferece ao homem. Mas os desgostos da vida vêm nos atormentar e nos força a recuar em nós mesmos. Nesta marcha retrógrada, nos forçamos a abandonar às coisas a nós exteriores e a conter nossos desejos positivos; centro da tristeza, onde a amargura, o silêncio e tantas coisas que antecipam a morte aprofundam em nossos corações este vazio do túmulo onde se consome e extingue tudo o que eles poderiam ter de candura, de graça, de desejos e de antiga bondade¹⁸⁷.

O próprio vazio não pode ser confundido como simples “paixão”, em sentido descartiano – para Obermann, não será jamais possível arrefecer uma paixão com outra, já que ele se diz incapaz de se entregar a quaisquer que sejam, como assevera na “Carta XLI” (ibidem: 192-193): “Eu não sou escravo das paixões, sou ainda mais desditado: sua vanidade não me enganará jamais. Mas, enfim, não é necessário que a vida seja preenchida por qualquer coisa? Quando a existência é vazia, ela pode satisfazer?”.

Da mesma forma, o ideário e os *topoi* religiosos não oferecem quaisquer outras aberturas para uma possível vitória, ou fissuras do discurso *sophrosínico*. Em passagens que chegam a ser ousadas para a época, Obermann se mostra mesmo contrário à religião. Por exemplo, quando, na “Carta XXII”, ele se encontra em Fontainebleau e avista o monastério de Grand-Franchart, o descreve nestes termos (ibidem: 123): “Próximo da noite, eu me aproximei das solidões do Grand-Franchart, ancião monastério isolado nas colinas e areias; ruínas abandonadas que, mesmo longe dos homens, as vaidades consagraram ao fanatismo da humildade, com vistas a assustar as pessoas”. A “Carta XLIII” (pp. 213-220) é ainda mais contundente em relação à religião. Ela apresenta de maneira positiva as suas bem-

¹⁸⁷ Por outro lado, a “Carta LXIII” (pp. 313-329) aparece na narrativa como uma antítese, mesmo uma contradição aos excertos pessimistas referentes ao amor transcritos acima. Há uma espécie de elogio do mesmo: mas um elogio – é importante frisar – destinado àqueles que foram “feitos para amar”, ou seja, aos que Obermann imagina viver em consonância com a realidade, com a já citada retórica de cunho moral que por vezes arrefece o discurso melancólico disfórico. Assim, não parecerá de modo algum estranho que o protagonista se isente do mesmo elogio.

aventuras para, logo em seguida, apontar-lhes as falhas, permanecendo estas últimas como argumentos finais (ibidem: 219):

A religião dá cabo de todas as ansiedades; ela modera as incertezas; ela oferece um objetivo que, não sendo jamais atingido, nunca é desnudado; ela nos deixa em paz com nós mesmos; ela nos promete bens aos quais existe sempre a esperança, pois não saberíamos tirar a prova; ela descarta a ideia do nada, ela descarta as paixões da vida; ela nos desembaraça de nossos males desesperadores, dos bens fugitivos; e ela põe em cena um sonho em que a esperança – talvez melhor do que todos os bens reais – dura mesmo até à morte. Se ela não anunciasse medonhos castigos, pareceria tão benfazeja quanto solene; mas ela entranha no pensamento do homem novos abismos. Ela está fundada sobre dogmas que muitos não podem crer: desejando seus resultados, não se consegue lhes pôr à prova; lastimando [a falta] desta segurança, não se sabe como aproveitá-la. Eles procuram suas esperanças celestes e não enxergam nelas mais do que um sonho de mortais; amam a recompensa do homem bom, mas esta não é ofertada pela natureza; desejam perpetuar seu ser, e vêem que tudo passa [...]. Esmagados por sua fraqueza e pelo vazio de seus destinos, não possuem uma outra meta a não ser desejar, se agitar, e passar como uma sombra que nada conheceu.

Em muitos outros momentos, Obermann eleva a aporia do vazio frente às promessas da religião. A longa carta “Carta XLIV” (pp. 220-232), onde tece considerações sobre o “sonho” da imortalidade, é enformada pelo discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico todo o tempo. A certo momento, apontando para a falta de lógica em uma existência após a morte, o protagonista faz uma comparação burlesca entre o fogo da lareira e a alma humana que, segundo a religião cristã, uma vez separada do corpo, se evoluiria para instâncias superiores e divinas (ibidem: 219): “Quando o fogo de tua chaminé se extingue, sua luz, seu calor, seu movimento enfim a deixa, como todos sabem, e se vai para um outro mundo para, uma vez lá, ser eternamente recompensada caso tenha esquentado corretamente teus pés, ou então, eternamente punida, se alguma vez queimou teus chinelos”. Este fragmento raro de ironia na diegese de *Obermann* é logo eclipsado pela densidade do assunto sob a lente do discurso melancólico disfórico que, enfim, em se tratando de religião, afirmará, na “Carta XLIX”, sua derradeira inconciliação (ibidem: 219):

[...] Você tem, creio eu, pensado em me converter [Obermann escreve ao seu amigo, o narratário da diegese]. Diga-me, eu teria qualquer interesse em não admitir tuas opiniões religiosas? Se não possuo contra elas nem interesse, nem parcialidade, nem paixão, nem distanciamento mesmo, como elas poderiam se introduzir em uma mente sem sistemas e em um coração cujos remorsos não estarão nunca preparados para as mesmas?

Na “Carta XLIX” (pp. 267-271), Obermann rebate – frase a frase, tópico a tópico – os recursos finais de outra missiva que lhe teria sido enviada pelo narratário, opondo-lhe novamente sua visão final fragmentada e pessimista. Como o amor, a religião também será mais fraca do que o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, a apontar

sempre para a superioridade do vazio e do nada. O mesmo se dá no que tange a uma possível participação na sociedade, outro remédio proposto aos males imaginários do protagonista, como se depreende de sua resposta (ibidem: 219):

Isto a que chamas de edifício social [fala Obermann ao narratário], não é mais do que o conjunto de misérias mascaradas e de erros ilusórios, onde [os homens] são como crianças que pensam ter brinquedos preciosos apenas por estarem cobertos por papel dourado. Você diz tranquilamente: é assim que o mundo é feito. Sem dúvida; e não é isso uma prova de que nós não somos outra coisa no universo do que figuras burlescas que um charlatão agita, contraria, faz saltar, apenas para se divertir... quem? Eu não sei.

Tal excerto traz à mente aquela fala de Macbeth, referida no capítulo anterior. Mas, no caso de Obermann, em seu confesso niilismo, todos os atos humanos serão despojados de seu significado, não restando nenhuma esperança – aquela mesma esperança que só foi perdida pelo personagem shakespeariano já próximo de sua morte (e que uma simples reviravolta na trama poderia assegurar), com o avanço da floresta humana de Dunsinan. Em *Obermann* essa esperança está abafada do primeiro ao último momento da diegese, pela falta de sentido do ser-estar. Numa das últimas cartas do livro (“Carta XC”), Obermann continua registrando frases como esta (ibidem: 457): “Nada me ocupa, nada me prende; ainda me sinto suspenso no vazio”. É dessa forma, ou seja, sem apresentar nenhuma posição/proposição conciliadora ao término da diegese, que o discurso melancólico disfórico presente a *Obermann* confirma seu estatuto de obra icônica do modo ultrarromântico (no caso, do *mal du siècle* francês).

E é por este motivo que Béatrice Didier (2006: 1) chamou a *Obermann* de principal obra de um “sublime negativo” e Fabienne Bercegol (2006: 1-2) destacou o fato de que sua influência, entre os românticos posteriores, se baseará “nos componentes específicos do tédio e da fraqueza que minam o herói a ponto de ‘esfacelar seu destino’ [nas palavras de George Sand], na sua ‘sensibilidade doentia’, e no defeito da vontade que ela alimenta, símbolo mesmo do fracasso, ou, mais exatamente, do gênio fanado”. Monnoyer (1984: 7) chama *Obermann* de “a obra mais seriamente triste escrita em nossa língua [francesa]”; Balzac (*apud* MONNOYER idem: ibidem), de “um magnífico livro, o *pianto* da incredulidade”; e George Sand (idem: ibidem) o considera uma espécie de registro máximo do que chamou de “mal da alma”. Em sua crítica a *Obermann*, Sand sugere que o protagonista da obra seria um gênio cuja vontade estaria eclipsada por este mesmo “mal da alma”, ou seja, uma espécie de intelectual abatido pela *profunda cogitatio*, e o associa, como fez Sainte-Beuve, ao espírito do próprio autor empírico – confusão entre obra e criador comum ao século XIX e, também, à boa parte da história da *literatura melancólica*. Sainte-Beuve afirma que se *Obermann* não é

de fato uma autobiografia, por outro lado, se poderia nele encontrar toda a psicologia de seu autor empírico. E confirma suas hipóteses em se utilizando da presença da melancolia: “Se *Oberman* [sic] responde apenas vagamente à biografia de seu autor, ele responde plenamente à sua psicologia, à sua disposição melancólica e sofredora, ao acabrunhamento de seus desejos sem meta, à tensão do impossível, ao seu *tédio* [...]” (grifo do autor).

Sainte-Beuve, que escreveu o prefácio à segunda edição de *Obermann*, em 1833, será o primeiro a chamar o protagonista homônimo de ícone do *mal du siècle* francês. Ele define Senancour como um discípulo de Rousseau mas, da mesma forma como teria ocorrido a Chateaubriand, esta mesma influência iria desaguar em novos mananciais, mais pessimistas. Neste prefácio, também destaca o fato de que, antes da publicação de *Obermann*, Senancour não haveria lido *René*, e isto servirá, em sua argumentação, como prova de um espírito da época, mesmo que não feche os olhos para toda inspiração *literária* advinda da *Nova Heloísa* rousseaniana. Mas será através da presença do tédio (*ennui*), filho dileto da melancolia, que Sainte-Beuve assegura a *Obermann* um lugar de destaque dentro do *mal du siècle*, ainda entrevisto, no período – é importante destacar – não como um movimento literário, mas como espelho de uma desilusão social empírica (1984: 514):

Esta palavra, *tédio*, tomada na acepção mais geral e filosófica, é o traço distintivo e o mal de *Oberman* [sic]; isto faz parte do *mal du siècle*, e *Oberman* se encontra, assim, como um dos livros mais verdadeiros deste século, um dos mais sinceros testemunhos, no qual muitas almas poderão se reconhecer (grifo do autor).

Mais importante para a presente pesquisa – uma vez que nos foge (e fugiu) por completo a infinita variedade daquele contexto social em que nasceram as obras do *mal du siècle*, restando-nos hoje *obras literárias* – são as análises comparativas que Sainte-Beuve realiza, em âmbito estritamente ficcional. Ele assimila com sucesso *René* e *Obermann* como frutos semelhantes de um mesmo construto literário, em que a melancolia aparece como uma espécie de marca digital. Isto, com os tradicionais arroubos poéticos comuns à crítica oitocentista (idem: 514-515):

Oh! Que não me venham afirmar que *Oberman* e *René* não são duas formas inegavelmente belas de uma identidade fundamental; que um não é mais do que um desenvolvimento em dois volumes, enquanto o outro é uma expressão mais ilustre e concisa; que não me venham afirmar isto! René é grande, e eu o admiro; mas René é um outro *Obermann*. René é belo, brilhante até sob a bruma e o aquilão; a claridade de uma tempestade se mescla à sua fronte pálida e nobremente aniquilada [...]. *Oberman* é vago, imóvel, sufocado, alquebrado sobre si, fulminado sem claridades, profundo antes que belo. Ele não se finda, não se conclui; se prolonga e arrasta até seus últimos anos, mais calmo, mais resignado, mas sem peripécias nem mudanças impactantes, buscando qualquer repouso na abstinência do sábio, no silêncio, no esquecimento e

na alta serenidade dos céus. *Oberman* é certamente o livro da maioria das almas sofredoras, uma história desolada, o poema misterioso e inacabado.

Se excetuarmos um ou outro exagero retórico e, também, a intenção subjacente moral e didática que vez ou outra aparece na crítica de Sainte-Beuve (por exemplo, quando força uma “calma” e uma “abstinência de sábio” inexistentes nos últimos anos de Obermann), veremos que boa parte da crítica posterior irá também associar o mal melancólico a René e Obermann. Brunnel (*et alli*) (1986: 362) refere-se ao “drama de uma consciência solitária em busca do absoluto” (mesmo se esquecendo de acrescentar: que só encontrará o vazio). Echelard (2002: 25) elenca *Obermann* como a mais representativa “faceta melancólica e desabusada do primeiro romantismo” francês, destacando que sua “matéria” pode ser encontrada “mais nos tormentos do pensamento do que nas penas do coração”, como será natural às obras românticas posteriores. Ainda em suas palavras (*idem*: *ibidem*), o *mal du siècle* se enforma no momento em que “a dor de Obermann não se alimenta de uma decepção particular. Trata-se de uma inquietude fundamental, um tédio sem causas, uma lassidão à qual não se sucede nenhuma luta”. Por sua vez, Monglond (1925: xxxv) entrevê nas categorias ligadas à temporalidade a grande encruzilhada obermanniana: “Todo Senancour está contido nesta brusca oposição entre a aspiração à durabilidade, à permanência, e o sentimento trágico do perpétuo desdobramento, entre as aspirações infinitas e a angústia irremediável de se sentir efêmero”. Da mesma forma, Le Gall (1966: 397) contrapõe o vazio especificamente *mal du siècle* de Obermann ao de personagens mais antigos no universo literário francês (com uma certa nota empírica): “Antes de Senancour, o tédio era sobretudo lassidão, consequência do excesso de prazeres ou de fadigas da vida de salão [...]. Em Senancour, não há verdadeiramente o usufruto da sensação; ele está entediado antes mesmo de experimentar. Para aqueles, o desgosto de existir é uma aspiração do amor-próprio, enquanto, para este, será antes uma etapa para a dissolução do eu”.

Monnoyer (1984) se opõe algumas vezes a Sainte-Beuve, ao afirmar que o personagem Obermann seria mais complexo do que o *tipo* do anti-herói ultrarromântico, e não poderia, por exemplo, ser comparado a René, por ser mais complexamente construído. Ou, em outras palavras – e com uma certa semelhança ao que Harold Bloom supôs ser a superioridade de Hamlet em relação à tragédia onde se encontraria encerrado – Obermann seria maior que o próprio *mal du siècle*¹⁸⁸. Mas, ao fim e ao cabo, Monnoyer também elenca algumas características que fazem de Obermann um *tipo* ultrarromântico, ou *mal du siècle* (*op. cit.*: 27-

¹⁸⁸ A presente tese discorda da visão de Monnoyer e concorda com a de Sainte-Beuve, que entrevê o mesmo imaginário em ambos os personagens, René e Obermann.

28): “este *mal*, de onde procedem as páginas mais profundas de *Obermann*, é, com efeito, ao mesmo tempo a constatação de uma carência da paixão vital, e o fruto de uma negação de si alarmante” (grifo do autor). Em outro trecho, Monnoyer também concorda com Sainte-Beuve a respeito do *pathos* melancólico presente à conformação do personagem, responsável por inúmeras características específicas. Mas há uma confusão de conceitos, talvez um anacronismo, pois Monnoyer liga o imaginário de Obermann à acídia medieval, logo ele, que sempre esteve indiferente à fé católica (idem: 30-31):

Vários sintomas de *melancholia* (na verdade, contraditórios) podem ser encontrados, e somos tentados a compreendê-la em nos reportando à bem antiga *acídia*, codificada durante o período medieval: tendência distrativa e dissolvente, propensão mórbida dos monges e dos solitários, que durante a Renascença qualificou-se de *tristeza mortífera* (grifos do autor).

Mas o pesquisador problematiza a presença desta melancolia, falando também que existiria por vezes uma certa “volúpia” presente a esta mesma tristeza, a qual chega a ser decantada pelo próprio Obermann. De fato, há momentos em que o protagonista passa a encarnar o sublime romântico e o discurso melancólico eufórico. Mas estes constituem instantes de pausa, bem menores em extensão e alcance, ao discurso melancólico disfórico. Segundo Monnoyer (ibidem: 31), tais variações endossariam a profundidade do personagem, “cujo sentimento é tão pouco redutível às impulsões antagônicas que o constituem”. Prova de que o Ultrarromantismo também pode fugir ao caráter meio esquemático de seus principais personagens (alguns poderão falar mesmo em *tipos*) e da própria *forma*, contendo verticalidade do ponto de vista literário. Dentro desse mesmo prisma, é também importante lembrar de um fato empírico específico que contradiz o ponto de vista histórico-sociológico, o qual afirma a literatura *mal du siècle* como simples espelhamento da angústia de aristocratas que perderam o poder social e econômico durante e após a Revolução. Trata-se do dado biográfico de que Senancour nunca foi nobre e, de acordo com a biógrafa Béatrice Le Gall (1966: 128), as temporadas constantes que o autor passou na Suíça permitiram-no “não sofrer mais que alguns momentos” específicos as tempestades operadas pela Revolução (por exemplo, no momento de atravessar as fronteiras a pé ou a cavalo, e quando, posteriormente, Senancour precisou voltar às pressas a Paris para não ser considerado emigrante, ou desertor). Em outras palavras, é certo que a existência de toda uma tradição literária *melancólica* existente antes de *Obermann* e à qual esta obra poderá ser acrescentada, de acordo com suas características particulares e únicas, contradiz a hipótese de uma gênese puramente de base social. Mesmo o fato de que – como informa Le Gall –, em várias ocasiões Senancour ter

precisado se defender da “acusação” de que *René* teria influenciado a escritura de *Obermann* não contradiz uma possível influência literária anterior, seja ela goethiana, rousseauiana, shakespeariana ou outra qualquer¹⁸⁹. Mais importante é afirmar a influência do modo ultrarromântico operado em *Obermann* para a obra de vários outros autores de destaque no movimento romântico então em franco processo de expansão na França, com o surgimento dos primeiros cenáculos. Por sinal, o pioneiro destes, reunido em torno do escritor Charles Nodier (1780-1844), parece ter sido muito inspirado nas obras de Senancour. De acordo com Bénichou (1992: 52-53), por ocasião da segunda edição de *Obermann*, o próprio Nodier (“precursor e guia do Romantismo francês”, nas palavras do crítico) celebra o fato como o “dia de um nascimento espiritual”.

No capítulo intitulado “Le romantisme eternal”, Le Gall (*op. cit.*: 544-575) faz um amplo apanhado da maneira pela qual músicos como Liszt compuseram obras diretamente influenciadas por *Obermann* e autores como George Sand, Balzac, Nerval e tantos outros confessaram, por escrito, toda a carga de inspiração que a obra havia suscitado em seu próprio universo ficcional. Nerval chega ao ponto de dizer ter aprendido a escrever epístolas literárias após a leitura obsediante de Senancour. Dá-se então o início da *obermannia* romântica, quando os referidos autores chegam a fazer excursões até as paisagens descritas na obra e à própria residência de seu autor, tratadas como santuários artísticos. George Sand (que em seu romance *Lélia* faz várias alusões diretas ao encantamento dos românticos com os sofrimentos de Obermann) sintetiza o momento: é quase um traço de distinção social ser “destinado como Obermann, majestoso em sua miséria, sublime em sua incapacidade” (*apud* LE GALL 1966: 557). A ambiência melancólica chega a um tal ponto que Balzac, numa carta datada de 9 de janeiro de 1831, pode se referir à existência de uma “escola do desencantamento” típica de sua época (*apud* BÉNICHOU 1992: 8) e o historiador Michelet (1798-1874), quinze anos depois, em seu *Cours* (1846), também registra a existência de uma “escola da morte”, encabeçada pelas obras literárias de “Senancour, Grainville e Chateaubriand” (MICHELET *apud* LE GALL *op. cit.*: 259). Esse reflexo também se dá em determinados trechos da produção poética dos românticos considerados seráficos e sublimes, a exemplo do Lamartine

¹⁸⁹ Segundo Le Gall, Senancour teria se defendido afirmando estar morando na Suíça quando da publicação de *René* na França e que teria sido impossível esta obra ter influenciado *Obermann*, então em processo de adiantada escritura. Para se ter uma ideia de toda a polêmica suscitada por este assunto, que, por sinal, discute os limites da criação ficcional e as diversas recepções críticas do período, é interessante ler o capítulo intitulado “Les frères ennemis”, in: LE GALL, Béatrice. *L’imaginaire chez Senancour* (1º tomo). Paris: Librairie José Corti, 1966 (pp. 463-473). A própria autora demarca uma diferença entre o imaginário de *ennui* presente a *René* e *Obermann* (1966: 471): “O tédio em Senancour não é o mesmo de Chateaubriand, ele é incontestavelmente mais metafísico, mais durável”.

das *Lamentações* (vide trechos da “Sexta lamentação” [*Le désespoir*], com seus semas carregados de alusões ao nada, ao vácuo e ao exílio).

Como já afirmado, não se pode falar na existência de uma escola *mal du siècle* consciente de si *enquanto tal*, portando manifestos ou criando obras ficcionais norteadas por regras específicas. Como bem lembra Bénichou (1992: 9), “não há uma escola instituída [...]”, porém, espíritos diversos irmanados por uma mesma direção, cada um por sua própria via”. Assim, o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico irá se espriar entre a obra ficcional dos mais diversos autores posteriores a Chateaubriand e Senancour. Afirmar a própria incapacidade, dizer-se esgotado em plena juventude, engendrar tautologias em relação ao vazio, entre outros *topoi* do *mal du siècle*, nas palavras de Bénichou (idem: 47), “sob mil variantes de forma” chegarão ao ponto de se presentificar “até a banalidade”¹⁹⁰.

Esse espriamento fará com que o modo ultrarromântico em determinadas ocasiões seja completamente dissipado, ou então, se encontre *diluído* em obras efetivamente românticas. O melhor exemplo dessa diluição pode ser encontrado no romance *Adolphe*, uma espécie de encruzilhada entre o Ultrarromantismo e o Romantismo, escrito por Benjamin Constant (1767-1830) e publicado em 1816. Esta obra apresenta um protagonista (homônimo) que revela toda a incapacidade de agir e angústia típica dos anti-heróis *mal du siècle* mas, contraditoriamente, se encontra perdido em meio às intrigas amorosas mais tipicamente românticas que possam existir. O enredo romântico dissipa o discurso melancólico disfórico mas as atitudes do personagem – ou melhor, a sua falta de atitude, seu derrotismo, sua eterna indecisão e inadaptação às realidades em que se encontra imerso a contragosto, lembrarão em tudo um anti-herói *mal du siècle*. Em todo o caso, a presença do *mal du siècle* em *Adolphe* fica evidenciada se cotejarmos essa obra a outro livro de Benjamin Constant, *Cécile* (1809), de enredo romântico mais evidente, que também conta com um protagonista altivo que é tomado pela tristeza apenas em momentos passageiros motivados por fatores bem especificados.

¹⁹⁰ Essa banalidade também será atestada pelo uso indiscriminado do substantivo “melancolia” e do adjetivo “melancólico” ao longo de todo o século XIX. Musset, numa passagem das *Lettres de Dupuis et Cotonet* (“Primeira carta”, de 7 de setembro de 1836), chamará Aristófanes de “melancólico”, no momento em que assegura a impossibilidade de circunscrever o seu “gênio” ao âmbito do *métro* clássico, atestando ao mesmo tempo um certo desgaste geral da palavra melancolia e a inquietação da busca sobre o que seria, realmente, uma obra romântica (1960: 824): “Ele não é apenas trágico e cômico, é sensível e terrível, puro e obscuro, honesto e corrupto, nobre e corriqueiro, e, no fundo de tudo, para aquele que sabe compreender, certamente ele é melancólico”. Da mesma forma, o excêntrico personagem do cabeleireiro Pietro Belcampo, do romance de E.T.A. Hoffmann, *Os elixires do diabo* (1816), se diz contra os “destruidores de barbas” de sua época, preferindo (2005: 120) um renascimento das mesmas, a volta de suas “ondas charmosas e sinuosas”, que “descem melancolicamente para as profundezas do pescoço [...]”, e assim por diante.

De início (1964: 14), Adolphe fala em uma “timidez” inata a ele e a seu pai (que aparece na diegese como um personagem *sophrosínico*) a qual lhe foi perniciosa desde a infância e, posteriormente, iria se transformar em uma espécie de “sofrimento interior que nos acompanha desde a idade mais avançada, que injeta em nosso coração as impressões mais profundas, que gela nossas palavras [...]”. Da timidez, aos poucos uma impressão de vagueza *mal du siècle* (sem motivos) começa a ganhar vulto, de acordo com a pintura do personagem (idem: 14-15): “Eu não tinha, entretanto, a profundidade egoísta que um tal caráter parece anunciar: ao tempo em que me interessava somente por mim, interessava-me fracamente por mim mesmo. Trago no fundo do coração um desejo de sensibilidade que não me é muito claro, mas que, não podendo se satisfazer, me distancia sucessivamente de todos os objetos que por vezes atraem minha curiosidade”. A isto se acrescenta uma certa disposição mórbida e niilista, que parece ter surgido no dia em que Adolphe compreendeu a ideia de sua própria finitude, endossada depois pela morte de pessoas próximas (idem: 15): “Esta indiferença em relação a tudo, era ainda fortificada pela idéia da morte, que me feriu muito jovem”. Tais incertezas e indisposições em relação às coisas do mundo são ainda aumentadas pelas leituras que Adolphe, com a idade de 17 anos, afirma realizar (idem: *ibidem*): “Este caso [a morte de uma conhecida] me encheu de um sentimento de incerteza sobre o destino e de um devaneio vago que não me abandonou mais. Eu lia, de preferência, os poetas que falavam sobre a brevidade da vida humana. Descobri assim que nenhum objetivo valeria qualquer esforço”¹⁹¹.

Toda a caracterização do personagem possui inicialmente os atributos do *mal du siècle* (a primeira faceta do livro, ou ultrarromântica); porém, algumas páginas à frente, veremos o protagonista se desesperar completamente por estar apaixonado pela esposa de um conhecido. Esse amor opera a expressão do patético romântico, mas não chega a enformar o discurso melancólico disfórico – constituindo a segunda faceta da obra, ou seja, a romântica. Por questões de espaço, não transcreverei aqui todos os transportes de amor e desespero os quais Adolphe afirma passar por se encontrar longe de sua musa (*ibidem*: 31-32). O enredo romântico, em essência, é bem simples: o protagonista, após muitos lances melodramáticos, consegue por fim conquistar o coração de sua amada, Mme. Ellénore, que acaba por abandonar o marido, os filhos e sua confortável situação social e financeira em resposta ao exaltado amor de Adolphe, pretendendo unir-se a ele. Isso gera um escândalo na sociedade

¹⁹¹ Uma curiosidade empírica: a certa altura de seu *Diário* (1964: 243), Benjamin Constant revela ojeriza pelo “peso” da escrita melancólica, diferentemente de seu personagem, numa explícita referência a *Werther*: “Obrigado, meu Deus! Estou livre de meu pequeno Werther, e isso me encanta”. A passagem é ambígua; não se sabe se o autor se felicita por haver terminado a leitura da obra goethiana (no *Diário*, “Werther” não está grafado em itálico – o que poderia acusar tal fato), ou se se refere especificamente a *Adolphe* (seu “pequeno Werther”).

puritana da época, sendo que a opinião pública – quase uma personagem, chega mesmo a interferir nos fios da trama em alguns momentos. Posteriormente, observando que a antes respeitada e adorada Mme. Ellénore passa a ser execrada pelos antigos amigos e pela sociedade em geral, Adolphe se arrepende de ter sido o vetor de tantos problemas e, aos poucos, seu próprio amor se extingue, enquanto o de sua musa cresce a cada dia. A trama tipicamente romântica será mesclada com *intermezzi mal du siècle*, nas atitudes vagas e incertas que Adolphe passa então a revelar. Há o surgimento de uma relação quase vampiresca entre ambos, com Mme. Ellénore, em sua aparente derrocada, parecendo controlar as menores ideias e atos de um arrependido e soturno Adolphe. Ele tenta se desvencilhar e mesmo fugir dela (às vezes, com a ajuda do pai e de alguns amigos deste – todos personagens *sophrosýnicos*), mas – por vontade própria, é bom destacar – acaba voltando sempre para ela. Num destes momentos em que se encontra “foragido” de sua amante e algoz, Adolphe confessa (idem: 44):

Eu contava com inquietude os dias, as horas que passavam; desejaria atrasar a marcha do tempo; eu tremia ao ver se aproximar a época de executar minha promessa [feita ao pai, de se saporar da amante]. Não imaginava meio algum de partir [...]. Talvez – pois é necessário ser sincero – talvez eu a não desejasse mais. Eu comparava minha vida independente e tranqüila à precipitação, aos problemas e tormentos aos quais sua paixão me condenou. Eu era feliz por estar livre, de ir e vir, de sair e entrar, sem que ninguém desse conta! Repousava, por assim dizer, com a indiferença dos outros, da fadiga de seu amor.

Porém, poucas páginas adiante, Adolphe volta para o lado de Mme. Ellénore, que se encontra em uma nova sociedade, na Polônia, onde aceita ser cortejada por outros rapazes, para instilar o ciúme do protagonista, o qual faz seu *mea culpa* (ibidem: 66):

Sinto que me acusarão de fraqueza. Eu desejava estar livre – e bem que o poderia, com aprovação geral; talvez mesmo o devesse: a conduta de Ellénore a isto me autorizava [...]. Mas eu não sabia que esta mesma conduta era obra minha? Não sabia que, no fundo de seu coração, ela não cessou de me amar? Poderia puni-la por estas imprudências que a fazia cometer e, friamente hipócrita, buscar um pretexto para abandoná-la sem piedade?

As idas e vindas se sucedem – como é normal ao enredo romântico. Mas, em vários momentos, como dito, Adolphe se aparta desse mesmo enredo, para dar vazão ao comunicado de suas próprias angústias, impondo o excesso do discurso melancólico disfórico e um mergulho naquele vazio caro ao modo ultrarromântico (ibidem: 57):

Eu estava oprimido por minha própria inação [...]. Não era por uma carreira apenas que eu lastimava: como não havia tentado nenhuma, lastimava a todas. Nunca havendo empregado minhas forças, eu as imaginava sem fronteiras, e as amaldiçoava; gostaria que a natureza me

tivesse criado fraco e medíocre, para me preservar ao menos dos remorsos de me degradar voluntariamente.

Essa passagem é interessante, pois, por um lado, Adolphe assume o desejo de criar um elo positivo com a realidade – impensável para o verdadeiro anti-herói *mal du siècle*; mas, por outro, afirma uma degradação voluntária, a partir de sua própria incapacidade de agir, que é um *topos mal du siècle*. Em outro momento (idem: ibidem) que também reflete a fronteira romântica/ultrarromântica de *Adolphe*, o protagonista se compara a um “atleta de braços vigorosos acorrentado ao fundo de um calabouço”, sendo esta prisão mais autoinfligida do que motivada por fatores extrínsecos. Ao final da diegese, pesadas todas as características ultrarromânticas e românticas presentes ao texto, chegar-se-á à conclusão de que, de fato, o pêndulo oscila mais para o lado romântico. Talvez pela maior presença de uma vontade de sublimação latente em toda a narrativa, tornada visível em períodos como este, em que a angústia ultrarromântica do *topos* da morte (e do suicídio) parece ser arrefecida pelo profundo cansaço ao qual se diz tomado o protagonista (ibidem: 60):

A idéia da morte sempre teve sobre mim uma espécie de império. Em minhas aflições mais vivas, ela sempre foi suficiente para me acalmar; ela produzia sobre minha alma seu efeito costumeiro [...]. Toda minha irritação [por Ellénore] desapareceu; não me restou, desta noite de delírio, mais do que um sentimento doce e quase tranqüilo: talvez o cansaço físico que eu experimentava contribuisse para esta tranqüilidade.

Em uma obra *mal du siècle* a morte está associada a distopias e jamais sublimada. No momento em que ela é descrita em tintas eufóricas, o será tendo-se em vista o ato suicida (um elogio às avessas), por sinal, apenas muito passageiramente evocado em *Adolphe*. Por outro lado, sua trama conferirá um final melancólico ao protagonista, como pode ser constatado – ainda dentro da diegese – pelos fictícios “Aviso do editor”, “Carta ao editor” e pela “Resposta” deste. No início do livro, quase uma introdução, o “Aviso do editor” afirma que a história de Adolphe foi recolhida por um viajante que o haveria conhecido durante uma estadia na Itália e, por acaso, teria acompanhado suas últimas horas. Adolphe é pintado como um homem indiferente a tudo e muito triste, após a morte da amada que, em seus últimos momentos, se imagina abandonada. Por sua vez, o “Aviso do editor” e a “Resposta”, que servem de epílogo, representam o peso da opinião pública moralista da época (em relação às atitudes de Adolphe) e, também, em última instância, uma defesa antecipada para possíveis críticas (ibidem: 82):

O exemplo de *Adolphe* não será menos instrutivo, se você acrescentar o fato de que, após ter repousado o ser que lhe amava, ele não permaneceu menos inquieto, menos agitado, menos descontente; ele não encontrou nenhuma vantagem em sua liberdade reconquistada ao preço de tantas dores e lágrimas; e mesmo que seja bem digno de desprezo, também se tornou digno de piedade. Se lhe faltam provas, senhor, leia estas cartas que te instruirão sobre a sorte de *Adolphe*; tu o verás sob as circunstâncias mais diversas, e sempre vitimado por esta mistura de egoísmo e sensibilidade que se combinaram nele para sua desgraça e a desgraça dos outros [...].

O final de *Adolphe* lembra muito o de *René*. Ambos permanecem em estado melancólico por não terem encontrado a própria pacificação. A *sophrosýnica* “Resposta” do “editor” de *Adolphe* corrobora o estatuto moralista presente ao final de sua diegese (ibidem: 82-83), o que evoca à mente as explicações moralistas (póstumas) de Chateaubriand sobre *René*. O interessante é que Constant inclui na diegese o que antes fora explicação empírica e moralista (por parte de Chateaubriand), ou seja, a transfigura, ao pô-la em terreno ficcional:

Sim, senhor, eu publicarei o manuscrito que você me envia [...]; mas eu o publicarei como uma verdadeira história de miséria do coração humano [...]. A grande questão da vida é a dor que causamos, e a metafísica mais engenhosa não justificará o homem que destrói o coração de quem o amava [...]. *Adolphe* foi punido por seu caráter, por não ter seguido uma rota fixa, tomado alguma carreira útil, consumado suas faculdades sem outra direção que o capricho, sem outra força que a irritação [...].

Outro fato importante é que o estatuto de ficcionalidade literária de *Adolphe* será ressaltado por seu autor no “Prefácio” à segunda edição. Constant defende seu personagem dos ataques – a seu ver, infundados – feitos pelos críticos e leitores de sua época, especialmente os que queriam ver no livro a história verídica do autor. Diferentemente de Chateaubriand, Constant se demarca da escritura biográfica, ressaltando o caráter de ficcionalidade não só de sua obra, mas também as de outros autores da época; indiretamente, defende a ficcionalidade *mal du siècle* (ibidem: 5):

[...]. De resto, escritores mais célebres que eu tiveram a mesma sorte. Pretendeu-se que M. de Chateaubriand estava descrito em *René*; e houve suspeitas sobre a mulher mais espiritual de nosso século [...], Mme. de Staël, de que haveria se pintado em *Delphine* e em *Corine* [...]. Este furor em reconhecer nas obras de imaginação os indivíduos que encontramos no mundo é, para estas obras, como uma verdadeira praga. Ele os degrada, lhes imprime uma falsa direção, destrói seu interesse e dissipa sua utilidade. Buscar encontrar alusões em um romance é preferir o aborrecimento à verdade, e trocar a observação do coração humano pela bisbilhotice.

Tal excerto parece ter sido deixado de lado por vários críticos contemporâneos a Constant e, também, pósteros. Por exemplo, em certo momento de sua argumentação, Enthoven compara o autor ao personagem *Adolphe* (1996: 106): “A liberdade lhe falta como o ar, e quando ele respira novamente, não reconhece o gosto de felicidade esperado [...]. O

mal entendido e a decepção surgem do que se aguardava vir das revoluções aos sentimentos; aspira-se a uma liberdade que perde o sentido ao ser obtida”. Uma abordagem mais exata, em termos de ficcionalidade, anteriormente havia sido proposta por Terrasse (1973: 17), ao perfilar as características *mal du siècle* de Adolphe nestes termos: “Ele, também, é presa ‘de um devaneio vago’. Trata-se de um eufemismo para dizer que ele ignora para onde vai. Ele deseja e não deseja, ele ama e não ama”.

Mas, de resto, Constant também desejou registrar em sua obra o que considerou o *Zeitgeist* negativo oitocentista, ou seja, haveria uma inspiração empírica na gênese de sua principal obra, como fica evidente em certa passagem de sua produção epistolar, que foi estudada por Jonard (1998: 97): “Desejei pintar em *Adolphe* uma das principais doenças de nosso século: esta fadiga, esta incerteza, esta ausência de força, esta análise perpétua, uma segunda intenção que toma o lugar de todos os sentimentos e os corrompe desde o seu nascimento”. Porém, Constant é mais claro a respeito do estatuto de ficcionalidade da obra e não busca intertextos biográficos para explicar sua gênese. A inclusão das mensagens de cunho moralizante na “Resposta” acima discutida, ou seja, na diegese, chega a sugerir mesmo um efeito parodístico talvez impossível de saber se conscientemente buscado ou não, mas que reflete novamente a intertextualidade e a própria forma do *mal du siècle*.

Adolphe inicia um processo de diluição do modo ultrarromântico que ficará ainda mais evidenciado no caso problemático de outra obra, o romance *Confissão de um filho do século* (1836), de Alfred de Musset, que muitos associam ao *mal du siècle* mas que, na realidade, constitui já uma obra tipicamente romântica. Se *Adolphe* é uma encruzilhada entre o modo ultrarromântico e o Romantismo propriamente dito, a *Confissão* mussetiana aparece como o paradigma das obras posteriores, em que este será superior àquele. Por outro lado, esta obra de Musset se instaura com um agravante singular: trata-se de um pastiche do *mal du siècle*, mas que, indiretamente, confirma a sua forma, ao parodiá-la¹⁹². Uma análise de sua diegese tornará esse ponto de vista mais claro.

Após os dois primeiros capítulos da *Confissão*, onde há uma explicação empírica do sentimento pessimista da época, como analisado anteriormente, se inicia o romance propriamente dito, que narra as peripécias amorosas do personagem Otávio, jovem de

¹⁹² Segundo Van Gorp (2001: 356-357), o termo pastiche “designa com maior frequência uma obra de arte, sobretudo literária, que imita o estilo e os temas de um período ou de um autor determinados [...]. Semelhante imitação de estilo pode talvez ser inconsciente (por exemplo, em razão de uma admiração mal dirigida por um autor) – o que faz com que o pastiche se aproxime muito do epigonismo, mas também do plágio”. Álvares de Azevedo, em seu estudo sobre o *Jacques Rolla* mussetiano, já entrevira tal epigonismo (2002: 679): “Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário contudo – não é um árido imitador. – Mal fora dizer de algum de seus poemas – eis uma cópia [...]”.

dezenove anos. Este se diz – ou melhor, busca *se referencializar*, em relação à tradição *mal du siècle* – um indivíduo problemático a quem falta todo o desejo e aspiração, mas, por outro lado, se entrega aos devaneios de amor com a ânsia de um verdadeiro apaixonado. Por mais inconstante que seja nestes relacionamentos buscados com avidez, também dá mostras de ter sempre em vista a felicidade, embora esta lhe seja sempre negada. Em síntese, é o amor a causa de todos os seus males imaginários e, também, físicos (vide o tiro que leva em um braço após o duelo com outro conquistador, em uma cena típica do enredo romântico tradicional). A melancolia poderá surgir da decepção amorosa, até mesmo o *pathos* melancólico, mas, dessa forma, ela terá, em última instância, uma causa específica, diferente do vazio que exige o modo ultrarromântico. Se, em *René*, a religião (ou o discurso *sophrosýnico* religioso) ajuda na diluição desse mesmo modo, mas não o vence de todo (ao final da diegese), o mesmo não se dá na *Confissão*, em relação ao discurso amoroso. Há uma diferença crucial entre as duas obras: enquanto a *sophrosynia* religiosa aparece muito esporadicamente em *René*, em nuances específicas que não inviabilizam de todo o discurso melancólico disfórico em relação ao vazio, na obra de Musset, este mesmo discurso se presentifica muito raramente, inviabilizado pelo próprio enredo romântico, no caso, as conquistas e decepções amorosas de Otávio. Em toda a *Confissão*, há apenas um momento em que o discurso melancólico disfórico tenta se alçar na narrativa, no caso, nos parágrafos finais do “Capítulo V” da “Segunda parte”. Mas trata-se de um momento de queixume passageiro, também motivado pelas lides amorosas e problemas específicos da realidade. Chega-se mesmo a duvidar do sentido associado à expressão “*maladie du siècle*” referida na primeira frase do “Capítulo III”, no momento em que o romance se inicia. “Tenho de contar em que ocasião eu fui tomado pela doença do século” (MUSSET *op. cit.*: 79) – dessa forma, inicia o narrador sua história para, logo em seguida, descrever como foi traído pela companheira. A “doença do século” é despertada quando Otávio, em meio a um esplendoroso baile (descrito por ele em minúcias, de maneira hedonista), se agacha para pegar um talher que havia caído de sua mesa e divisa a perna da amada enlaçada com a de seu melhor amigo. Logo em seguida, inicia-se um ensaio de discurso melancólico disfórico. Um simples parágrafo, onde se descreve o “vazio” do protagonista, vazio esse motivado pela ausência da amada, pode dar uma impressão geral da obra (idem: 90): “[...] Eu não tinha mais este recurso [a companhia da namorada e a vida social de uma forma geral], após ter ficado só. A natureza, minha mãe querida, se parecia, ao contrário, mais vasta e mais vazia do que nunca. Se eu pudesse ter esquecido inteiramente minha companheira, eu estaria salvo”. A isto se acrescente o próprio elogio do amor, do qual abunda a *Confissão* (ibidem: 99):

Amar é se entregar de corpo e alma, ou melhor, é fazer um só ser de dois; é caminhar sob o sol, em pleno vento, em meio ao trigo e às pradarias, com um corpo e quatro braços, duas cabeças e dois corações. O amor é a fé, a religião da felicidade terrestre; é um triângulo luminoso colocado na abóbada deste templo chamado mundo. Amar é marchar livremente nesse templo e ter ao seu lado um ser capaz de compreender porque um pensamento, uma palavra, uma flor, fazem com que você pare e erga a cabeça para este triângulo celeste. Exercer as nobres faculdades do homem é um grande bem, eis o motivo pelo qual o gênio é uma bela coisa; mas duplicar suas faculdades, pressionar uma inteligência e um coração sobre sua inteligência e seu próprio coração, é a felicidade suprema. Deus não fez mais pelo homem; eis porque o amor vale mais do que o gênio.

Em *Obermann* também podem ser encontradas certas discussões e mesmo elogios ao amor, mas estes constituem momentos filosóficos mínimos em meio ao onipresente discurso melancólico disfórico. Na *Confissão* dá-se o contrário, daí seu estatuto romântico e, não, ultrarromântico. É antes o masoquismo do personagem Otávio, uma perpétua vontade de autodilaceramento amoroso, que faz com que alguns críticos se confundam com os *topoi mal du siècle*. Há, de fato, certos exageros retóricos, mas exageros românticos, não puramente distópicos. A cena em que Otávio afirma portar um medalhão repleto de pontas afiadas onde pôs o retrato da primeira amada, que o castiga fisicamente, antes mesmo da descoberta da traição amorosa desta, serve de bom exemplo e metáfora para seus sofrimentos posteriores (ibidem: 90):

Quanto a mim, eu não concebia outra coisa que amar; e, quando me falavam de uma outra ocupação, eu não respondia. A paixão por minha companheira era quase selvagem [...]. Ela me deu seu retrato em miniatura em um medalhão; eu o trazia sobre o coração, coisa que fazem muitos homens; mas após encontrar certo dia, na loja de um comerciante de antiguidades, uma corrente de ferro ao final da qual havia várias pontas, adaptei nela o medalhão e passei a utilizá-lo assim. Estes pregos, que me entravam no peito a cada movimento, me causavam uma volúpia tão estranha, que algumas vezes eu apoiava minha mão para senti-los mais profundamente. Eu sei bem que isto é loucura; o amor tem muitas outras. Depois que esta mulher me traiu, eu dispensei este cruel medalhão. Não posso dizer com que tristeza eu retirei a cintura de ferro, e que suspiro deu meu coração quando se encontrou liberto! “Ah! pobres cicatrizes – falei a mim mesmo – vocês irão pois sumir? Ah! minha ferida, minha cara ferida, que bálsamo irei colocar sobre ti?”.

Semelhantes exageros sentimentalistas pontuam a *Confissão*, bem como muitas outras obras românticas de Musset. Noutros momentos, o personagem Otávio permanece uma semana de cama, em estado febril, após a recusa de nova pretendente (ibidem: 172) e, em meio a outra de suas “crises”, após voltar de um baile, dirá (ibidem: 134): “Vinha eu, certa noite, de um baile, com o coração tão doente, que eu senti que era o amor”. Esta *pose* será encontrada em outros personagens mussetianos, como Henri, de *Le roman par lettres* (1833), o qual escreve para suas amantes cartas com frases que buscarão demovê-las da frieza, do tipo

(1960: 300): “quando o sangue que jorra de minhas narinas tiver me deixado sem nenhuma força [...]”. Em outro momento, fatigado entre lições de piano e amores fugidios, Henri afirma (idem: 292): “aquilo que me agradava ontem, hoje me entedia, e o que me agrada hoje, me entediará amanhã”. Em suma, toda esta melancolia é feita de papelão. De quem “vai ao melodrama [ou teatro popular parisiense] comer laranjas e chorar”, nas palavras de uma personagem de “Mimi Pinson” (1845) (1960: 715). Se se exige uma “suspensão momentânea da descrença”, em sentido coleridgeano, para a leitura da melancolia literária como um todo, o mesmo não se dará com o pastiche, de onde brota uma dúvida que põe em suspenso a própria eficácia diegética. Em Musset, não são raros os personagens que reclamam do tédio, se dizem melancólicos e a própria palavra “melancolia” se faz presente em inúmeros momentos e contextos. Mas eles estarão sempre envolvidos em amores fatais e o despojamento de suas ilusões, em intrigas mais ou menos bem desenvolvidas e narrativas românticas que se demarcam claramente do modo ultrarromântico.

Mas, enfim, estas características também atestarão a influência deste mesmo modo, ainda que temperada (ou diluída) pelo *topos* da *pose sofredora* do herói romântico à Byron, a ser vista posteriormente. Musset endossa o caráter erótico desse *tipo*, mas lhe subtrai o satanismo, sendo, por exemplo, comuns os períodos em que há o franco elogio das sublimidades divinas, bem mais próximos da *sophrosynia* religiosa que do modo ultrarromântico (em frases do tipo “Ó Deus [...], não sou mais do que uma criança fraca, conheci talvez males que tu não sofreste, e entretanto creio na esperança e te bendigo” – ibidem: 74). Tudo isso é decerto muito romântico. Mesmo assim, curiosamente, a *Confissão* tentará recriar a forma do *mal du siècle*. Essa melancolia de pastiche será também reprochada, em dado momento, por um também pastiche de discurso *sophrosínico*, na voz do personagem Desgenais, irmão fictício bastardo de Milorde Eduardo, Albert, padre Souël, entre outros. Em todo o “Capítulo V” da “Primeira parte” da *Confissão* (pp. 92-100), Desgenais argumenta contra o abatimento do amigo, fruto exclusivo da recusa amorosa, através de silogismos pseudofilosóficos em que se faz o elogio do amor e da liberdade de amar, o qual endossa ainda mais as características eróticas e antimelancólicas do romance. Transcrevo uma passagem que poderá dar uma ideia de tudo isso (ibidem: 92-97):

Quando Desgenais viu que meu desespero não tinha remédio, que eu não desejava escutar ninguém nem sair de meu quarto, ele levou a coisa a sério [...]. “Otávio – me disse –, vendo o que está acontecendo contigo, noto que você crê que o amor é semelhante às representações dos poetas e romancistas; em uma palavra, você crê no que está escrito e não no que se faz. Isto vem do fato de que você não pensa de maneira sã e isto pode lhe levar a grandes desgraças. Os poetas representam o amor como os escultores nos mostram a beleza, como os músicos criam a melodia [...], eles escolhem com discernimento e ardor os elementos mais puros da vida, as linhas mais

belas da matéria e as vozes mais harmoniosas da natureza [...]. Desejar buscar na vida real amores parecidos a estes, [idealizados] eternos e absolutos, é a mesma coisa que buscar em uma praça pública mulheres tão belas como a Vênus, ou desejar que os rouxinóis cantem as sinfonias de Beethoven. A perfeição não existe, compreender isto é o triunfo da inteligência humana; desejar possuí-la, a mais perigosa das loucuras [...]. Aproveite o tempo como ele vem, o vento como ele sopra, a mulher como ela é. As espanholas, as primeiras entre as mulheres, amam fielmente; seu coração é sincero e violento, mas elas têm um estilete sob o coração. As italianas são lascivas, mas elas buscam ombros largos e tomam as medidas de seu amante com a exatidão de um costureiro. As inglesas são exaltadas e melancólicas, mas também frias e refinadas. As alemãs são suaves e doces, mas insípidas e monótonas. As francesas têm espírito, são elegantes e voluptuosas, mas mentem como os demônios [...].

A *Confissão* – como boa parte da obra mussetiana – poderá ser lida, *grosso modo*, antes como uma interessante crônica sobre as relações entre homens e mulheres no século XIX, geralmente do ponto de vista do dândi aristocrático muitas vezes preconceituoso em relação às classes inferiores, do que tida como um verdadeiro livro *mal du siècle*. Se a melancolia, neste caso, é pastiche do modo ultrarromântico, outra figura a ele cara, a misantropia, também o será. Otávio decide se isolar do mundo unicamente porque foi traído (ibidem: 106):

Todos estes sofrimentos me inspiravam como uma espécie de raiva; tinha vontade de imitar os monges e me martirizar para dominar meus sentidos; por outro lado, tinha também o desejo de ir às ruas, ao campo, a qualquer lugar, e me jogar aos pés da primeira mulher que eu encontrasse, e de lhe jurar amor eterno [...]. Desde então, sempre preocupado com esta idéia involuntária de que a sociedade dos homens era um amontoado de vícios e de hipocrisia, onde tudo se assemelhava à minha companheira, me resolvi a separar e isolar dele.

Não parecerá extraordinário então, o fato de que, logo em seguida, o personagem já poder ser visto andando pelas ruas novamente – em direção à casa da antiga amada que lhe traiu e, também, fazendo o elogio da valsa (“este exercício verdadeiramente delicioso que me foi sempre caro; não conheço nada de mais nobre, nem que seja mais digno” – ibidem: 139).

Outro intertexto (pastiche) com os *topoi mal du siècle* se dá no momento em que Otávio, que se encontra desolado em frente à casa da amada, à noite, enxerga um bêbado que cambaleia e cai por fim na rua. Ele faz, em seguida – da mesma forma como acontece em *Hamlet*, na *Nova Heloísa*, em *Werther* e em *René* – o elogio da inconsciência, mas novamente ligado aos *topoi* amorosos (ibidem: 109):

“Que sono!” me dizia eu. “Certamente este homem não sonha; sua mulher, nesta hora, abrirá talvez a porta do celeiro a seu vizinho, onde ele está dormindo [...]. Sua mulher pode traí-lo; seu amigo pode resvalar como um ladrão em seu pardiêiro; eu mesmo posso lhe arrostar os ombros e lhe gritar que o estão assassinando, que sua casa pega fogo; ele virará para o outro lado e continuará dormindo”.

Também a figura maior do desespero, o *topos literário* ultrarromântico do suicídio, aparecerá enquanto simulacro na diegese da *Confissão*. Trata-se de um pensamento muito passageiro que ensaia a forma *mal du siècle*, mas não chega a constituir nem mesmo o ensaio do ato (ibidem: 116-117):

[...] Meus olhos desolados passearam sobre as paredes do quarto e pararam maquinalmente no ângulo onde estavam suspensas as pistolas. Mas mesmo que o pensamento sofredor avance, por assim dizer, de braços estendidos para o aniquilamento, quando nossa alma toma uma decisão violenta, me parece que, na ação física de desencatilhar uma arma, em sua preparação, no frio mesmo do ferro, aparece um horror material, independente de nossa vontade; os dedos se preparam com angústia, o braço se torna rijo. Todo aquele que marcha até a morte sente a natureza inteira recuar em si. Assim eu não posso exprimir isto que eu senti enquanto esta garota se vestia, algo como se minha pistola me tivesse dito: “pense bem no que vais fazer”.

Haverá ainda outros momentos francamente inspirados pelo *Werther* goethiano, como a cena da tempestade (“Capítulo III” da “Terceira parte”) e pode-se dizer que a musa idealizada de Otávio, Mme. Pierson, é quase uma cópia de Carlota, o mesmo temperamento doce, meigo e positivo a contrastar com a aparente tempestade íntima do protagonista, vista sempre a ajudar os pobres, as crianças e os doentes. Da mesma forma, os divertimentos ingênuos e campestres em que se entretêm os personagens são os mesmos da *Nova Heloísa* e de *Werther*. Três notas da própria edição das *Obras completas em prosa* de Musset atestam tal vínculo intertextual. A primeira (ibidem: 1071) diz o seguinte: “M. de Giraud louva com razão a ‘doce simplicidade’ do fim deste capítulo e toda a cena precedente, simplicidade que, diz ele, é a mesma de certas cenas de *Werther* (Cf., em *Werther*, as cartas de 16 de junho e 6 de julho), onde Werther descreve Charlotte oferecendo seu auxílio a um pobre doente”. A segunda nota, baseada em documentos escritos, confirma o fato, ressaltando a exaltação de Musset após ler *Werther* e a *Nova Heloísa* (ibidem: 1050-1051): “Alfred de Musset leu *Werther* num estado de exaltação, após seu retorno de Veneza. Em 10 de maio de 1834, escreve em uma carta a George Sand: ‘Eu li *Werther* e a *Nova Heloísa*. Devoro todas estas loucuras sublimes as quais já havia desprezado. Pode ser que eu vá ainda mais longe neste sentido, como em outro [...]’”. A terceira nota refere-se à influência de *Adolphe*, de Constant, sobre a *Confissão* (idem: ibidem): “Alfred de Musset tinha lido *Adolphe*. Maurice Clouard (*Documents inédits sur Alfred de Musset*) assinala entre os esboços do autor, um texto manuscrito intitulado *Adolphe* [...]. Com efeito, trata-se de um dúzia de páginas que ele tinha destacado do romance de Benjamin Constant”.

Bénichou (1992: 103) lembra que, em Musset, “o amor, que é seu principal assunto, aparece em suas obras mais como fracasso, a relação em que amar equivale a uma fonte

infalível de sofrimento” mas, em todo caso, o catálogo e o enredo amorosos serão inimigos de um *pathos* efetivamente *mal du siècle*, visto que a melancolia da *Confissão* é romântica, ligada à nostalgia, ao sublime, ao infinito e, também, a uma muito clara voluptuosidade erótica. Há, mesmo, um momento em que o narrador da *Confissão* (ibidem: 186) se refere aos “filhos do século” (“*enfants du siècle*”) como “caros filhos da volúpia” (“*chers enfants de la volupté*”). Vejamos um parágrafo colhido entre outros semelhantes neste sentido (ibidem: 185):

Uma volúpia melancólica nos embriagava a nós dois [Otávio se refere à presença de sua amada]. Nós respiramos juntos as mornas emanações que saíam das alamedas de loendros; seguíamos ao longe, no espaço, os últimos luars de uma pálida brancura que a lua arrastava consigo ao descer por trás das formas escuras dos castanheiros. Me lembrei de um certo dia em que olhei com desespero o vazio imenso deste belo céu; esta lembrança me fez estremecer – tudo se encontrava tão pleno! Eu senti que um hino de graça se elevava em meu coração e que nosso amor chegava até Deus. Envolvi com meu braço a cintura de minha companheira; ela virou lentamente a cabeça e seus olhos estavam cheios de lágrimas. Seu corpo se dobrou como um caniço, seus lábios entreabertos tombaram sobre os meus, e o universo foi esquecido.

Estamos frente a uma produção ficcional de 1836. Se os *topoi mal du siècle* se fazem presentes à diegese como simulacros, podemos ler nesse contexto um sinal de esgotamento do modo ultrarromântico? Acredito que sim, e o grande número de obras epígonas semelhantes que surge nesse entretempo, leituras românticas do modo ultrarromântico, parecem confirmar o fato. A esta altura, o referido modo já havia sido plenamente assimilado pelo público leitor e parece ter mesmo havido uma certa demanda por obras do estilo em relação ao mercado editorial. Isso deu origem a uma série de romances epígonos, conhecidos atualmente somente pelos que se interessam por arqueologia literária, a exemplo de *Volupté* (1835), um dos cinco romances do crítico Sainte-Beuve, onde há a presença do personagem Amaury, um religioso que, se não sofre efetivamente de acídia, por outro lado, mostra-se incapaz, como *René*, de agir, dedicando-se, nas palavras de Jonard (*op. cit.*: 116) “a uma contemplação narcísica de si mesmo”. O modo ultrarromântico não estará presente a esta obra que, ao final, apresenta uma pacificação, ou conciliação com o mundo, especialmente com o universo religioso.

Jonard (idem: 123) fala também em outros romances menores, como *Emile* (1828), de Emile de Girardin e *Confession* (1830), de Jules Janin. O primeiro, autointitulando-se curiosamente de “romance autobiográfico”, narra os “soturnos” pensamentos de seu protagonista homônimo, “que conheceu a tristeza antes mesmo de conhecer seu nome”, tomado por um “tédio profundo que nasce do vazio da existência”. Por sua vez, no “Prefácio” da *Confession*, Janin explica que o seu protagonista, Anatole, sofre dos mesmos “males psicológicos de René” e se encontra “apartado da sociedade”. Mas, ao fim da narrativa, ele

também encontrará a paz (não sem antes ter assassinado a própria amada durante a noite de núpcias, lembrando o típico enredo gótico), tornando-se religioso e, mesmo, padre. Da mesma forma, Bony (2001: 24) se refere a uma produção que poderia também ter sido influenciada pelo modo ultrarromântico, à qual cognomina de “romances da Restauração”, a exemplo de *Olivier* (1826) de Latouche, *Armance* (1827) de Stendhal, *Aloys* (1829) de Custine, entre outros. Tais romances também podem ser considerados pastiches do modo ultrarromântico, visto que estarão frequentemente temperados de mensagens subliminares ideológicas as quais tendem a descaracterizá-lo ao apontar contra o excesso e propor intenções latentemente moralizantes, ou então, francamente doutrinárias do ponto de vista do discurso *sophrosínico* religioso, tão comuns ao período. Por sua vez, Bercegol (2006: 16) referenda o romance *Dominique* (1862), de Fromentin (1820-1876), cujo protagonista homônimo “se assemelha a Oberman [sic] pela melancolia enfraquecedora, pelo gosto do outono, das paisagens tristonhas e pela fuga frente à paixão [...]” como obra menor influenciada pelo modo ultrarromântico. Béguin (1967: 25) também cita o *Cahier vert* (1832-1835) de Maurice de Guérin (1810-1839) como fomentador desse imaginário. Há também Alphonse Rabbe (1788-1830), com seu *Álbum de um pessimista* (1835), onde preconiza o suicídio “não” como sendo “um ato de bondade positivo, mas um terrível remédio, como o menor dos males a escolher nesta frequente e tão cruel alternativa: viver aviltado ou morrer respeitado” (RABBE *apud* MINOIS 2003: 278); e o tardio Buchner (1860-1917) que, segundo Kayser (*op. cit.*: 89-90), no conto *Leôncio e Lena*, também faz uso de personagens “ultra-românticos”.

A releitura do modo ultrarromântico pelo olhar romântico se fará presente também – e com maior destaque, do ponto de vista da recepção – em algumas importantes produções teatrais da época, como o estudo de Florence Naugrette sobre o teatro romântico confirma. Certos dramas efetivamente românticos, como *Antony* (1831) de Dumas, *Lorenzaccio* (1834) de Musset, *Chatterton* (1835) de Vigny e *Léo Burckart* (1839) de Nerval, também apresentam, em determinadas passagens, a utilização de *topoi mal du siècle*. Mas, em última instância, o próprio enredo – condição *sine qua non* da própria representação teatral – será mais forte do que o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, da mesma forma como acontece em outras produções românticas, especialmente no gênero romance, a exemplo de *Lélia* (1833) de Sand¹⁹³ e d’*O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal.

¹⁹³ A intertextualidade de *Lélia* em relação a *Obermann* é flagrante, sendo que, em várias ocasiões, a autora reconheceu publicamente sua influência. Ferdinand Denis, em seu *Diário* (dia 5 de novembro de 1836), registra: “Conversei bastante com George Sand. Ela disse coisas plenas de espírito e inteligência sobre Senancour, Balanche e Lamennais, suas três maiores simpatias, mas Senancour é o profeta de suas obras. Ela se lastimou por haver lhe imitado muito em *Lélia* mas de não ser forte o suficiente para chegar próximo de um tal homem”

O espraçamento do modo ultrarromântico na literatura oitocentista em geral poderia também ser responsável pela gênese de toda uma produção de cunho autobiográfico. Minois (2003: 277) vê nessa atitude onipresente entre os românticos, o gosto pelo diário e pela autobiografia, uma espécie de “fio de Ariadne” que teria talvez como meta ajudá-los a “não se perder completamente nos dédalos obscuros da consciência”; por outro lado, ao explorar profusamente o seu mundo interior, os mesmos “descobriam na solidão o seu mal de viver”. Mas acredito poder ser compreendida esta escritura – aparentemente de foro íntimo – como uma inversão, na influência operada pelo plano ficcional à realidade empírica dos leitores (e também autores) do período. Ajuda a confirmar tal hipótese o capítulo XVIII do segundo tomo de *Da Alemanha*, intitulado “Da influência romanesca sobre as afeições do coração”, em que Mme. de Staël (1968: 213) faz uso de seu olhar clínico: “*Werther* pôs de tal maneira em voga os sentimentos exaltados, que a partir de então quase ninguém ousa se mostrar seco e frio, mesmo que possua naturalmente este caráter. Daí este *entusiasmo obrigado* pela lua, as florestas, os campos e a solidão; daí estes males dos nervos, estes sons de vozes amaneiradas, estes olhares que desejam ser vistos, enfim, todo este aparato de sensibilidade que são desdenhados pelas almas fortes e sinceras” (grifo da autora).

Dessarte, influenciada pelo discurso ficcional das obras mestras do *mal du siècle*, toda uma produção íntima e empírica de diários e cartas verá a luz do dia, como testemunha a importante obra coletiva organizada por Bernard-Griffiths, intitulada *Difficulté d’être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*. Nela, vários estudiosos se debruçam sobre as cartas e diários de ícones românticos, como Barbey d’Aurevilly, Richard Wagner, Maine de Biran, Henri-Frédéric Amiel, Lamartine, Edgar Quinet, Alfred de Musset, George Sand, Alfred de Vigny e Gerard de Nerval. Até mesmo as cartas enviadas pelas leitoras desesperadas de Balzac a este autor foram analisadas, bem como os relatos médicos que buscaram explicar a melancolia empírica do período. As distopias fictícias do *mal du siècle*, num curioso e *sui generis* processo de recepção literária, ganharão *vida* na existência empírica dos referidos autores e personagens anônimos. Assim, em uma carta, Lamartine se queixa de sua própria existência, chegando próximo ao discurso melancólico disfórico: “Em meio a todos estes esplendores de gloriola e de força imaginária, eu sou o ponto escuro e triste aonde tudo se finda e converge, *tristitia est anima mea*. A vida é

(grifo meu). O próprio Senancour tinha em boa conta o romance sandiano. Em uma de suas cartas endereçadas a Ferdinand Denis, datada de 1833 (1931: 58), ele escreve o seguinte, após a leitura de uma crítica sobre a referida obra, publicada na *Revue des Deux Mondes*: “Li o artigo de Mr. G. Planche sobre *Lélia*. Parece-me [o livro] muito bem interpretado e creio que não há mais do que elogios merecidos, bem como nada de contrário ao que nós dissemos no domínio do cabrito montês”.

curta, vazia, não existe futuro, nem interesse; desejaríamos o que não mais temos, sentimos o peso daquilo que deitamos por terra” (LAMARTINE *apud* CROISILLE 1998: 129). Outrossim, Musset, semelhante ao que ocorre, no plano ficcional, a alguns personagens de suas peças, dá mostras de também possuir, em sua vida particular, nas palavras de Bénichou (1992: 117), aquela mesma “vontade de sofrer anterior a qualquer motivo de sofrimento”, e Vigny comenta ser o tédio “a grande doença da vida; nós não cessamos de maldizer sua brevidade e sempre ela é muito longa, pois não sabemos o que fazer neste íterim” (*apud* MINOIS *op. cit.*: 295). Leopardi, por sua vez, na carta que escreve à irmã Paulina em 30 de dezembro de 1822, implora (1996: 800): “cuidado com este inverno terrível e, pelo amor que me tem, procura afastar os pensamentos melancólicos”.

Sob a mesma ótica, Larue (1998: 141-142) estuda as cartas do pintor Eugène Delacroix, onde abundam descrições pessimistas. Por ocasião de um encontro com o pianista Chopin, tem-se uma noção do *espírito* de renomados artistas franceses à época: “à noite [escreve Delacroix], estive na casa de Chopin; eu o encontrei muito abatido, com a respiração comprometida. Minha presença, depois de algum tempo, o fez melhorar. Ele me disse que o tédio era seu tormento mais cruel. Eu lhe perguntei então se ele ainda não havia conhecido este vazio insuportável que eu sinto tantas vezes”. Em outras passagens de seu diário, Delacroix – que, segundo Larue, era leitor assíduo de *Obermann* e destaca trechos inteiros da obra para ler e meditar com vagar a posteriori – quase chega a personificar o que chama de “vazio”, compreendido como uma espécie de entelêquia. Mas todo este universo, mistura fascinante entre ficcionalidade (o modo ultrarromântico) e expressão individual (empírica, mesmo que eivada de toda uma teatralidade), nos foge ao presente estudo.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Em todo o caso, pode ser muito fecunda uma análise comparativa entre os registros de casos clínicos de melancolia e o discurso ficcional propriamente dito. Marie-Claude Lambotte, em livros como *Le discours mélancolique – de la phénoménologie à la métapsychologie* e *Esthétique de la mélancolie* (Cf. Bibliografia) faz isso *em parte*. Em parte, porque ela não chega a estudar os imbricamentos com o discurso ficcional, mas suas observações sobre a *retórica melancólica* presente tanto à história do discurso clínico sobre a melancolia, como à voz dos pacientes empíricos, apesar de se ressentir por vezes de certas referências de base psicanalítica não de todo indiscutíveis, fornecem um contributo substancial em relação à melancolia enquanto construto literário. Suas obras têm uma base psicanalítica, mas discutem vários temas importantes – que também nos fogem à presente pesquisa, como cognição, metapsicologia e filosofia propriamente dita, especialmente quando a autora discute temas como o “eu”, “personalidade”, “perda da personalidade” (associada por Lambotte ao “vazio” do discurso melancólico), etc. O capítulo VII, justamente intitulado “La dépersonnalisation dans la mélancolie: perspectives critiques sur les instances psychiques” (pp. 163-188), é importante para se ter uma ideia dos conceitos atuais médico-clínicos relativos ao universo da melancolia empírica. Pode-se ler, nas entrelinhas ou de maneira franca, muitas semelhanças com o ficcional discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, nas descrições de casos empíricos de melancolia, como a da paciente Mme. A., que em momentos de abatimento melancólico costumava afirmar “ter a impressão de estar ao lado do próprio corpo” (*apud* LAMBOTTE 1993: 173), como que suspensa, fora de si. Evoca-se automaticamente várias passagens de *Obermann*, quando há esse mesmo estranhamento em relação ao próprio eu. Também no discurso dos pacientes, as figuras/*topoi* do vazio e do nada são onipresentes. Sobre o vazio *empírico* dos melancólicos, afirma a autora (idem: 336): “‘Nada é nada’; assim se anuncia o paradoxo do nada quando, empregado em linguagem corrente, sempre aparece referido a uma

A influência do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico – até então, soberanamente masculino – dará ainda ensejo a um *mal du siècle* feminino, tema de todo um livro escrito por Chantal Bertrand-Jennings, intitulado *Un autre mal du siècle: le romantisme des romancières – 1800-1846*. Nele, a autora chama atenção para o fato de que a utilização do termo *enfants du siècle* teria sido usado pela primeira vez no romance *Lélia* (1833), de George Sand (HOOG *apud* BERTRAND-JENNINGS 2005: 17), ou seja, três anos antes de Musset e sua *Confissão de um filho do século*¹⁹⁵ e revela aos leitores todo um universo ficcional oitocentista em que o modo ultrarromântico ensaiou sua cadência feminina. Esta pode ser compreendida a partir da ótica das anti-heroínas criadas tanto por autoras referendadas pela tradição, como Mme. de Staël, George Sand e Marceline Desbordes-Valmore, bem como outras menos conhecidas, a exemplo de Claire de Duras, Flora Tristram, Félicité de Gaulis, Sophie Cottin e Julia de Krudener. Mas Bertrand-Jennings (2005: 136-137) faz uma diferenciação importante entre o imaginário *mal du siècle* de autores como Chateaubriand e Senancour e o aludido *olhar feminino*, mais voltado ao Romantismo tradicional (romances sentimentais, impressões de viagem, crítica de costumes, etc.):

É necessário distinguir os degraus nesta diferença entre autores masculinos de uma parte, e femininos, de outra. Em um dos extremos, encontraremos *René* e *Obermann*, destituídos em verdade de causas materiais de sofrimento. Em outro, encontraremos *Chatterton* [de Alfred de Vigny], mais próximos dos heróis e heroínas das escritoras femininas que, geralmente, lamentam seu banimento da sociedade.

Este esquema efetivado por Bertrand-Jennings também ajuda a consolidar a diferença existente entre as obras que representam o modo ultrarromântico e aquelas outras tipicamente românticas, exemplificadas na obra *Chatterton*, em que o idealismo se faz maior do que o desespero até no ato suicida. Um outro exemplo que pode explicar melhor esta diferença é encontrado no personagem Julien Sorel, do romance de Stendhal (1783-1842) *O vermelho e o*

outra coisa que, face a ele, é afirmada como existente. O nada será ligado, pois, a uma definição diferenciada que o fará advir, a partir da afirmação de um ‘sendo’, e da positividade [ou afirmação] de seu valor. Mais precisamente, ele [o nada] não parece ter o mesmo sentido para o sujeito melancólico [...]. [Para o mesmo], *o nada se encontra afirmado de modo absoluto, erigido em um conceito ao qual o sujeito se identifica [...]*” (grifo meu). Frequentemente, no discurso clínico, fala-se em um vazio, em uma “existência em suspenso, como em condição de não-existência” (LAMBOTTE 1984: 80), e em um “não-tempo”, já que “não há história para o melancólico [empírico]; ele foi precipitado em uma movência sem começo ou fim” (LAMBOTTE *idem*: *ibidem*). De forma semelhante como Obermann utiliza-se da escrita epistolar para falar quase de si para si, o discurso da melancolia empírica estudado por Lambotte também possui o mesmo paradoxo existente no trato ficcional – de fato, ao fim e ao cabo, há sempre, na monodonia desse referido discurso melancólico (seja ele ficcional ou empírico), a afirmação de uma proposição negativa, resumida no “eu sou nada”. Neste aspecto, Lambotte chama atenção para o que chama de “figuras circulares” em torno do tema do vazio, que caracterizam essa monodonia, ligadas a um olhar que apenas destaca “a negatividade dos objetos” (LAMBOTTE 1993: 529).

¹⁹⁵ Outro pesquisador, Barbéris (1970: 32) recua ainda mais o surgimento do termo, defendendo a tese de que Balzac o haveria utilizado na obra *Sténie*, de 1821.

negro, publicado em 1830. Sorel termina os seus dias, após todas as peripécias possíveis, típicas de um enredo romântico, inconciliado com o mundo, preso em um cárcere e, posteriormente, guilhotinado pelos poderes públicos, que o consideram um subversivo da ordem social. Julien praticamente se resigna à morte, decepcionado com o que imagina a miséria inerente à condição humana, apesar de uma chance próxima de libertação, graças às instâncias de sua musa, Mme. de Renal. O final opera o efeito trágico-romântico, ou patético, mas bem que poderia ser diferente, caso um simples recurso ou reviravolta augurasse um final feliz à história. Poder-se-ia argumentar que tal, efetivamente, não se dá, e o final da diegese de *O vermelho e o negro* seria, efetivamente, marcado por um pessimismo que poderia se estender a toda obra. O que a diferencia de um romance do modo ultrarromântico, como *Obermann*, é que, desde os primeiros parágrafos deste, aponta-se para uma inconciliação absoluta que será mantida ao longo de toda a cadeia narrativa, não existindo sequer oposições esporádicas que a possam contrabalançar (neste caso específico, não há mesmo *peripatéia*). Julien Sorel é muito marcado pelo ceticismo típico dos personagens ficcionais de sua época, mas continua lutando pelo que considera seu ideal de justiça – decerto, influenciado por um profundo amor-próprio. Já em *Obermann*, todo ideal acabará resvalando sempre na figura maior da nulidade, o vazio, ou falta de sentido, que atará os braços do protagonista para qualquer ação efetiva no mundo.

Da mesma forma, alguns heróis desolados dos contos do escritor romântico alemão Wilhelm Hauff (1802-1827), aos quais Robert Pitrou nomeia erradamente de “ultrarromânticos”, não operam o modo ultrarromântico porque, ao fim e ao cabo, encontram a pacificação e mesmo o corolário do *happy end*. O salteador Orbasan, do conto “La légende du faux prince”, se autodenomina “o homem do deserto” (HAUFF 1998: 151) mas, por outro lado, ele sempre é visto em meio ao caravanseraï, chefiando as tribos árabes. Ora, a antítese da solidão é o caravanseraï, onde os homens se unem para enfrentar os rigores físicos e imaginários do deserto. E em vários outros contos, a exemplo de “Le nain long nez” (idem: 204), frases como “o sábio [...] não se deixa jamais dominar pela tristeza, ao ponto de a ela ficar submisso” aparecem com bastante frequência ao longo das narrativas, dissolvendo qualquer possibilidade de discurso melancólico disfórico.

Certas figuras do modo ultrarromântico poderão ser encontradas até mesmo no universo da literatura fantástica, gênero que praticamente nasce no mesmo período do *mal du siècle* mas que, em sua ambiência imaginativa e colorida, se faz em tudo inverso ao referido modo. No romance fantástico *Hespérus* (1795), o alemão Jean-Paul Richter (1763-1825) já

havia referido-se ao *nada* como uma espécie de entelêquia, em meio aos delírios oníricos que abundam em sua diegese:

Eu não sabia mais o que eu era. Não possuía mais pensamentos humanos, não estava nem triste, nem feliz. O mundo havia desaparecido em um abismo, eu estava só. Qualquer coisa de obscura e informe (mas eu não sabia o que era, nem se isto era *eu mesmo*) me obrigava a esquadrihar o horizonte: no sombrio nada, eu vi alguma coisa que parecia com as vibrações do ar frente aos olhos; acreditei ter percebido o próprio nada, em seus jogos e combates interiores [...] (RICHTER *apud* BÉGUIN 1967: 179 – grifo do autor).

Da mesma forma, em um conto de Johann Ludwig Tieck (1773-1853), *Os amigos*, é uma fada quem instila nos homens uma melancolia negativa que tem como principal característica fazer com que estes “desprezem a terra e seus esplendores”:

Tu não escaparás à terra [diz um amigo ao protagonista do conto, Ludwig]. As fadas realmente existem, mas é pura ilusão e invenção que elas encontram prazer em tornar os homens felizes. Elas depositam em nossos corações estes desejos que não nos são conhecidos, estas exigências insanas, esta sobrehumana avidez por bens sobrehumanos que nos faz, carregados de melancolia, desprezar a terra e seus esplendores (TIECK *apud* BEGUIN 1967: 231).

Mas tal influência será sentida ainda melhor posteriormente. Por exemplo, o magistral contista alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), na novela fantástica intitulada *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre* (1816) – por sinal, bastante humorística – não hesita em apresentar inicialmente seu protagonista como um típico anti-herói melancólico, como fica evidente no diálogo entre dois amigos, Fabiano e Baltasar (este, o protagonista da história):

“Baltasar, acaso estás indo novamente ao bosque, para lá ficares vagando com um filisteu melancólico, enquanto a rapaziada se exercita na nobre arte da esgrima? – Eu te peço, Baltasar, abandona essa tua mania maluca e lúgubre, volta a ser o rapaz alegre e bem disposto que eras outrora. Vem, vamos treinar umas cutiladas, e, se depois ainda quiseres, vou passear contigo”. “Tuas intenções são boas, Fabiano”, respondeu-lhe Baltasar, “eis por que não me aborreço contigo por ficares me seguindo feito um louco, privando-me, assim, de prazeres dos quais não tens noção. Acontece que és uma daquelas pessoas esquisitas que, ao verem alguém isolar-se, acham que se trata de um idiota melancólico, e se sentem compelidas a manipulá-lo e curá-lo à sua maneira, tal como tentou fazer aquele cortesão com o nobre príncipe Hamlet, o qual, em seguida, deu uma boa lição ao homenzinho, ao assegurar-lhe que não apreciava flautistas (HOFFMANN 1998: 29).

O intertexto com Hamlet é claro, mas também destaca-se a imagem corrente destes indivíduos melancólicos acostumados a serem vistos percorrendo os bosques com maneiras afetadas e, também, os que buscam “curá-los”. Baltasar diz não ser melancólico e não deseja ser confundido enquanto tal, pois suas peregrinações ao bosque revestem-se como utopias sublimes românticas. Nada menos *mal du siècle* do que a histriônica história do Pequeno Zacarias; mesmo assim, a imagem do melancólico influenciada por ele atesta a continuidade

de seus *topoi* em outros modos literários. Em outro livro de Hoffmann, desta vez, o romance gótico *Os elixires do diabo* (também de 1816), vemos outra cena muito parecida, quando o protagonista Hermógenes, também amigo das florestas, é tomado por uma melancolia descrita desta forma (2005: 84): “Graças ao tratamento enérgico que lhe fizeram seguir, Hermógenes estava livre de seus acessos de loucura, mas instalou-se nele uma melancolia profunda que os médicos tinham por incurável”.

Ainda se está por estudar até que ponto a recusa ao modo ultrarromântico inspirou o nascimento do fantástico, ou então, o alicerçamento deste enquanto fecundo modo literário. Charles Nodier, leitor de Goethe e Senancour, chegará ao ponto de sugerir o fantástico como uma tábua de salvação ao sentimento desolado que imperava na ficcionalidade do período, proposta estética elevada à importância social, ao próprio bem da humanidade, sendo a literatura seu espelho fiel. Diz ele no prefácio do conto fantástico *Smarra* (1821) (1961: 37):

A aparição de fábulas recomeça no momento onde se finda o império destas verdades reais ou convencionais que oferecem um pouco de alma ao mecanismo usado da civilização. Eis o motivo pelo qual o fantástico se tornou tão popular na Europa há já alguns anos, a única literatura essencial para uma idade de decadência ou de transição, como esta em que nascemos. Nós devemos mesmo reconhecer nele [o fantástico] um benefício espontâneo de nossa organização, pois quando o espírito humano não se compraz mais com vivas e brilhantes quimeras, quando ele pôs a nu todas as repugnantes realidades do mundo real, esta época de desilusão será presa do mais violento desespero [...], oferecendo a revelação assustadora de um desejo unânime de dissolução e suicídio.

Uma década depois (em 1831), até mesmo o realista-romântico Honoré de Balzac irá se influenciar em alguns *topoi mal du siècle* para a construção da novela de cunho fantástico *A pele do Onagro*, incluída na série dos “romances filosóficos” da *Comédia Humana*. A primeira descrição de seu protagonista, o jovem Rafael, é feita nestes termos, num momento em que este se encontra de passagem em um cassino (1992: 22):

Ao primeiro olhar, os jogadores leram na fisionomia do novato algum horrível mistério; suas feições jovens estavam impregnadas de uma graça nebulosa, seu olhar denunciava esforços traídos, esperanças frustradas! A sombria impassibilidade do suicida dava à sua frente uma lividez baça e doentia, um sorriso amargo desenhava leves dobras nos cantos da boca e a fisionomia exprimia uma resignação que fazia mal à vista.

Em seguida (idem: 24), o narrador se refere ao *topos* do nada: “Aquela fisionomia tinha ainda vinte e cinco anos e o vício parecia ainda não ser nela mais que um acidente [...]. As trevas e a luz, o nada e a existência lutavam nela produzindo, ao mesmo tempo, a graça e o horror”. Dessa forma, explica o desejo suicida de Rafael já nas primeiras páginas do livro (ibidem: 26-27):

Há no suicídio algo de grandioso e de terrível [...]. Cada suicídio é um poema sublime de melancolia. Não há, no oceano das literaturas, um livro flutuante que possa competir em gênio com esta pequena notícia: “Ontem, às quatro horas, uma mulher moça se atirou ao Sena, de cima da pont des Arts” [...]. O desconhecido [Rafael] foi assaltado por uma multidão de idéias semelhantes que passavam em farrapos pela sua alma, como bandeiras despedaçadas tremulando no meio de uma batalha. Se punha de lado, por um momento, o fardo da consciência e das recordações para se deter diante de algumas flores, cujas cabeças a brisa balouçava suavemente entre os maciços da vegetação, logo depois, sacudido por uma convulsão da vida que reagia ainda sob a pesada idéia do suicídio, levantava os olhos para o céu: lá, nuvens pardacentas, lufadas de vento carregadas de tristeza e uma atmosfera pesada também aconselhavam a morte. Dirigiu-se para a ponte Royal pensando nas derradeiras fantasias dos seus predecessores. Sorria recordando-se de que lord Castlereagh satisfizera a mais humilde das nossas necessidades antes de se degolar e que o acadêmico Auger fora buscar a tabaqueira para aspirar rapé enquanto caminhava para a morte. Analisava essas singularidades e se interrogava intimamente quando, comprimindo-se contra o parapeito da ponte para deixar passar um carregador do mercado cujo carro lhe manchou levemente a manga do casaco, se surpreendeu sacudindo cuidadosamente o pó. Ao chegar ao ponto culminante da ponte, olhou para a água com um olhar sinistro [...].

A passagem é bem simbólica e resume a continuação da diegese, que se tornará fantástica e romântica. Rafael não se atira ao Sena. Após encontrar uma figura mefistofélica dentro de um antiquário, recebe desta a pele de um animal fantástico repleta de poderes mágicos, que poderá realizar seus desejos. Posteriormente, o *topos* do suicídio também será evocado, mas de uma forma caricata – Rafael e um amigo optarão em morrer pela boêmia. Em suma, o enredo é romântico-realista, mas ainda há a sobrevivência de alguns *topoi mal du siècle* que pontuam a diegese¹⁹⁶, os mesmos que poderiam ter inspirado a Gerhard Kaiser (1989: 221) a expressão “realismo desiludido”, cunhada para explicar a presença de um certo pessimismo latente em algumas obras do Realismo, então em seu nascedouro.

Em 1856, Théophile Gautier (1811-1872), no conto fantástico “Avatar” – como *A pele do Onagro*, de confessa influência hoffmannesca (incluindo várias citações ao autor alemão ao longo da narrativa) – ainda se utilizará dos referidos *topoi* na caracterização de seu personagem tomado por uma melancolia apática:

Ninguém podia compreender qual a doença que ia consumindo lentamente Otávio de Saville. Não se encontrava acamado, conduzia vida regular, nunca um lamento lhe saiu dos lábios; entretanto, definhava a olhos vistos. Examinado pelos médicos, que a solicitude dos parentes o obrigavam a consultar, não acusava nenhum sofrimento determinado, e a ciência não descobria sintoma algum grave. Mas a vida afastava-se dele, fugindo por umas dessas frestas invisíveis, de que, segundo Terêncio, o homem está repleto.

¹⁹⁶ Barbéris, em 1970, sob o prisma histórico-sociológico comum à crítica do período, escreveu mais de mil páginas (cf. Bibliografia) para discutir a presença de *topoi mal du siècle* – como se deve compreender atualmente – em toda a *Comédia Humana*. Em um determinado momento de seu estudo, faz uma diferenciação interessante entre o “*mal du siècle*” balzaquiano e aquele outro presente nas obras efetivamente *mal du siècle* das três primeiras décadas do século XIX (1970: 111): “Nos tempos de Balzac, o *mal du siècle* é, ao mesmo tempo, dolorosa tomada de consciência das traições do mundo liberal, e desejo ainda não ridicularizado, fê ainda não massacrada, em um futuro. A dificuldade do ser/estar é dificuldade em ser/estar no mundo atual [ou seja, na realidade burguesa da época de Balzac], não no mundo [ou realidade] em si”.

O personagem do médico Baltasar Cherbouneau que, segundo o narrador, “dava a impressão de uma figura fugida de um conto fantástico de Hoffmann” é quem fará o diagnóstico do mal ao protagonista: “Meu caro senhor [...], suas condições são muito mais graves do que está pensando, e a ciência, ao menos a européia, nada pode fazer. O senhor não possui mais vontade de viver, sua alma se destaca lentamente do corpo [...]”. E o que falar sobre o romance *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), que, no ano de 1884, ainda consolidará uma atmosfera tipicamente *mal du siècle* em torno do protagonista Des Esseintes, anti-herói do decadentismo?

Por fim, em âmbito filosófico, o pessimismo típico do modo ultrarromântico encontra uma contraface em obras de matéria pessimista a exemplo das do pensador alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), autor, entre outros, de *O mundo como vontade e representação* (1819). Não é à toa que a obra começa por uma epígrafe retirada da *Nova Heloísa*, de Rousseau (“*Sors de l’enfance, ami, réveille-toi*” – “Sai de tua infância, amigo, desperta!”), a qual configura não apenas um chamado à realidade *negativa* do mundo, uma fuga às ilusões, mas também um intertexto com as origens literárias do referido modo. Em vários momentos desta conhecida obra, Schopenhauer atesta a vitória do ceticismo, a exemplo do seguinte trecho, onde se mostra contrário ao idealismo fichteano basilar ao Romantismo (2001: 20):

O realismo coloca o objeto como a causa de que o sujeito se torna o efeito. O idealismo de Fichte, pelo contrário, faz do objeto um efeito do sujeito. Mas como, entre o sujeito e o objeto [...] não existe nenhuma relação fundada no princípio da razão, nunca nenhuma das opiniões dogmáticas pôde ser demonstrada: é portanto ao ceticismo, em suma, que cabe a vitória.

O *topos* do nada também encontra em Schopenhauer, em âmbito filosófico (mais tédio que horror ontológico do mundo como vontade de representação), um de seus principais cultores. Este aparece nas mais diversas acepções, do sublime conceito budista (sendo o autor considerado um dos primeiros filósofos ocidentais a utilizar em suas obras os ensinamentos do médio e extremo oriente) ao puro pessimismo presentificado, por exemplo, na plasmação de seu conceito negativo de tempo (idem: 13-14):

Cada instante da duração [...] só existe com a condição de destruir o precedente que o engendrou, para ser também, em breve, por sua vez anulado; o passado e o futuro, abstração feita das conseqüências possíveis daquilo que eles contêm, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos, e o mesmo se pode dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois. Ora, nós encontramos este mesmo nada em todas as outras formas do princípio da razão [...].

Como se sabe, a vontade, para Schopenhauer, está ligada ao desejo de existir, entrevisto como cego, não filosófico, figura de trágico sofrimento inconsciente. Sua argumentação por vezes se aproxima do imaginário *mal du siècle*, como naquele trecho em que discorre sobre o fracasso ontológico do desejo (idem: 329):

Entre os desejos e as suas realizações decorre toda a vida humana. O desejo, pela sua natureza, é sofrimento; a satisfação engendra bem depressa a saciedade. O alvo era ilusório, a posse rouba-lhe o seu atrativo; o desejo renasce sob uma forma nova, e com ele a necessidade; senão é o fastio, o vazio, o aborrecimento, inimigos mais violentos ainda do que a necessidade [...].

Contudo a sólida argumentação filosófica contida em suas obras está longe de endossar as hipérboles do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, a aporia niilista cantada em tom de lamúria, desespero ou revolta. Restam ainda, para Schopenhauer, a contemplação da arte, a “pura inteligência”, a virtude *per se*, a indiferença estoica, a eudemonologia (arte de bem viver) dos *Aforismos para a sabedoria de vida* (2006: 1) – saídas para o vazio existencial absoluto, paliativos num universo ao fim e ao cabo regido pela dor, já que (ibidem: 330) “por mais que a natureza e mesmo a felicidade tivessem feito, qualquer que seja o homem, qualquer que seja a sua fortuna, o sofrimento é para todos a essência da vida, nenhum lhe escapa”. Não vemos o convite ao suicídio do modo ultrarromântico, embora, às vezes, sua exposição argumentativa lembre os embates entre os discursos *sophrosínico* (“o sofrimento é essencial a vida [...]”, “a sabedoria garante a pessoa contra os golpes da sorte”, etc.) e melancólico disfórico do modo ultrarromântico (“o egoísmo é a forma da vontade de viver”, “toda a felicidade é negativa, sem nada de positivo [...], no fundo [...], apenas a cessação de uma dor [...]” e assim por diante). A fatalidade da dor, para Schopenhauer, traz em si o refrigério para uma hipotética culpa do sujeito cognoscente, mesmo com as incertezas do duro acaso (ibidem: 331):

[...] Quando se trata de males necessários por si mesmos, universais, como a velhice e a morte, e essas pequenas desgraças que são de todos os dias, nós não vamos inquietar-nos. É realmente a idéia de que os nossos males são acidentais que faz com que os sintamos, que lhes dá o aguilhão. Mas se compreendêssemos claramente que a dor, em si mesma, é natural para aquele que vive, inevitável, que ele é dela como da própria forma sob a qual se manifesta a vida e que não deve nada ao acaso; que, assim, a dor presente ocupa simplesmente um lugar onde, na sua falta, qualquer outra viria colocar-se, que ela nos salva por isso dessa outra; que, enfim o destino, no fundo, tem pouco poder sobre nós; se todas estas reflexões se tornassem um pensamento verdadeiramente vivo em nós, conduzir-nos-iam bastante longe na serenidade estóica e reduziriam grandemente o cuidado que temos com a nossa felicidade pessoal.

Poder-se-ia ensaiar a tentativa de fazer uma lista de todas as influências que o modo ultrarromântico exerceu tanto na produção menor, como na obra dos autores mais importantes dos diversos romantismos existentes em cada país do Ocidente, ou então, influenciado por

este mesmo imaginário ocidental (como é, por exemplo, o caso da Rússia). Norbert Jonard, estudando o tema do tédio, em *L'ennui dans la littérature*, bem que tentou fazer algo parecido, mas correu o risco de se tornar monótono para muitos leitores. Assim, acredito ser mais interessante mostrar, em âmbito poético, a partir de agora, alguns exemplos de como o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico também enveredou na poesia oitocentista, colhendo alguns exemplos mais representativos.

Primeiramente, cumpre nos determos alguns momentos na obra do poeta inglês George Gordon Byron (1788-1824), mais conhecido pela alcunha nobiliárquica de Lord Byron, autor fundamental nos espectros do Romantismo e Ultrarromantismo, devido a várias características convergentes.

Já no prefácio de seu primeiro livro, composto aos 19 anos, *Hours of idleness* (*Horas de ociosidade*), cuja pioneira edição data de 1809, Byron acusa uma escrita doentia (1974: 1): “A evidência interna de que [estes poemas] foram produzidos por uma mente juvenil é, talvez, informação desnecessária. Alguns deles foram escritos durante os malefícios da doença e depressão do espírito”. Aliás, o próprio título do livro faz de antemão uma clara alusão ao *spleen*. Logo em seguida, o autor afirma toda a influência de suas leituras na gênese desta primeira obra autoral, ressaltando que “coincidências casuais” não poderão ser tomadas como evidências de um “plágio intencional”, pois “produzir qualquer coisa inteiramente nova, em uma idade tão fértil de rimas, pode ser uma tarefa hercúlea” para quem, nesta época, não tinha a poesia “como primeira vocação” e a utilizava apenas “para preencher os vazios momentos de indisposição, ou a monotonia da hora livre”. Outra defesa para possíveis ataques críticos faz Byron confessar o amor às montanhas (idem: *ibidem*): “Apesar de acostumado, em minha infância, a perambular descuidadamente, como montanhista, pelas terras altas [*highlands*] da Escócia, eu não tive, em anos recentes, o benefício do ar puro [...]; não estou capacitado a entrar no rol dos verdadeiros bardos”. O elo juvenil com as montanhas será cantado em dois poemas: “I would I were a careless child” e “When I roved a young highlander” de *Horas de ociosidade*. Tudo isso já revela uma ligação ou, ao menos, certo conhecimento dos *topoi mal du siècle*.

No primeiro poema de seu primeiro livro, “On the death of a young lady”, já podemos ver as características noturnas e elegíacas que darão a tônica de boa parte da poética byroniana ulterior, mas – detalhe importante – sempre temperadas por um rigor classicista que, em última instância, será refratário aos desbordamentos do discurso melancólico disfórico. A busca por um padrão clássico – mesmo que numa dicção romântica – evidenciará uma tendência à beleza descritiva e a uma estetização *amena* do sofrimento que não instigará

uma completa cisão com a realidade (vide as traduções de Catulo, Tibulo, Anacreonte, Horácio, etc., e, também, as confessas “imitações” do estilo de alguns destes, presentes em *Horas de ociosidade*). Assim, muitos poemas byronianos de faceta noturna estarão mais próximos do gótico ou do sentimental do que do modo ultrarromântico efetivo, a exemplo do aludido “On the death of a young lady” (ibidem: 2):

Hush'd are the winds, and still the evening gloom,
Not e'en a zephyr wanders through the grove,
Whilst I return to view my Margaret's tomb,
And scatter flowers on the dust I love.

Within this narrow cell reclines her clay,
That clay, where once such animation beam'd;
The King of Terrors seiz'd her as his prey;
Not worth, nor beauty, have her life redeem'd.

Oh! could that King of Terrors pity feel,
Or Heaven reverse the dread decree of fate,
Not here the mourner would his grief reveal,
Not here the Muse her virtues would relate.

But wherefore weep? Her matchless spirit soars
Beyond where splendid shines the orb of day;
And weeping angels lead her to those bowers,
Where endless pleasures virtuous deeds repay.

And shall presumptuous mortals Heaven arraign!
And, madly, Godlike Providence accuse!
Ah! no, far fly from me attempts so vain;--
I'll ne'er submission to my God refuse.

Yet is remembrance of those virtues dear,
Yet fresh the memory of that beauteous face;
Still they call forth my warm affection's tear,
Still in my heart retain their wonted place¹⁹⁷.

Sabe-se que Byron pediu “indulgência” aos críticos especialmente em relação a este poema, escrito após a morte de uma prima, quando deveria ter não mais do que catorze anos. Mas ele não se destaca em essência dos outros de *Horas de ociosidade*. Os que seguem este mesmo padrão, em que a presença da morte inspira algo próximo da elegia clássica, mas em

¹⁹⁷ Tradução livre: “Os ventos retêm seu hálito e a noite está calma e sombria; / Nenhum zéfiro passeia pelo bosque / Enquanto eu retorno para ver a tumba de minha Margaret / E espalhar flores sobre a cinza que amo. // Neste estreito lugar repousa sua poeira, / Aquela poeira há pouco de vida tão animada; / O Rei dos Terrors nela fez sua prece / Nem o mérito, ou a beleza, puderam resgatar sua vida. // Ó pudesse este Rei dos Terrors sentir piedade! / Ou o céu renegar o horrível decreto, / Este pranteador não mais teria aqui tristezas a revelar / Nem a Musa aqui as virtudes dela iria relatar. // Mas por que chorar? Sua alma incomparável voou / Às regiões onde brilha esplendidamente o astro do dia / E anjos chorosos a conduzem a estes sacros bosques / Onde a virtude é recompensada por prazeres sem fim. // E nós, mortais presunçosos, acusamos o Céu / E, loucamente, a Divina Providência? / Ah! longe de mim tais pensamentos vão! – / eu não recusarei a meu Deus minha resignação. // Ainda é doce a lembrança de suas virtudes; / Ainda está fresca e viva a memória daquela bela face; / Minhas lágrimas não cessam de correr por ela / Ainda meu coração retém seu lugar de costume”.

formas variadas, conferem um tratamento majestoso ao tema, com um quê de declamatório. Há os tradicionais rasgos de tristeza da elegia mas, também, a presença de temas amorosos e até religiosos que esfacelam o modo ultrarromântico. A escritura melancólica aparece muitas vezes como *discurso triste* e em uma linha semelhante a da já analisada *graveyard poetry*, mais próxima do sublime do que da *doença niilista* do *mal du siècle*. Isso se evidencia em poemas como “Epitaph on a beloved friend”, “On the death of Mr. Fox”, elegias escritas para nobres amigos mortos; “On leaving Newstead Abbey”, em que há a descrição da vida e morte de antepassados nobiliárquicos, e muitas outras. A maior parte do livro será composta por poemas de amor e diversos temas de inspiração clássica. Nos primeiros, podemos ver os primórdios do amor romântico “byroniano”, mas sem o fatalismo e satanismo posterior, como, por exemplo, na série intitulada “To Caroline”, e outros como “The first kiss of love”, “To Mary”, “Lines addressed to a young lady”, “To a lady”, etc. Pode-se dizer que 80% de *Hours of idleness* tem inspiração clássica; assim, a presença de uma faceta romântica mais desbordante, nesta obra juvenil, é inexistente. Há apenas laços tênues em relação ao movimento como um todo: uma epígrafe em “Lines”, que atesta a influência de J.J. Rousseau e o poema em prosa “The death of Calmar and Orla”, que traz como subtítulo “An imitation of MacPherson’s Ossian”, em que se trabalha alguns temas de mitologia nórdica de forma convencional. Em “The prayer of nature”, há um germe da dúvida “byroniana” (leia-se ceticismo), mas o eu-lírico ainda invoca o nome de Deus. Talvez seja o terceiro dos poemas da série “To Caroline”, outra elegia, que chegue mais próximo dos acentos do discurso melancólico disfórico (ibidem: 7-8):

Oh when shall the grave hide for ever my sorrow?
 Oh when shall my soul wing her flight from this clay?
 The present is hell, and the coming tomorrow
 But brings, with new torture, the curse of today.

From my eye flows no tear, from my lips flow no curses
 I blast not the fiends who have hurl’d me from bliss;
 For poor is the soul which bewailing rehearses
 Its querulous grief, when in anguish like this.

Was my eye, ’stead of tears, with red fury flakes bright’ning,
 Would my lips breathe a flame which no stream could assuage
 On our foes should my glance launch in vengeance its lightning,
 With transport my tongue give loose to its rage.

But now tears and curses, alike unavailing,
 Would add to the souls of our tyrants delight;
 Could they view us our sad separation bewailing
 Their merciless hearts would rejoice at the sight.

Yet still, though we bend with a feign’d resignation,
 Life beams not for us with one ray that can cheer;

Love and hope upon earth bring no more consolation,
In the grave is our hope, for in life is our fear.

Oh! when, my adored, in the tomb will they place me,
Since, in life, love and friendship for ever are fled?
If again in the mansion of death I embrace thee,
Perhaps they will leave unmolested the dead¹⁹⁸.

Vemos neste poema uma das gêneses poéticas oitocentistas do *topos* romântico da união *post mortem* – o ideal de amor e morte entrelaçados. Por sua vez, nas chamadas *Occasional pieces*, reunidas posteriormente à morte do autor e compostas pela produção esparsa de Byron entre os anos de 1807 e 1824, injeta-se a ideia do poeta moribundo já na primeira peça da coletânea, “The adieu”, que tem por subtítulo “Escrita sob a impressão de que o autor morrerá brevemente”. O poema, datado de 1807, composto de doze estrofes de doze versos cada, explora uma ambiência mais negativista, sendo um adeus sentido ao mundo que haveria de fazer escola (e que será repetido, na mesma obra, em poemas como “Euthanasia” e “And thou art dead, as young and fair”). Para completar, é-se nomeada a figura da “pálida Melancolia”. Mas, no referido poema, o eu-lírico também lamenta o fato de que a morte precoce acarretará a perda da “Fama”, a qual chama de “deusa de meu coração”, já antecipando talvez a postura teatral dos personagens byronianos e a da escritura autobiográfica de cartas e diários, estudada por Charles Rosen. A mesma postura se evidencia em algumas epígrafes aos poemas, como em “Lines addressed to a young lady”, escrito após o poeta ter “descarregado a pistola em um jardim”, assustando algumas damas que passeavam nas imediações (os versos buscam invocar o perdão das mesmas), ou no poema cujo título é “Written after swimming from Sestos to Abydos” (“Escrito após nadar de Sestos para Abydos”). A postura *gauche* tão característica dos personagens byronianos de poemas narrativos já é antecipada em “The adieu”; como no verso onde o eu-lírico fala de si para si (1974: 49): “Esqueça este mundo, meu espírito inquieto, / Conduz, conduz teus pensamentos para o Céu / Em breve, para lá, dirigirás teu voo, / Se erros forem perdoados”; ou, então,

¹⁹⁸ Tradução livre: “Ó quando virá a tumba sepultar para sempre minha dor? / Quando minh’alma, deixando esta argila, alçará seu vôo? / O presente é o inferno e o amanhã / Acumula novos tormentos aos sofrimentos do dia. // Meus olhos não têm mais lágrimas, meus lábios não mais amaldiçoam / Não me livrarei dos inimigos que me precipitaram do alto da felicidade / Será vil a alma que, vítima de tais tormentos / Não exale em suas palavras prantos altissonantes. // Se os meus olhos, em vez de lágrimas, dardejassem flechas de fogo / Se os meus lábios vomitassem fogos que nada pudesse extinguir / Meus olhos lançariam sobre nossos inimigos as cóleras da vingança; / Minha língua daria curso impetuoso à sua raiva. // Mas agora de que nos serviriam as maldições e as lágrimas? / Elas só aumentariam o prazer de nossos tiranos; / Se eles nos vissem gemer de nossa funesta separação / Isto engrandeceria seus corações impiedosos. // Portanto, choremos com resignação fingida, / A vida não mais reluz sobre nós um só raio de felicidade; / O amor e a esperança não mais nos consolam sobre a terra / Na tumba está nossa esperança, pois a vida é nosso medo. // Ó minha adorada! Quando encontrarei minha tumba, / Pois aqui o amor e a amizade me deixaram para sempre! / Se na mansão dos mortos eu puder novamente te abraçar, / Talvez eles deixem os mortos em paz”.

quando se afirma: “Minha alma é negra [...], / Meus pensamentos, minhas palavras, meus crimes perdoe” (BYRON idem: *ibidem*).

O tratamento dos poemas de amor também se torna mais ousado, em relação ao idealismo de *Hours of idleness*. Em “To Anne”, vê-se um eu-lírico angustiado, cheio de “transportes de indignação” mas que, ao ver a amada, converte “o ódio em admiração” (“Para uma beleza como a sua, oh, como é vã a contenção”, diz um verso). Tem origem aí a alta carga de erotismo da poesia mais conhecida de Byron – justamente a que correu mundo e influenciou a toda uma geração de poetas. Mas se o erotismo aparece como uma excrescência ao modo ultrarromântico, por outro lado, será uma característica fundamental do Romantismo, especialmente em sua vertente satânica. O protosatanismo das *Occasional pieces* será explorado no poema “The devils drive”, onde há versos como “Na escuridão, meu filho [seguidor] encontra mais prazeres”, ditos pelo próprio diabo, apreciador de “cintilações sulfúricas”, “gritos de desespero” e de “correr em campos vermelhos de sangue dos mortos”, que se assemelham às próprias “ondas do inferno”. Poemas como “The vision of judgement”, a supor pela defesa do prefácio (onde Byron, sob o pseudônimo de Quevedo Redivivus, tenta se isentar da criação de uma “escola satânica” nas letras inglesas), parecem ter realmente arrostado os ânimos, pela liberdade e uma certa ironia no uso das imagens de figuras históricas, santos e demônios.

De fato, não se pode esquecer da forte presença da ironia em tantos versos byronianos, que endossa a referida vertente satânica (também em termos de humor), a exemplo do “Epitaph on John Adams, of Southwell”, que faz mofa com a morte de um carregador chamado John Adams, por excesso de bebida, através de vários jogos de palavras. São famosas obras de ironia e mesmo sátiras translúcidas como *English bards and scotch reviewers*, *Beppo* e, especialmente, *Don Juan*, apesar do ceticismo. A presença da ironia foi ressaltada pelo próprio Byron no prefácio a *Childe Harold* (1881: 14), de 1818: “Não há muito que, empregando o estilo e a estância de Spencer, comecei um poema no qual me proponho dar livre curso à disposição de meu espírito; ser zombeteiro ou patético, descritivo ou sentimental, terno ou satírico, para onde me der o *humour*”. Vemos aí, sintetizadas, todas as características de sua obra, entre as quais, também o discurso melancólico disfórico aparece. A ironia byroniana muitas vezes assume o tom macabro, como o que se presentifica no poema “Lines inscribed upon a cup formed from a skull” (“Versos escritos sobre uma caveira utilizada como taça”), das *Occasional pieces*, na realidade, um hino báquico (1974: 54):

Start not -nor deem my spirit fled:
In me behold the only skull
From which, unlike a living head,
Whatever flows is never dull.

I lived, I loved, I quaffed like thee;
I died: let earth my bones resign:
Fill up -thou canst not injure me;
The worm hath fouler lips than thine.

Better to hold the sparkling grape
Than nurse the earthworm's slimy brood,
And circle in the goblet's shape
The drink of gods than reptile's food.

Where once my wit, perchance, hath shone,
In aid of others' let me shine;
And when, alas! our brains are gone,
What nobler substitute than wine?

Quaff while thou canst; another race,
When thou and thine like me are sped,
May rescue thee from earth's embrace,
And rhyme and revel with the dead.

Why not – since through life's little day
Our heads such sad effects produce?
Redeemed from worms and wasting clay,
This chance is theirs to be of use¹⁹⁹.

Na mesma intensidade, há ainda os poemas que são inspirados pela viagem, lugares da Itália, Malta, as “Ilhas de Calipso”, o Golfo de Ambracian, Atenas, e tantos outros. Por fim, os dedicados à “palidez da face” das amadas, cheias de “graça melancólica” (“*melancholy grace*”) (lembramos que o *Childe Harold* foi dedicado à Charlotte Herley, chamada de Ianthe, que contava apenas onze anos à época da publicação), as elegias escritas à semelhança dos romanos, os contínuos elogios a Napoleão Bonaparte, os *poemas de casta*... tudo isso conspirando contra a gênese do discurso melancólico disfórico. Em todo o caso, o cenho sobrecarregado (e um pouco caricato) que algum eu-lírico afirma ter, ao vagar solitário entre as maravilhas da natureza ou as ruínas de antigas civilizações, também já se faz presente às *Occasional pieces*, *topoi* a serem explorados quase à exaustão em obras byronianas

¹⁹⁹ Eis a histórica tradução deste poema feita por Castro Alves (1847-1871): “Não recues! De mim não foi-se o espírito... / Em mim verás – pobre caveira fria – / Único crânio que, ao invés dos vivos, / Só derrama alegria. // Vivi! amei! bebi qual tu: Na morte / Arrancaram da terra os ossos meus. / Não me insultes! empina-me!... que a larva / Tem beijos mais sombrios do que os teus. // Mais val guardar o sumo da parreira / Do que ao verme do chão ser pasto vil; / – Taça – levar dos Deuses a bebida, / Que o pasto do réptil. // Que este vaso, onde o espírito brilhava, / Vá nos outros o espírito acender. / Ai! Quando um crânio já não tem mais cérebro / ...Podeis de vinho o encher! // Bebe, enquanto inda é tempo! Uma outra raça, / Quando tu e os teus fordes nos fossos, / Pode do abraço te livrar da terra, / E ébria folgando profanar teus ossos. // E por que não? Se no correr da vida / Tanto mal, tanta dor aí repousa? / É bom fugindo à podridão do lodo / Servir na morte enfim p'ra alguma coisa!...”.

posteriores. O poema “My soul is dark”, das *Hebrew melodies* (também agrupadas nas *Occasional pieces*) reflete bem isso (idem: 79):

My soul is dark - Oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine ear.

If in this heart a hope be dear,
That sound shall charm it forth again:
If in these eyes there lurk a tear,
'Twill flow, and cease to burn my brain.

But bid the strain be wild and deep,
Nor let thy notes of joy be first:
I tell thee, minstrel, I must weep,
Or else this heavy heart will burst;

For it hath been by sorrow nursed,
And ached in sleepless silence, long;
And now 'tis doomed to know the worst,
And break at once - or yield to song²⁰⁰.

“Darkness” segue a mesma linha, sendo apenas mais descritivo em relação a um pesadelo onde as trevas se apossam do mundo e toda ordem é invertida, gerando o caos. Mas não serão raras certas contradições a uma hipotética misantropia. Por exemplo, em “One struggle more, and I am free” (“Mais uma luta para ser livre”), diz-se: “[...] Então tragam-me vinho, o banquete [me] transporta; / O homem não foi formado para viver só”. E, em “To the author of a sonnet” (“Ao autor de um soneto”), o autor chega mesmo a zombar de uma tentativa de “tristeza” literária (ibidem: 50):

Thy verse is “sad” enough, no doubt:
A devilish deal more sad than witty!
Why we should weep I can't find out,
Unless for thee we weep in pity.

Yet there is one I pity more;
And much, alas! I think he needs it:
For he, I'm sure, will suffer sore,
Who, to his own misfortune, reads it.

Thy rhymes, without the aid of magic,
May once be read – but never after:
Yet their effect's by no means tragic,
Although by far too dull for laughter.

²⁰⁰ Tradução livre: “Minh'alma é sombria – ó cala rapidamente / A harpa que ainda posso escutar; / E que sob teus gentis dedos ressoa / Seus tocantes murmúrios aos meus ouvidos. // Se neste coração ainda resta uma esperança querida, / Ela acordará com o charme destes acordes; / Se meus olhos têm ainda uma lágrima / Ela escorrerá, e cessará de queimar meu cérebro. // Mas que tua melodia seja selvagem e profunda, / E os teus acentos não respirem felicidade: / Eu te digo, menestrel, é necessário chorar / Ou este coração carregado de tristeza se quebrará. // Pois ele foi nutrido no pesar / E muito sofreu no silêncio e na insônia; / E agora seu grande pesar é chegado / É necessário que brilhe ou ceda ao charme da harmonia”.

But would you make our bosoms bleed,
And of no common pang complain –
If you would make us weep indeed,
Tell us, you'll read them o'er again²⁰¹.

Pode-se, então, detectar os germes das principais características da poesia byroniana já nestes primeiros escritos. Mas foi através de poemas mais longos, como *Childe Harold's Pilgrimage* (*A peregrinação de Childe Harold*), que as mesmas se tornariam conhecidas entre o grande público e motivo de inspiração a toda uma leva de autores. As duas primeiras partes deste poema narrativo foram publicadas em 1812; a terceira em 1816 e a quarta em 1818.

No prefácio à obra, o autor deixa clara a sua ficcionalidade, tentando rebater as acusações feitas por críticos e conhecidos do período, de que a devassidão de Childe Harold seria inspirada em sua vida empírica (1881: 13): “Peço licença, de uma vez por todas, para declarar que Harold é uma criação da imaginação, conforme ao fim que me propus”. Desta forma, Byron tenta se livrar da pecha de criminoso e se adequa, de certa forma, às influências literárias advindas das obras mestras do *mal du siècle* francês, já divulgadas em toda Inglaterra e Europa.

Mas Byron irá subverter o imaginário *mal du siècle*. O decantado *nada* será associado ao satanismo, ao elogio da transgressão; o niilismo permanece, mas temperado por forte hedonismo; a apatia se confunde com a intemperança, e assim por diante. As novas manipulações do ideário *mal du siècle* podem ser vistas desde o “Canto Primeiro” (estrofe II) (1974: 180):

Whilome in Albion's isle there dwelt a youth,
Who ne in virtue's ways did take delight;
But spent his days in riot most uncouth,
And vex'd with mirth the drowsy ear of Night.
Oh, me! in sooth he was a shameless wight,
Sore given to revel and ungodly glee;
Few earthly things found favour in his sight
Save concubines and carnal companie,
And flaunting wassailers of high and low degree²⁰².

²⁰¹ Tradução livre: “Teu verso é ‘triste’ o suficiente, não há dúvida: / Muito mais triste do que espiritual! / Não vejo porque nós choramos / A menos que choremos de piedade por ti. // Mas, para ele, meu lamento é proveitoso / Ainda, é certo, ele o merece; / Pois, tenho certeza, aquele que te lê / Deve horivelmente sofrer. // Tuas rimas, sem a ajuda da inspiração, / Poderão ser lidas *uma vez* – mas não uma segunda: / Decididamente, teus versos não possuem nada de trágico / Me fariam até rir se não fossem tão entediantes. // Mas desejas nos insuflar o desespero, / Nos impôr um sofrimento real, nos fazer enfim chorar? / Eu te direi: apenas se te lermos uma outra vez”.

²⁰² Utilizarei, no caso deste livro byroniano específico – como uma homenagem – a primeira tradução portuguesa (em prosa) da *Peregrinação de Childe Harold*, publicada por Alberto Telles na segunda metade do século XIX (1881), a partir da qual muitos leitores brasileiros e portugueses puderam tomar contato com o livro (cf. Bibliografia) – quando necessário, atualizarei a sintaxe): “Viveu outrora na ilha de Albion um mancebo que não

As possíveis características latentemente *desviantes* de personagens como Obermann e René são agora não apenas nomeadas já nestas estrofes iniciais do poema, mas também bastante intensificadas. Mas o novo *frisson* byroniano se deve ao fato de que o incremento de atributos negativos em relação ao personagem Childe Harold aparece como um elogio e, mesmo, uma exaltação. Byron é um iconoclasta que esfacelou a preocupação didática até então tida como fundamental à confecção de obras ficcionais, e ainda respeitada por alguns autores *mal du siècle*, a exemplo de Chateaubriand. Há um ganho para a ficcionalidade em geral e, particularmente, à oitocentista, que se desgarrava das últimas amarras que a vinham engessando, oriundas do século anterior. Na estrofe IV do “Canto Primeiro” (idem: 181), vemos novamente como os *topoi mal du siècle* ainda se presentificam em Byron, mesmo que, muitas vezes, por oposição:

[...] Worse than adversity the Childe befell;
He felt the fulness of satiety:
Then loathed he in his native land to dwell,
Which seem'd to him more lone than Eremite's sad cell²⁰³.

Childe Harold também é descrito como um jovem em quem a “adversidade” pôs o selo ainda nos primeiros anos (selo este também não nomeado). Fala-se na saciedade como produtora do tédio mas – atente-se – através da expressão “fulness of satiety” (“repleto de saciedade”), e não “spleen”, que possui uma conotação mais *mal du siècle* (ou seja, *sem motivo*). O tédio chega, mas somente após o último delírio hedonista, por vezes, lembrando o dito de Leopardi de que “o prazer que se foi se torna veneno”. Outro detalhe curioso é que o protagonista, como se verá, optará em viajar para se afastar da modorrenta rotina; há negação e fuga a um hipotético *pathos* melancólico, já que a “terra nativa” é descrita como sendo “mais solitária do que a triste cela do eremita”. Em *René* buscam-se as solidões do mundo como reflexo de uma alma atormentada que se acusa; já em Byron, o ser literário continuará fragmentado, mas não haverá autossabotagens, para utilizar uma expressão empírica hodierna. Childe Harold mergulha na devassidão e se locupleta com isso, mesmo que sugira a todo momento o vazio existencial:

se comprazia na senda da virtude. Passava o dia em torpes devassidões e vexava com festins os ouvidos sonolentos da noite. Ai de mim! dado em extremo a orgias e a mundanos prazeres, das coisas terrenas muito poucas encontravam favor neste homem desavergonhado, exceto as concubinas, o coito e os beberões de alta e baixa estofo” (1881: 24).

²⁰³ “[...] Mas coisa pior do que a adversidade já ele experimentara muito antes de corrido um terço de sua existência; foi o tédio da saciedade. Então se aborreceu de viver na sua terra natal, que se lhe afigurou mais solitária do que a triste cela do eremita” (1881: 124).

And now Childe Harold was sore sick at heart,
 And from his fellow bacchanals would flee;
 'Tis said, at times the sullen tear would start,
 But Pride congeal'd the drop within his ee;
 Apart he stalk'd in joyless reverie,
 And from his native land resolv'd to go,
 And visit scorching climes beyond the sea;
 With pleasure drugg'd, he almost long'd for woe,
 And e'en for change of scene would seek the shades below²⁰⁴.
 ("Canto primeiro", estrofe VI, idem: ibidem)

[...] Ah, Vice! how soft are thy voluptuous ways!
 While boyish blood is mantling, who can 'scape
 The fascination of thy magic gaze?
 A Cherub-hydra round us dost thou gape,
 And mould to every taste thy dear delusive shape²⁰⁵.
 ("Canto primeiro", estrofe LXV, ibidem: 190)

Antes de iniciar sua “cansada” peregrinação (o epíteto já aponta para uma certa vanidade do ato), Childe Harold não se despede dos parentes (a mãe e a irmã) nem dos amigos, sem uma nota de desalento pelas coisas que deixa para trás. Já em viagem, em pleno oceano, após ouvir os queixumes do pajem que sente saudades dos seus, afirma o protagonista (ibidem: 181-182):

'And now I'm in the world alone,
 Upon the wide, wide sea:
 But why should I for others groan,
 When none will sigh for me?
 Perchance my dog will whine in vain,
 Till fed by stranger hands;
 But long ere I come back again
 He'd tear me where he stands²⁰⁶.

Vemos neste pequeno excerto a presença do discurso melancólico disfórico em seus arroubos negativos característicos. O personagem se diz condenado à solidão e até mesmo a constância de seu cão é posta em xeque para se ressaltar hiperbolicamente a negatividade das coisas do mundo. Mais à frente, ainda no “Canto primeiro” (estrofe XXX), Childe Harold faz o elogio da montanha (1881: 185): “Oh! Quanto é puro e vital o ar das montanhas!”, mas a

²⁰⁴ “Por muito enfermo da alma, como então se achava, queria fugir as suas costumadas bacanais. Conta-se que, por vezes, amargo pranto lhe ia a rebentar dos olhos; o orgulho, porém, dentro neles lhe estancava as lágrimas; que embebido em desconsolado cismar caminhava só; é que a fim de perlustrar os ardentes climas além do mar deliberara sair de sua pátria, farto de gozos, quase ambicionando a desgraça, e até, só por gosto de mudar de cenas, capaz de ir em busca das sombras infernais” (1881: 25).

²⁰⁵ “[...] Oh! vício! quanto são macias as tuas sendas voluptuosas! Quem pode escapar à fascinação do teu mágico encantamento, quando o sangue da mocidade ferve? Querubim-hidra, boquiaberto em redor de nós, amoldas ao sabor de todos tuas queridas, ilusórias formas” (1881: 44)

²⁰⁶ “E vejo-me só no mundo sobre a imensidade dos mares; mas porque hei de lamentar outrem quando ninguém suspira por mim? Bem pode ser que vive debalde o meu cão, enquanto o não sustentarem mãos de estranhos. Porém, muito antes de eu voltar, ele me faria em pedaços, se lá me apanhasse” (1881: 29-30).

relação do protagonista com a ideia de misantropia é por vezes ambígua. Não são raros os francos momentos de oposição ao gênero humano, a exemplo dos versos de sabor rousseauiano da estrofe LXXI do “Canto terceiro”(idem: 124): “Não é melhor levar a vida assim [afastado dos homens, em meio à natureza] do que irmo-nos confundir com as turbas inquietas, sentenciados a ser ou opressores ou oprimidos?”. Por sinal, na estrofe LXXVII do “Canto terceiro”, quando Childe Harold se encontra próximo ao lago Lemman, cita Rousseau *ad litteram*, homenageando-o, mesmo que através de *topoi* negativistas (1974: 220):

Here the self-torturing sophist, wild Rousseau,
The apostle of affliction, he who threw
Enchantment over passion, and from woe
Wrung overwhelming eloquence, first drew
The breath which made him wretched; yet he knew
How to make madness beautiful, and cast
O'er erring deeds and thoughts a heavenly hue
Of words, like sunbeams, dazzling as they past
The eyes, which o'er them shed tears feelingly and fast²⁰⁷.

Na estrofe LXXX do referido Canto (idem: 126-127), Rousseau é chamado de “louco”, “pela enfermidade ou pela desgraça, no pior de todos os graus, o que tem uma aparência de razão”. São bem conhecidas as influências clássicas e neoclássicas de Byron (desta última, especialmente autores como Dryden e Pope); mas, da mesma forma, a presença de escritores fundamentais para o *mal du siècle* e suas obras também é constantemente perceptível, atestando, da mesma forma, a influência do modo ultrarromântico.

Porém, na estrofe LXIX do “Canto terceiro”, afirma-se que “Para fugir do gênero humano não é necessário odiá-lo” (ibidem: 123) e, da mesma forma, na estrofe LXXXIV do “Canto segundo”, o protagonista não se diz *totalmente* misantropo (1974: 193):

Still he beheld, nor mingled with the throng;
But view'd them not with misanthropic hate:
Fain would he now have join'd the dance, the song;
But who may smile that sinks beneath his fate?
Nought that he saw his sadness could abate:
Yet once he struggled 'gainst the demon's sway,
And as in Beauty's bower he pensive sate,
Pour'd forth this unpremeditated lay,
To charms as fair as those that soothed his happier day²⁰⁸.

²⁰⁷ “Aqui foi que o sofista, por suas próprias mãos atormentado, o intratável Rousseau, o apóstolo da dor, o mesmo que espalhou encantos sobre a paixão, e da desgraça fez jorrar uma veemente eloquência, aqui foi que ele tomou o primeiro fôlego que o fez desventurado. Sabia, contudo, tornar sedutora a loucura, e lançar sobre errados pensamentos e ações um celeste colorido de palavras que, semelhantes aos raios de sol, deslumbram os olhos que derramam sobre eles sentidas e abundantes lágrimas” (1888: 126).

²⁰⁸ “Sem deixar de observar sempre, não se misturava com as multidões nem as considerava com a repulsão de um misantropo. Até iria contente procurar danças e folgares. Mas, esmagado pelo seu próprio destino, quem poderá sorrir? E nada havia que para longe dele pudesse afugentar a melancolia. Uma vez, porém, arcou com a influência do seu demônio, e, como quedasse contemplativo na estância da beleza, soltou espontaneamente esta

Curiosamente, o português Alberto Telles optou em traduzir “sadness” (ou “tristeza” propriamente dita) por “melancolia”. Mas o importante é que, no poema, a tristeza é vista de modo ambíguo: inicialmente como um fenômeno disfórico (“que abate”); contudo, na segunda parte dessa estrofe, vemos que a referida tristeza pode irromper de si um princípio de criatividade, ou gênese poética. “Queda-se”, de súbito, “nas estâncias da Beleza” e se promete uma canção, maravilhosa como os momentos do passado mais felizes. Nas estrofes seguintes, haverá então a *mise en abyme*, a criação de um poema dentro do poema, na canção intitulada “A Inês”. Mas com um detalhe interessante: trata-se de um poema de amor às avessas, uma pioneira iconoclastia antilírica/erótica de onde parece brotar o discurso melancólico disfórico (idem: ibidem):

To Inez

Nay, smile not at my sullen brow;
Alas! I cannot smile again:
Yet Heaven avert that ever thou
Should weep, and haply weep in vain.

And dost thou ask, what secret woe
I bear, corroding joy and youth?
And wilt thou vainly seek to know
A pang, ev’n thou must fail to soothe?

It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition’s honours lost,
That bids me loathe my present state,
And fly from all I prized the most:

It is that weariness which springs,
From all I meet, or hear, or see:
To me no pleasure Beauty brings;
Thine eyes have scarce a charm for me.

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before.

What Exile from himself can flee?
To zones, though more and more remote,
Still, still pursues, where’er I be,
The blight of life – the demon Thought.

Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake;
Oh! may they still of transport dream,
And ne’er, at least like me, awake!

canção votada a uns encantos tão peregrinos como os que haviam enchido de doçura seus dias mais felizes” (1881: 55-56).

Through many a clime 'tis mine to go,
With many a retrospection curst;
And all my solace is to know,
Whate'er betides, I've known the worst [...]²⁰⁹.

O discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico se evidencia nesta canção, ao propor uma inconciliação com a realidade cujo motivo principal não é em nenhum momento nomeado. Atente-se para os diversos semas e expressões como “carregado aspecto”, “oculto mal”, a juventude corroída, “tédio”, “túmulo”, “desterrado de si”, que evidenciam os *topoi* do discurso melancólico negativista e, principalmente, o elogio da inconsciência em versão poética, relativo aos que continuam vivendo em meio às alegrias, sem se dar conta da *real* condição humana.

Noutro momento do *Childe Harold*, o motivo da plangência do protagonista parece ser nomeado, ligado às categorias temporais, na estrofe XCVIII do “Canto segundo” (ibidem: 209):

[...] Roll on, vain days! full reckless may ye flow,
Since Time hath reft whate'er my soul enjoy'd,
And with the ills of Eld mine earlier years alloy'd²¹⁰.

Mas há uma contradição, no momento em que relembramos que o protagonista é um daqueles jovens anti-heróis de viés *mal du siècle*, “crivado de feridas que não matam, mas nunca saram”, como dito na estrofe VIII do “Canto terceiro”. Um jovem que fala da velhice. A partir de tal fato, constatamos novamente a hipérbole do discurso melancólico disfórico.

Após a narração de quadros pitorescos de paisagens exuberantes ou melancólicas, em inúmeras estrofes que atestam as viagens do protagonista, Childe Harold retorna à civilização e – de maneira muito semelhante ao que ocorre em *René* – se dirá também um solitário em

²⁰⁹ “Não te sorrias, não, para o meu carregado aspecto. Ai! já me não posso sorrir! Todavia não permita o céu que jamais chores, e talvez que chores em vão. // E tu intuires do oculto mal que me oprime e me corrói a alegria e a mocidade? E quererá em vão procurar conhecer uma dor que tu própria não poderias mitigar? // Não é amor nem ódio, não são as honras perdidas de uma baixa ambição, que me fazem aborrecer o meu presente estado e fugir de tudo o que mais prezei: // É esse tédio que ressalta de quantas coisas topo, ouço ou vejo: a beleza nenhum prazer me dá; os teus olhos mal tem algum encanto para mim. // É essa tenaz e incessante tristeza do fabulado judeu errante, que nada veria além do túmulo, mas alguém dele não espera ter descanso. // Que desterrado pode fugir de si próprio? Em quaisquer zonas que me ache, por mais remotas que sejam, persegue-me sempre, sempre a maldição da vida – o demônio Pensamento. // Outros, contudo, parecem-me engolfados no prazer, saboreando quanto eu deixei. Oxalá que sonhem sempre com transportes e que nunca despertem, ao menos, como eu! // É-me destino perlustrar muitos climas com vastas recordações amaldiçoadas; e toda a minha consolação é saber que, suceda o que suceder, já conheci o pior. // O que seja esse pior não o perguntes – por piedade, fuge de o indagar: continua a sorrir – e não te aventures a desvendar o coração do homem e o inferno que existe lá [...]” (1881: 56-57).

²¹⁰ “[...] Passai, dias inúteis! Passai cheios de indiferença, já que o tempo me levou tudo o que fazia e a alegria de minha alma, e juntou aos meus tenros anos os males da velhice” (1881: 97).

meio às multidões. Leiamos trechos das estrofes X e XII do “Canto terceiro” (ibidem: 210-211):

Secure in guarded coldness, he had mix'd
Again in fancied safety with his kind,
And deem'd his spirit now so firmly fix'd
And sheath'd with an invulnerable mind,
That, if no joy, no sorrow lurk'd behind;
And he, as one, might 'midst the many stand
Unheeded, searching through the crowd to find
Fit speculation; such as in strange land
He found in wonder-works of God and Nature's hand [...].
But soon he knew himself the most unfit
Of men to herd with Man; with whom he held
Little in common; untaught to submit
His thoughts to others [...]
Proud though in desolation; which could find
A life within itself, to breathe without mankind²¹¹.

Apesar da influência da forma do *mal du siècle*, o personagem Childe Harold passa a ostentar uma altivez não existente em René, que é mais marcado pela apatia. “Apesar de sua desolação”, como faz questão de destacar o eu-poético, muitas vezes caracterizada como fruto do tédio. Isso se evidencia, entre vários outros exemplos, nas estrofes do “Canto terceiro” em que se ensaia o elogio a Napoleão Bonaparte. Este personagem histórico, antimelancólico por excelência, é utilizado como uma alegoria da força aprisionada (em referência à sua prisão na ilha de Elba) na estrofe XLII (ibidem: 215):

[...] But quiet to quick bosoms is a hell,
And there hath been thy bane; there is a fire
And motion of the soul which will not dwell
In its own narrow being, but aspire
Beyond the fitting medium of desire;
And, but once kindled, quenchless evermore,
Preys upon high adventure, nor can tire
Of aught but rest; a fever at the core,
Fatal to him who bears, to all who ever bore²¹².

²¹¹ “Revestido de uma composta frieza, novamente se havia confundido com a humanidade e considerava agora o seu espírito tão definitivamente fixado e munido de um juízo invulnerável que não abrigava nem alegria nem dor, e podia, como qualquer, andar sem ser notado entre a multidão, procurando filosofar no meio das turbas, exatamente como praticara na terra estranha com as maravilhas das mãos de Deus e da natureza [...]. // Depressa conheceu, porém, que era o mais impróprio dos homens para se associar com o homem; pouco tinha de comum com ele; – não sabia submeter seus pensamentos a outrem [...]. Soberbo, apesar de estar na desolação, podia viver dentro em si e respirar sem o concurso do gênero humano”.

²¹² “[...] Mas o sossego é um inferno para os gênios inquietos, e foi *isso* o que o perdeu [a Napoleão]. Há um fogo e impulsão da alma que não pode permanecer na estreiteza do seu próprio ser, e aspira a mais do que a justa mediocridade do desejo; uma vez ateado, inextinguível para todo o sempre, almeja por altas aventuras, nem pode aborrecer coisa alguma senão a quietação. É uma febre que lavra no íntimo da alma, fatal para aquele que a tem, para todos que a tiveram” (1881: 113 – grifo do tradutor).

Na continuação, na estrofe XLIV, são enumerados alguns atributos que lembram a melancolia empírica, advindos do tédio de uma força aprisionada (idem: ibidem):

Their breath is agitation, and their life
A storm whereon they ride, to sink at last,
And yet so nursed and bigotted to strife,
That should their days, surviving perils past,
Melt to calm twilight, they feel overcast
With sorrow and supineness, and so die;
Even as a flame unfed, which runs to waste
With its own flickering, or a sword laid by,
Which eats into itself, and rusts ingloriously²¹³.

A maneira como o tédio é descrito se afigura muito semelhante às análises introdutórias da *Confissão de um filho do século*, de Alfred de Musset, justamente onde se expõe a gênese histórico-sociológica do sentimento pessimista da geração francesa pós-revolucionária (algo como uma *melancolia da paz*). Até que ponto essas estrofes de *Childe Harold* influenciaram a gênese da obra mussetiana é uma incógnita, mas o intertexto parece seguro. As obras de Byron aparecem como uma inquietante e fascinante fronteira entre o Romantismo tradicional e o Ultrarromantismo. O fio é tênue, porque abraça o *pathos*. Seu satanismo é, na maior parte das vezes, *romântico*, mas, por outro lado, a exageração típica que poderá ser encontrada em muitas passagens endossará o mais puro discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico. Esta exageração não é de cunho sentimental, como acontece, por exemplo, nas obras de Musset. O satanismo byroniano é positivo e negativo ao mesmo tempo. Seu princípio de *positividade* pode ser resumido nas características antimelancólicas de Childe Harold (que serão levadas ao extremo no inconcluso *Don Juan*), seu gosto por aventuras, pelo estimulante universo da boêmia, do crime e das viagens. Se excetuarmos as antigas propostas médicas de cura empírica para o abatimento, haverá algo mais antimelancólico do que o amor pelas viagens? Childe Harold é o *touriste* por excelência, como se pode atestar em inúmeras estrofes (“Antes que a fadiga lhe afrouxe / a ardente paixão das viagens [...], / primeiro há de atravessar muitas e variadas cenas”, se diz na estrofe XXVIII do “Canto primeiro”). Em alguns momentos, os intertextos com Rousseau tornam-se óbvios, a exemplo da estrofe XXV do “Canto segundo”:

To sit on rocks, to muse o'er flood and fell,
To slowly trace the forest shady scene,

²¹³ “O seu respirar é agitação e a sua vida uma tempestade que os arrebatava até se submergirem afinal; e, todavia, tão habituados à luta e tão fanáticos por ela que, se sobrevivem aos perigos passados, os seus dias, em vez de se desfazerem num crepúsculo sereno, são oprimidos de tristeza e abatimento, e assim acabam: semelhantes à lâmpada sem óleo que crepita para expirar no seu mesmo lampejo, ou à espada, posta em um canto, que se rói a si própria, e sem glória se enche de ferrugem” (1881: 113-114).

Where things that own not man's dominion dwell,
And mortal foot hath ne'er or rarely been;
To climb the trackless mountain all unseen,
With the wild flock that never needs a fold;
Alone o'er steeps and foaming falls to lean,
This is not solitude; 'tis but to hold
Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd²¹⁴.

Como lembra Jonard (*op. cit.*: 99),

A viagem cessou de ser um percurso preconcebido para se transformar em uma aventura da alma, um remédio para o tédio na medida em que a dimensão de um futuro se encontra reintroduzida. O melancólico, com efeito, não viaja jamais; ele permanece vergastado em sua poltrona; o entediado, ao contrário, sai de sua letargia, movido por esta coisa incerta que é o futuro. Graças à aventura, ele escapa à entediante monotonia da repetição, pois, em suma, qualquer coisa poderá acontecer, sendo a aventura, em sua definição etimológica, aquilo que advém.

Acrescente-se a tudo isto o elogio ao titanismo de certos personagens caros a Byron, como a figura de Prometeu, extraída do universo mitológico clássico mas reconfigurada de acordo com a mundivisão romântica, tema de um poema seu homônimo:

Na tua paciente energia, na resistência e na revolta do teu invencível Espírito, que nem a Terra nem o Céu puderam abalar, herdamos nós uma poderosa lição; tu és para os Mortais um símbolo e um sinal do seu destino e da sua força. Como tu, o Homem é em parte divino, um turvo rio nascido de uma fonte pura; e o Homem pode prever fragmentariamente o seu destino mortal, a sua miséria, a sua revolta, a sua triste existência solitária, ao que o seu Espírito pode opor a sua essência à altura de todas as dores, uma vontade firme e uma consciência profunda que, mesmo na tortura, pode descobrir a sua recompensa concentrada em si própria, pois que triunfa quando ousa desafiar e porque faz da Morte uma Vitória (BYRON *apud* AGUIAR E SILVA *op. cit.*: 545-546)²¹⁵.

Por outro lado, a referida positividade é também relativa, já que um vazio interior apontará sempre – mesmo em meio às saturnálias – a uma postura niilista que é tipicamente *mal du siècle*. Os personagens de Musset buscam compensações e esperam a felicidade amorosa; os de Byron, muito raramente. Quando o próprio Musset, na primeira crônica da série intitulada “*Revues fantastiques*” (1960: 759), chama *Manfred* e *Lara* de “estas duas obras-primas da melancolia humana”, atesta perfeitamente a influência byroniana pelo viés da melancolia. Já há erotização em Byron, mas a aporia do vazio ainda existe de maneira poderosa; não vemos simulacros, como acontecerá na *Confissão* de Musset. Uma determinada passagem do *Childe Harold*, a estrofe LXXXIII do “Canto primeiro”, reflete com sucesso a diferença entre Byron e Musset, neste aspecto da postura diante do erotismo. Observem como

²¹⁴ “Ir sentar-se nas rochas, cismar sobre rios e montes, tornar vagarosamente pela sombria cena da floresta, onde coisas há que não reconhecem o domínio do homem e onde nunca ou raras vezes entrou alma viva ; trepar a ínvia montanha, sem que alguém nos veja, com o rebanho bravio que nunca precisa de aprisco, encontrar-se sozinho sobre alcantis e cascatas espumosas; - isto não é solidão, mas sim conviver com os encantos da natureza e ver desenroladas as suas maravilhas” (1881: 71).

²¹⁵ Traduzido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

Harold não se exime da lide amorosa mas já a sabe de antemão fadada ao fracasso (1974: 193):

Yet to the beauteous form he was not blind,
Though now it moved him as it moves the wise;
Not that Philosophy on such a mind
E'er deign'd to bend her chastely-awful eyes:
But Passion raves itself to rest, or flies;
And Vice, that digs her own voluptuous tomb,
Had buried long his hopes, no more to rise:
Pleasure's pall'd victim! life-abhorring gloom
Wrote on his faded brow curst Cain's unresting doom²¹⁶.

Por sua vez, os personagens de Musset ainda têm a esperança de encontrar no amor um sólido refrigerio – até depararem-se, em geral, com mais uma decepção para se lamentar.

Jonard (*op. cit.*: 98) ajuda um pouco a destrinchar o imbróglio das obras de Byron, ao citar a influência do *mal du siècle* e de outras correntes precursoras: “O primeiro poema que alicerça sua reputação, *A peregrinação de Childe Harold*, cujos dois primeiros cantos aparecem em 1812, foram, de fato, como a musicalização, em uma orquestração magistral, de todos os temas que o século passado tinha deixado como herança aos escritores do *spleen*: solidão, desencantamento, devaneios, desejo de evasão, desgosto [...]”. Por outro lado, enquanto a inação marca a geração de René, o movimento fundaria outra forma splênica em Byron (*idem*: 99): “Ele [Childe Harold] sofre, não pela ausência de desejo, mas pela impossibilidade de o fixar. Seu tédio procede desta indeterminação do desejo que o conduz a errar em busca de um ponto de ancoragem”. Nas palavras de Jonard (*idem*: *ibidem*), Byron, de uma vez por todas, soube “fixar um gênero”. Isso é corroborado por Hauser (*op. cit.*: 711-712):

De todos os românticos famosos, Byron exerce a influência mais profunda sobre os seus contemporâneos. Contudo, de modo algum é o mais original deles, é apenas o mais bem-sucedido na formulação do novo ideal de personalidade. Nem o *mal du siècle* nem o orgulhoso e solitário herói marcado pelo destino, em outras palavras, os dois elementos básicos da poesia de Byron, constituem sua propriedade intelectual original. A *Weltschmerz* byroniana tem sua fonte em Chateaubriand e na literatura *émigré* francesa, enquanto o herói byroniano tem sua fonte em Saint-Preux e Werther [...]. Mas nesses autores o alheamento do herói ainda se combinava com um certo sentimento de culpa e manifestava-se num relacionamento complicado e inconsciente com a sociedade; só em Byron se transformou num motim declarado e inescrupuloso, numa acusação farisaica, lamurienta e melancólica do homem. Byron exterioriza e trivializa o

²¹⁶ “Não era, todavia, cego ante as formas da beleza, conquanto elas presentemente o movessem tanto como a um sábio, o que não quer dizer que a filosofia jamais se dignasse de baixar os seus olhos cheios de uma casta gravidade sobre uma cabeça tal como a sua. Mas a paixão ou delira até se extinguir, ou foge, e o vício, que seu próprio sepulcro voluptuosa cava, havia-lhe desde muito enterrado as esperanças para nunca mais se erguerem. Vítima abatida do prazer! Na sua fronte emurchecida a tristeza do aborrecimento da vida tinha estampado a sorte inquietante de Cain, o maldito!” (1881: 55). Contudo, não nos esqueçamos, por exemplo, do elogio às andaluzas feito no mesmo “Canto primeiro” de *Childe Harold* (*idem*: 45), que quebra essa postura *mal du siècle* – tais contradições são comuns na obra do autor.

problema espiritual do romantismo; faz da desintegração espiritual de seu tempo um modismo social. Através dele, o desassossego e o desnordeio românticos convertem-se numa praga, o “mal do século”; o sentimento de isolamento transforma-se num culto ressentimento da solidão, a perda de fé nos antigos ideais redundam num individualismo anárquico e o tédio converte-se num flerte com a vida e a morte. Byron confere um encanto sedutor à maldição de sua geração e converte seus heróis em exibicionistas que expõem ostensivamente suas feridas, em masoquistas que publicamente se carregam de culpa e vergonha, flagelantes que se atormentam com auto-acusações e inquietações de consciência, e confessam suas boas e más ações com o mesmo orgulho intelectual de posse. O herói byroniano, esse sucessor tardio do cavaleiro-errante que é tão popular e quase tão audaz quanto o herói dos romances de cavalaria, domina toda a literatura do século XIX e ainda freqüenta com assiduidade os filmes policiais e de gangsters de nossa época. Certas características do tipo são extremamente antigas, isto é, pelo menos tão antigas quanto a novela picaresca [...].

Hauser não exclui o *mal du siècle* de Byron e nisso está correto. Mas este será apenas mais um ingrediente dentro de um universo onde se digladiam inúmeras outras influências e, claro, contribuições originais. Há um acento pronunciadamente épico em todo o *Childe Harold* – e em vários outros poemas narrativos byronianos de maior extensão – que também é contrário ao discurso melancólico disfórico. A forma do poema narrativo é utilizada para a exposição das mais diversas aventuras, diferentemente, por exemplo, do que ocorre a *Obermann* em relação à forma fraturada do negado romance. Para citar apenas o *Childe Harold*, lembremos de como o eu-poético exulta em apresentar aos leitores os mais diversos cenários, as belezas e feiúras de Portugal, painéis bélicos, o encanto sedutor das espanholas, o convite subjetivo à libertação da Grécia e a plangência em meio às suas ruínas, o exotismo na descrição das paisagens da Albânia, etc. Enfim, as obras de Byron influenciarão os autores posteriores tanto pelos *topoi* ultrarromânticos (especialmente o tédio, a melancolia, a desolação sem motivos), como os românticos (satanismo, erotismo, literatura de viagem, exotismo...). E, também, com os recursos do discurso melancólico disfórico que aparece vez ou outra, a exemplo das estrofes XXXIV, CXXIV e CXXVI do “Canto quarto” (1974: 230, 243, 244):

[{...} If from society we learn to live,
'Tis solitude should teach us how to die;
It hath no flatterers; vanity can give
No hollow aid; alone -- man with his God must strive:]
Or, it may be, with demons, who impair
The strength of better thoughts, and seek their prey
In melancholy bosoms, such as were
Of moody texture from their earliest day,
And loved to dwell in darkness and dismay,
Deeming themselves predestined to a doom
Which is not of the pangs that pass away;
Making the sun like blood, the earth a tomb,
The tomb a hell, and hell itself a murkier gloom²¹⁷.

²¹⁷ “[...] Se na sociedade aprendemos a viver, a solidão nos ensinaria a morrer; não tem lisonjeiros; a vaidade não lhe dá nenhum auxílio oco; só – tem o homem que lutar com o seu Deus;] // ou, também pode ser, com os

We wither from our youth, we gasp away –
 Sick – sick; unfound the boon – unslaked the thirst,
 Though to the last, in verge of our decay,
 Some phantom lures, such as we sought at first –
 But all too late, – so are we doubly curst.
 Love, fame, ambition, avarice – 'tis the same,
 Each idle – and all ill – and none the worst –
 For all are meteors with a different name,
 And Death the sable smoke where vanishes the flame²¹⁸.

Our life is a false nature – 'tis not in
 The harmony of things, – this hard decree,
 This uneradicable taint of sin,
 This boundless upas, this all-blasting tree,
 Whose root is earth, whose leaves and branches be
 The skies which rain their plagues on men like dew –
 Disease, death, bondage – all the woes we see –
 And worse, the woes we see not – which throb through
 The immedicable soul, with heart-aches ever new²¹⁹.

Lemos aqui algumas das estrofes finais do *Childe Harold*. Fica evidenciada a não-concordância final do protagonista e da própria escrita melancólica, o que constitui a característica principal do modo ultrarromântico. A influência deste modo continuará se exercendo em várias outras obras byronianas, mas o presente espaço não as poderá abarcar por completo. Lembremos apenas do primeiro ato de *Manfred*, que mostra o personagem homônimo sozinho, sobre o Yung-Frau, na ingente dúvida de se jogar ou não no precipício. *Manfred* (1817) é uma curiosa mistura/colagem de obras de Shakespeare, como *Sonho de uma noite de verão*, *Macbeth*, *A tempestade*, *Hamlet* (há claros elementos de cada uma dessas peças) com o *mal du siècle* de René. Talvez o protagonista homônimo seja o anti-herói byroniano que mais se aproxima do modo ultrarromântico, com seus constantes e solitários queixumes sobre as montanhas (mas há quem veja na obra também um digno exemplar da

demoníacos, que entibiam a força dos melhores pensamentos e procuram a sua presa nos peitos melancólicos, que desde o princípio foram de triste compleição, e preferiram para viver a escuridão e as ruínas. Jugando-se predestinados a uma sorte composta de dores que não passam, para eles o sol é sangue, a terra um túmulo, o túmulo um inferno, e o inferno uma treva ainda mais caliginosa” (1881: 155). Vemos neste exemplo o discurso melancólico disfórico (poético) *sobre e da* melancolia.

²¹⁸ “Desde a mocidade nos vamos gastando e consumindo – enfermos – abatidos; sem encontrar o dom apetecido, sem matar a sede, e se por fim, já no pendor dos dias derradeiros, algum fantasma nos atrai, tal como no princípio o havíamos buscado – e já muito tarde – de sorte que somos duplamente desgraçados. Amor, glória, ambição, avareza – é tudo a mesma coisa, tudo vão, tudo ruim – qual mais funesto – posto que tudo são meteoros de nomes diversos, e a morte é o fumo negro em que se esvai a chama” (1881: 182). O eu-poético, nesta estrofe, se remete à inutilidade do amor erótico.

²¹⁹ “A nossa vida é uma natureza falsa: não se contém na harmonia das coisas este duro decreto – esta indelével tocha do pecado, esta upas ilimitada, esta árvore toda maldade, cuja raiz é a terra, cujas folhas e ramos são os céus, que chovem pragas, como orvalho, sobre os homens – a doença, a morte, a escravidão – todos os males que nós vemos e, o que é pior, os que não vemos – mas palpitam na alma incurável com cinzas do coração sempre novas” (1881: 183).

poesia gótica). Na “Cena I” do “1º Ato” um dos espíritos invocados por Manfred lhe augura uma maldição (1974: 392):

Though thy slumber may be deep,
Yet thy spirit shall not sleep;
There are shades which will not vanish,
There are thoughts thou canst not banish [...].
And a magic voice and verse
Hath baptized thee with a curse;
And a spirit of the air
Hath begirt thee with a snare;
In the wind there is a voice
Shall forbid thee to rejoice;
And to thee shall Night deny
All the quiet of her sky;
And the day shall have a sun,
Which shall make thee wish it done²²⁰.

Manfred ensaia o suicídio algumas vezes ao longo do poema. No momento em que está no topo do Yung-Frau e decide se jogar, é agarrado por um pastor que conduzia o rebanho nas proximidades. Continua vivo, mas dá vazo aos mais diversos queixumes a todo instante, compondo por vezes o discurso melancólico disfórico (idem: 398):

We are the fools of time and terror: Days
Steal on us and steal from us; yet we live,
Loathing our life, and dreading still to die.
In all the days of this detested yoke –
This vital weight upon the struggling heart,
Which sinks with sorrow, or beats quick with pain,
Or joy that ends in agony or faintness –
In all the days of past and future, for
In life there is no present, we can number
How few, how less than few, wherein the soul
Forbears to pant for death, and yet draws back
As from a stream in winter, though the chill
Be but a moment's [...]²²¹.

Outros personagens alegóricos que aparecem no poema ajudam a aprofundar a atmosfera de negatividade que perdura na maior parte dos cantos, apesar do colorido de

²²⁰ “Por mais profundo que te seja o sono, teu espírito não dormirá; há sombras que para ti nunca se apagarão; pensamentos que nunca poderás banir [...]. Uma voz mágica deu-te em ritmo por batismo a maldição; um dos espíritos do ar num laço te prendeu; há no sopro do vento uma voz que te proíbe a alegria; todo o repouso do seu céu negar-te-á a noite; e o dia terá para ti um sol que far-te-á desejar que rápido se extinga” (1942: 267). Utilizo aqui, para *Manfred*, a tradução em prosa portuguesa de José Pinheiro Guimarães. Cf. Bibliografia (BYRON, Lord. *Obras*).

²²¹ “Somos o ludibrio do tempo e do terror: despercebidos passam os dias e nós passamos com eles; entretanto, vivemos aborrecendo sempre a vida e sempre temendo a morte. Enquanto suportamos este detestado jugo... este fastio da vida, sob o qual debate-se o coração esmagado pela dor, ansiando de pesar ou de alegria que termina em agonias ou desfalecimento... em todos os nossos dias, passados e futuros... porque na vida não há presente... quão poucos... quão menos que poucos... podemos contar os dias em que a alma deixa de desejar a morte! e entretanto recua diante dela, como ante um rio gelado pelo inverno, posto seja apenas momentânea a impressão do frio [...].” (1942: 282).

algumas cenas em que espíritos alados e sutis parecem fazer uma homenagem ao Ariel shakespeariano. Por exemplo, os Destinos, ao discutir a presença do homem no mundo e seu futuro, formulam períodos como estes (BYRON 1942: 284): “Felizes os que morrem, que não vêem o espetáculo da própria desolação” e “temos nas mãos os corações do homem; servem-nos de escabelos seus túmulos: a nossos escravos damos a vida só para depois tirá-la” (BYRON idem: 284-285). O final deste poema dramático é curioso. O protagonista tenciona se matar numa das torres de seu castelo, quando um abade tenta interrompê-lo. Antes disso, surgem alguns demônios que vêm em busca da alma daquele, os quais também são vistos pelo personagem *sophrosínico* do abade, que tenta exorcizá-los. Manfred acaba morrendo mas o abade não consegue, em seu instante derradeiro, que se arrependa da atitude descrente e misantrópica que ensaiou durante a vida, bem como do intercâmbio constante com os espíritos infernais, à maneira de Próspero, ou seja, pela magia. O niilismo religioso é mantido até o fim e Manfred é irônico em suas últimas palavras (“Velho, morrer não é tão difícil”); o nada da morte faz juz ao nada propalado pelo protagonista ao longo de sua curta existência; o elemento cristão derrota os espíritos infernais ao final do canto, mas não se sobrepõe ao referido nada. Porém, há um fator específico que poderá inviabilizar o efetivo modo ultrarromântico para *Manfred*: em certas passagens do poema, sugere-se um anterior desencanto amoroso como causa da atribulação do protagonista, fato endossado pelo aparecimento do fantasma de Astarte. Isso não impede que o discurso melancólico disfórico ganhe vida própria em outros trechos importantes da obra, mas há uma clara fragmentação. Jonard (*op. cit.*: 100) afirma que Manfred seria “o último avatar do homem fatal desenhado por Schiller em *Os bandoleiros* mais do que por Chateaubriand em *Renê*”, ou seja, atesta sua natureza romântica – no que não incorre em erro. Em certo momento, Manfred diz que os homens são “meio pó, meio deuses” – um autor efetivamente *mal du siècle* concluiria sua frase sem a presença dos últimos. Mas não se pode negar as inúmeras características ultrarromânticas também presentes a esta obra.

Tais *topoi mal du siècle* continuarão aparecendo em outras produções byronianas. No poema *O corsário*, por exemplo, caracterizado pelo sentimentalismo, pelo exotismo e por uma série infinda de aventuras que fazem dele um espécime efetivamente romântico, a certo momento (“Canto XI”), o eu-poético assim descreve o protagonista Conrad (1942: 203): “Maldito, repellido e até caluniado, / A energia perdera, em plena mocidade; / E, a tal ponto odiava toda a humanidade, / Que nem remorsos tinha. A voz de seu rancor / Era como do céu apelo vingador”. Mas, talvez para atrair a simpatia do público e desanuviar o *pathos*, no próximo canto (XII), é dito que “Ninguém em tudo é mal. No peito de Conrado / Um terno

sentimento achava-se abrigado [...]” (BYRON idem: 204). A mesma coisa acontece em *Lara*: vemos novamente um protagonista enigmático e sombrio, cujo “ar glacial” evocado no “Canto XVIII” faz lembrar várias características da melancolia empírica, mas portador, por outro lado, de “uma alma muito alta para descer ao egoísmo comum”, segundo um verso do “Canto XIX”. Outrossim, em *Caim*, ápice do satanismo byroniano, vemos um queixoso protagonista que por vezes lembra o personagem Lúcifer de Milton. Em *Werner*, poema dramático dedicado a Goethe, se é dito (Ato I, Cena I) que o protagonista homônimo seria caracterizado pelo “abuso da juventude que originou longos sofrimentos”, por uma “fatal indisposição, mais funesta que uma doença mortal”, e assim por diante. Numa nota ao segundo tomo da edição francesa de 1854 das *Obras completas* de Byron, Walter Scott (1854: 166) já havia observado a repetição nos registros dos anti-heróis byronianos: “todos os seus heróis, afora pouquíssimas exceções, são ‘Childe Harolds’, todos se ressentem continuamente das angustiantes sensações da dor e da alegria, todos têm uma impressão profunda do que é nobre e honrado, todos ficam exasperados pela mais leve injúria mas conservam a máscara do estoicismo, afetando o desprezo pelo gênero humano”. Scott completa sua nota afirmando ironicamente que (idem: ibidem), “nas mãos de um escritor menor, o efeito geral [das semelhanças entre os personagens] seria a de uma monotonia desesperadora”.

A inserção dos *topoi mal du siècle* no contexto do Romantismo satânico byroniano teve um apelo popular imenso, como é sabido. Não apenas entre o público em geral, mas, também, entre os principais autores oitocentistas. Os escritos espirituosos de Théophile Gautier sobre o movimento romântico francês atestam a “moda” da época, “byroniana”: “Era moda, então, na escola romântica, ser pálido, lívido, esverdeado, um pouco cadavérico, se era possível. Isto dava um ar fatal, byroniano [...], de quem era devorado pelas paixões e pelos remorsos” (*apud* MINOIS *op. cit.*: 300-301). E – mais importante do que no plano empírico – a influência dos escritos byronianos também repercutiu na produção poética do período. O próprio Gautier não ficou imune. Em 1832, no poema *Pensée de minuit*, homenageia intertextualmente os ídolos de suas primeiras leituras mas não os poupa pela influência negativa exercida em sua vida (novamente, a literatura aparecendo como espelho dos autores e da sociedade):

Et puis l’âge est venu qui donne la science,
J’ai lu Werther, René, son frère d’alliance
Ces livres, vrais poisons du cœur,
Qui déflorent la vie et nous dégoûtent d’elle,
Dont chaque mot nous porte une atteinte mortelle,
Byron et son don Juan moqueur.
Cet fut un dur réveil: ayant vu que les choses

Dont je m'étais bercé n'étaient que des mensonges,
Les croyances, des hochets creux,
Je cherchais la gangrène au fond de tout, et, comme
Je la trouvais toujours, je pris en haine l'homme,
Et je devins bien malheureux²²².
(GAUTIER *apud* NORDON *op. cit.*: 134).

Mesmo assim, é importante afirmar que a diluição do modo ultrarromântico em obras românticas não inviabilizou *por completo* a sua presença na produção ficcional de outros autores. O poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) é um caso que bem simboliza isso. Em sua pequena, porém consistente produção poética – ao todo, 41 poemas publicados entre a segunda e terceira décadas do século XIX, os *topoi mal du siècle* continuarão operando com todas as suas características inconciliadoras. Leopardi pode ser considerado um autor tipicamente ultrarromântico, e a influência deste modo está presente não apenas na aludida produção poética, mas também em outros gêneros ficcionais, como diálogos de estilo platônico, contos e ensaios filosóficos. Leopardi constitui ainda um interessante caso em que temáticas de influência clássica podem operar o modo ultrarromântico; o eu-lírico da quase totalidade de seus poemas vai com frequência buscar nos temas da Grécia e Roma mitológicas fundamentos para a expressão dos sentimentos melancólicos e desbordantes os mais poderosos. Veja-se, por exemplo uma estrofe do poema “A primavera, ou das fábulas antigas”, escrita em 1821 e publicada em 1824 (1996: 203):

Porque as celestes penas
O sol repara, porque a brisa fraca
Zéfiro aviva e tange para os vales.
Fugaz e esparsa a sombra hostil das nuvens,
E o peito nu à faca
Do vento entregam pássaros, e a aurora,
De amor um novo afã, nova esperança
(Nos bosques violados caem dentes
De gelo) infunde em feras despertadas,
Quem sabe volta o belo tempo às mentes
Humanas tão cansadas
E em dor sepultas, que a amargura e a negra
Luz do saber matou
Antes do tempo? Extintas e cinzentas
De Febo as chamas, para sempre, ao triste,
Não estão? Tu ainda,
Primavera odorada, inspiras, tentas
Meu frio coração, que os desenganos
De um velho aprende em plena flor dos anos?²²³

²²² “E eis que chegou a idade em que se é dada a ciência / Li Werther e René, seu irmão de aliança / Estes livros, verdadeiros venenos do coração / Que murcham a vida e nos fazem desgostar dela / Em que cada palavra nos traz um golpe mortal / Byron e seu Don Juan gracejador. / Foi um duro despertar: tendo visto que as coisas / Nas quais fui nutrido não eram mais do que mentiras, / As crenças, brinquedos ociosos, / Buscava a gangrena ao fundo de tudo, e como / A encontrava sempre, tomei ódio ao homem / E tornei-me bem infortunado”.

²²³ Tradução de Álvaro Antunes.

Vemos como os luminosos *leitmotifs* olímpicos são evocados apenas para ressaltar o negror pessimista do eu-lírico, da mesma maneira que, na prosa do modo ultrarromântico, o discurso *sophrosýnico* serve de paradoxo e aprofundamento do melancólico disfórico. Nem o esplendor de Febo, nem as maravilhas do orbe são capazes de arrefecer a fragmentação entre o eu e o mundo; há uma proposta de esperança (“quem sabe volta o belo tempo [...]”), mas as metáforas negativistas, a “celeste pena”, a “sombra hostil”, o “peito nu”, os “bosques violados”, o sol negro para os que já se sabem fadados ao mistério do penar e, por fim, o frio coração de um jovem que se diz “velho” não permitirão a esta mesma promessa um solo efetivo (como se confirmará ao longo do poema). Novamente o pensamento e a consciência aparecem como uma maldição ao homem, *topos* que se repetirá em outros poemas leopardianos. Em “A vida solitária”, o eu-lírico chega a falar claramente em suicídio, motivado por tal aporia (idem: 226): “Na terra, e céu, não têm os infelizes / Um só amigo, e o seu refúgio é a arma”. A inconciliação peremptória também se evidencia em outro dos longos poemas de Leopardi, o “Canto noturno de um pastor errante da Ásia” (finalizado em 1830 e publicado um ano depois), do qual extraio algumas estrofes onde poderemos ver o modo ultrarromântico em sua perfeita dicção poética (ibidem: 252-255):

Diz-me: o que fazes no céu, lua? o que,
Silenciosa lua?
Enquanto a noite vê,
Contemplativa, os ermos, tu tramontas.
Correr essas estradas
Sempiternas ainda te compraz?
Será que não te cansas, não te enfadas
Destes vales jamais?
Semelha tua vida
A vida do pastor.
Surge ele ao primo albor;
Leva seu rebanho pelo campo e avista
Outros rebanhos, fontes e verduras;
De noite vai, cansado, repousar,
Mais não tem a esperar.
Diz-me, ó lua: afinal
De que lhe serve a vida?
A vossa vida a vós? Diz-me: aonde vai
Ter meu breve vagar,
O teu curso imortal?

[...]

O homem nasce trabalhosamente,
E é risco de morte o nascimento.
Prova pena e tormento
Em primeiro lugar e no princípio
Já mãe e genitor
Começa a consolar de ter nascido.

Depois, quando crescido,
 Uma e outro sustenta, e todavia,
 Com atos e palavras,
 Eles sempre o encorajam
 E o consolam da humana condição
 A mais grata missão
 Que sua prole os pais não fazem jus.
 Mas por que dar à luz,
 Por que manter em vida
 Quem dela cumpre consolar depois?
 Se a vida é desventura,
 Por que a gente a atura?
 Intacta lua, tal
 É o estado mortal.
 Mas talvez o que digo
 Não te importe por seres imortal[...].

O meu rebanho a descansar feliz,
 Que não sabe, acho, da sua desventura!
 Tenho-te tanta inveja!
 Já quase liberado
 De afãs ou de amargura
 Vais, e minguas, cuidados
 Excessivos temores pronto esqueces,
 E, mais ainda, tédio não padeces.
 Quando à sombra te sentas, sobre as ervas,
 Ficas quieto e contente;
 E grande parte do ano
 Sem fâstio tu a passas nesse estado.
 Mas se me sento sobre a relva, à sombra,
 Logo um tédio me ensombra
 A mente, e um aguilhão vem-me pungir,
 Ali posto, estou longe de sentir
 Qualquer paz ou quietude.
 E não cobiço nada,
 Nem tenho até aqui razão de pranto [...]²²⁴.

Em seu queixume/indagação à lua, o eu-lírico apresenta aqui importantes *topoi* ultrarromânticos, endossados pelo discurso melancólico disfórico. Os versos atestam a incompatibilidade entre o eu-lírico e a realidade, sob uma lente de aumento e sem que seja enumerada qualquer causa para tal estado de coisas (“nem tenho até aqui razão de pranto”). “Se a vida é desventura, / Por que a gente a atura?” – tais versos atestam a fragmentação seminal do eu-lírico, não passível de qualquer esperança. Há, também, o elogio da inconsciência, quando o pastor diz invejar o próprio rebanho – fratura em relação aos tradicionais *topoi* da literatura clássica e árcade, mesmo uma inconsequência. Em “A si mesmo”, poema escrito em 1833 e publicado em 1835, podemos ver outro exemplar típico do noturno leopardiano (ibidem: 268):

Enfim repousas sempre

²²⁴ Tradução de José Paulo Paes.

Meu lasso coração. Findo é o engano
 Que perpétuo julguei. Findou. Bem sinto
 Que em nós dos caros erros
 Mais que a esperança, o próprio anelo é extinto.
 Repousa sempre. Muito
 Palpitaste. Nenhuma coisa vale
 Teus impulsos, nem digna é de suspiros
 A terra. Nojo e tédio
 É a vida, nada mais, e lama é o mundo.
 Repousa. E desespera
 A última vez. À nossa espécie o fado
 Não deu mais que o morrer. Enfim despreza
 A natureza, o rudo
 Poder que, oculto, o comum dano gera
 E a vacuidade sem final de tudo²²⁵.

Outro *topos* caro ao modo ultrarromântico, o vazio (nada, vácuo...), aparece neste instante como a *coroação* da existência, de uma maneira disfórica. O poema é denso de negatividade e semas como “lama” e “nojo” se unem ao sempiterno “tédio” do referido modo, anunciando outra vez o patológico. Tal *timbre* será onipresente às produções poéticas leopardianas. Em menor aspecto, poderemos encontrar poemas românticos em sua curta produção, a exemplo de “Palinódia”, onde se lê uma inteligente e irônica (de uma ironia às avessas) visada anticapitalista; mas, mesmo nele, por vezes se imiscui uma patologia desbordante, em versos que atestam toda a influência do modo ultrarromântico.

Em outro poema, “A giesta, ou a flor do deserto” (composto em 1836, mas publicada postumamente em 1845), que tem como epígrafe um versículo de João (3, 19), “E os homens amaram mais as trevas do que a luz”, vemos o elogio das solidões disfóricas e ermas ruínas (ibidem: 288):

Aqui na árida encosta
 Do pavoroso monte,
 O destruidor Vesúvio,
 A que não alegra outra planta ou flor,
 As tuas moitas solitárias vertem,
 Perfumada giesta,
 Contenta com os desertos. Com teus caules
 Eu te vi dar encanto aos ermos campos
 Que cercam a cidade
 A qual foi dona dos mortais um tempo,
 E do perdido império
 Com o seu grave e taciturno aspecto
 Dá fê e testemunho aos que aqui passam.
 Eu volto a ver-te neste chão, amante
 De lugares do mundo abandonados,
 E de infelizes fado companheira.
 Estes campos regados
 De cinzas infecundas, recobertos
 De lava feita em pedras

²²⁵ Tradução de Alexei Bueno.

Que ecoa quando a pisa o peregrino;
Onde se aninha e se retorce ao sol
A serpente, e onde ao velho
Cavernoso covil retorna o coelho;
Foram vilas, cultivos
E lourejar de espigas, e onde ecoaram
Mugidos de rebanhos;
Foram jardins, palácios,
Do ócio de poderosos
Aprazível refúgio [...].²²⁶

O eu-lírico descreve todos os aspectos da natureza desolada, lembrando algumas cenas de *Obermann*. Ressalta também as diferenças entre o hoje desolado e o passado exuberante, antes da destruição de Pompéia pelo Vesúvio, fazendo do primeiro o espelho de sua própria aporia que será trasladado a toda humanidade (“Aqui olha e te espelha / Século altivo e tolo”, diz outro verso mais à frente).

Como dito, o modo ultrarromântico onipresente em Leopardi também envereda em sua prosa. Nos inúmeros diálogos de influência platônica, os *topoi* do vazio, do nada, do sofrimento sem motivos, do suicídio, entre outros, continuarão aparecendo em destaque. Por exemplo, no *Diálogo de Malambruno e Farfarello* (escrito em 1824 e publicado em 1827), os personagens que aparecem no título (o primeiro, um gigante descrito no *D. Quixote*; o segundo, um diabo do “Inferno” de Dante) irrompem em uma série de queixas típicas do discurso melancólico disfórico (ibidem: 334):

Malambruno – Nem mesmo nos tempos em que eu sentir alguma alegria [...], nenhum prazer me fará feliz ou contente.

Farfarello – Nenhum de verdade.

Malambruno – E, mesmo igualando o desejo natural ao da felicidade, que está fixo na minha alma, não será verdadeiro deleite: durante o tempo que ele pode durar não deixarei de ser infeliz.

Farfarello – Não deixarás; porque nos outros homens e nos outros vivos a privação da felicidade traz expressa a infelicidade ainda que sem dor ou desgraça alguma, durante o que chamas de prazeres.

Malambruno – Tanto que, desde o nascimento até à morte, a nossa infelicidade não pode interromper-se por um intervalo, nem mesmo um único instante.

Farfarello – Sim; ela cessa sempre que dormires sem sonhar, ou termina por momentos, quando interrompe a consciência dos sentidos.

Malambruno – Mas jamais porém enquanto sentimos a nossa própria vida.

Farfarello – Jamais.

Malambruno – De modo que, absolutamente falando, o não viver é sempre melhor do que o viver.

Farfarello – Se a privação da infelicidade for simplesmente melhor do que a infelicidade.

²²⁶ Tradução de Affonso Félix de Sousa.

Malambruno – Então?

Farfarello – Então, se te parecer melhor entregar-me antes do tempo, estou aqui para levá-la.

As mesmas impressões disfóricas se repetem ao infinito em outros diálogos semelhantes, a exemplo do *Diálogo da natureza e uma alma*, *Diálogo da terra e da lua*, *Diálogo de um físico e um metafísico*, *Diálogo de Torquato Tasso e seu gênio familiar*, *Diálogo de Plotino e Porfírio*, *Diálogo da natureza e um islandês*, *Diálogo de um vendedor de almanques e um passante*, entre outros. O pessimismo *mal du siècle* impera em todos eles; o diálogo filosófico, embora estruturado com argumentação lógica e linguagem formal, não é capaz de fanar a aporia do vazio que, repetida hiperbolicamente, revela desde o início a vanidade do próprio pensamento. O niilismo, em Leopardi, sempre aparece como uma consequência do tédio. Veja-se, por exemplo, um excerto do *Diálogo de Torquato Tasso e seu gênio familiar* (também escrito em 1824 e publicado três anos depois), onde o tema é discutido e comparado ao “ar” (ibidem: 355-356):

Tasso – Talvez eu não consiga ver, mas, então, por que nós vivemos? Quero dizer, por que concordamos em viver?

Gênio – O que sei eu disso? Vós, que sois homens, sabereis melhor.

Tasso – Por mim, te juro que não sei.

Gênio – Pergunta aos mais sábios de vós e saberás encontrar alguém que te resolva essa dúvida.

Tasso – Assim farei. Mas certamente esta vida que levo é um estado violento: porque, deixando de lado as dores, basta o tédio para matar-me.

Gênio – O que é o tédio?

Tasso – Aqui não me falta experiência para satisfazer à tua pergunta. Parece-me que ele seja da mesma natureza do ar, que preenche todos os espaços entre as coisas materiais e todos os vãos contidos em cada uma delas; e no lugar de onde sai um corpo não substituído por outro ele entra imediatamente. Assim todos os intervalos da vida humana interpostos aos prazeres e aos desprazeres são ocupados pelo tédio. No entanto, como no mundo material, segundo os peripatéticos, não se dá vazio algum, em nossa vida não existem espaços vagos a não ser quando a mente por qualquer motivo insere o uso do pensamento. Pelo resto do tempo, a alma considerada em si própria e separada do corpo pode conter alguma paixão, como acontece ao ser que, despojado de todo o prazer e do seu contrário, pode estar cheio de tédio: este também é paixão não diferente da dor e da satisfação.

Gênio – Mesmo porque todos os seus deleites são de matéria semelhante à teia: tenuíssima, ralíssima e transparente; por isso, como o ar nela, o tédio penetra naqueles e por toda parte os preenche. Na verdade, não creio que se deva entender o tédio como outra coisa que não o desejo puro de felicidade não satisfeito pelo prazer e não ofendido abertamente pelo desprazer. O desejo, como dizíamos há pouco, nunca é satisfeito; e o prazer propriamente não se acha. De modo que a vida humana, por assim dizer, é composta e tecida em parte de dor e em parte de tédio e só descansa quando cai de uma paixão em outra. E este não é o teu destino particular mas o de todos os homens.

Tasso – Que remédio poderia se usar contra o tédio?

Gênio – O sono, o ópio e a dor, sendo esta o mais poderoso de todos, porque o homem, enquanto sofre, não se entedia de modo algum.

O tédio é discutido em sua aparente nulidade. É uma espécie de território neutro e silencioso entre a dor e o sonho de prazer; não é a dor proprimante dita, como acontece, por exemplo, em *Obermann* e *René*, mas fundamenta a própria vida, ressaltando-lhe a referida nulidade e, nisso, é negativo. Há uma sugestão de positividade do tédio, a existência de alguma possível “delícia”, mas logo a ideia é afastada pelo Gênio, ao comparar aquela a uma “teia”, “tenuíssima”, “ralíssima”, “transparente”, em suma, inconsistente. O mesmo personagem afirma ainda que o ser sofredor “não se entedia de modo algum”; vemos aí novamente o *topos* hiperbólico do centramento no descentramento. Isso se repete em vários outros ensaios filosóficos escritos em prosa, sem a forma do diálogo platônico. Por exemplo, nas *Sentenças memoráveis de Filippo Ottonieri* (escrito em 1824, publicado em 1827), diz-se (ibidem: 392) que “as crianças encontram o todo no nada, e os homens, o nada no todo”. Neste opúsculo, o tédio é descrito em tintas mais disfóricas (ibidem: 393):

[...] Cada um de nós, desde que vem ao mundo, como se deita em um leito duro e desconfortável e, logo depois, sentindo-se mal-acomodado, começa a virar-se de um lado para o outro, e a mudar de lugar e posição a cada instante: assim passa toda a noite, sempre esperando dormir um pouco; finalmente, e algumas vezes acreditando que está para adormecer, chegada a hora de despertar, sem ter descansado nem um pouco, levanta-se. Observando um grupo de algumas abelhas ocupadas em seu trabalho, disse: feliz vocês que não compreendem a sua infelicidade!

Vemos novamente o elogio da inconsciência e o *pathos* melancólico presentificados no discurso filosófico-literário, típicos do modo ultrarromântico. Já o *topos* do suicídio aparecerá com todo o destaque no *Diálogo de Plotino e Porfírio* (escrito em 1827 mas publicado apenas em 1845), que aparece quase como um adendo a *Werther*, com todos os embates entre o discurso melancólico disfórico, discurso *sophrosínico* e desbordamentos típicos do aludido modo. O diálogo começa com esta fala direta de Porfírio (ibidem: 437): “Certa vez, tendo eu, Porfírio, começado a pensar em suicidar-me, Plotino chegou a saber e vindo de improviso à minha casa, disse-me que tal idéia não procedia de uma reflexão de mente sã mas de alguma indisposição melancólica e me constrangeu a mudar de posição”. Trata-se de um intertexto, pois Leopardi desenvolve seu trabalho ficcional a partir das obras *Vida de Plotino* (escrita por Porfírio) e a *Vida de Porfírio* (escrita por Eunápio), em que o tema do suicídio é discutido em minúcias. E, novamente, a causa elencada continua sendo o tédio, ou melhor, a ausência de um motivo específico (ibidem: 438):

[diz Porfírio:] [...] Essa minha inclinação [ao suicídio] não procede de nenhuma desgraça que me tem acontecido, ou que espere, na verdade que me suceda, mas sim, de um cansaço da vida, de um tédio que experimento tão veemente que se assemelha à dor e à aflição; não só vem de certo conhecimento mas de ver, provar e tocar a vacuidade de cada coisa que me ocorre durante o dia.

A partir daí, o personagem *sophrosínico* Plotino tentará demover a vontade de aniquilamento do amigo utilizando-se de argumentos racionais. Faz várias citações a textos antigos, entre outras considerações, incluindo a passagem do *Fédon* em que se afirma que os homens são propriedades dos deuses e só estes têm o poder de definir o instante final daqueles, ao que Porfírio responde, em seu niilismo (ibidem: 438):

Peço-te, Plotino meu, deixes de lado agora Platão, suas doutrinas e fantasias. Uma coisa é louvar, comentar e defender certas opiniões na escola e nos livros, e outra é segui-las na prática. Naquela e neles, seja-me lícito aprovar e seguir os sentimentos de Platão, pois tal é o costume hoje; na vida, não que os aprove, ao contrário, abomino-os.

E assim por diante. Este é um dos diálogos mais longos de Leopardi e o tema da morte voluntária é dissecado *ad nauseam*. Os rogos *sophrosínicos* de Plotino, de que o suicídio seria (ibidem: 442) “o ato mais adverso a ela [a natureza] que se possa cometer”, visto que “toda a ordem das coisas estaria subvertida se elas se destruíssem a si próprias” e “repugna à vida que alguém se valha dela para extingui-la, que o ser nos sirva ao não-ser”, não surtem o almejado efeito e, novamente, instaura-se o modo ultrarromântico inconciliador. Nesse contexto, como afirmado, o tédio é o grande agente do vácuo (ibidem: 445): “parece-me que o próprio tédio e a privação de toda a esperança de uma situação e de sorte melhores sejam motivo suficiente para gerar o desejo de acabar com a vida também para quem se acha em uma situação de sorte não apenas má como próspera”, diz Porfírio. O mais interessante neste longo diálogo é o fato de que a última fala registrada é do personagem Plotino, com seus recursos *sophrosínicos*. Mas o silêncio que se segue a ela, instaurado pelo fim do texto, não oblitera o negativismo porfiriano, já que não há concordância alguma deste, na diegese, em relação aos argumentos daquele. A vontade sublimadora não enfraquecerá o olhar pessimista e o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico se imporá mais uma vez na ambiência literária, sendo uma das últimas reflexões de Porfírio o fato de que (ibidem: 442-443)

A natureza proíbe que nos matemos. Estranho me pareceria que, não tendo ela vontade ou poder de fazer-me feliz ou livre da miséria, tivesse a faculdade de obrigar-me a viver. Certamente, se a natureza gerou em nós o amor da própria conservação e o ódio da morte, ela não nos deu menor ódio da infelicidade e amor pelo nosso bem [...]. Como então pode ser contrário à natureza que eu fuja da infelicidade pelo único modo que têm os homens de fugir dela, que é o de tirar-me do mundo, porque enquanto estou vivo não posso esquivar-me dela?

O tédio é um tema onipresente em Leopardi. Nos *Pensamentos* (redigidos entre 1829 e 1935, mas publicados em 1845), ele chega mesmo a associá-lo a uma categoria do sublime, uma distinção da *profunda cogitatio*, no excerto LXVIII (ibidem: 497):

O tédio é, a certos respeito, o mais sublime dos sentimentos humanos. Não que eu creia que ao examinar-se tal sentimento surjam as conseqüências que muitos filósofos estimaram distinguir-lhe, mas o fato de não se satisfazer de nenhuma coisa terrena, nem, por assim dizer, da Terra inteira; de considerar a amplitude inestimável do espaço, o número e a imponência maravilhosa dos mundos e descobrir como tudo é mísero e pequeno diante de nossa alma; de imaginar infinita a quantidade de mundos, o universo infinito, e sentir que nossa alma e nosso desejo são ainda mais vastos que tal universo; de acusar continuamente as coisas de insuficiência e nulidade e padecer angústia e vazio e, portanto, tédio, parecem-me o maior sinal da magnitude e da nobreza da condição humana. Por esse motivo, o tédio é pouco conhecido dos homens sem valor e pouquíssimo conhecido ou absolutamente desconhecido dos outros animais.

Em *Obermann*, vemos como o protagonista homônimo diz ter encontrado seu próprio centro no descentramento do nada. Algo semelhante é registrado aqui pelo autor italiano. Mas o que parece ser uma espécie de elogio não afasta os fenômenos disfóricos ao tédio sempre associados e caros ao modo ultrarromântico (insatisfação, miséria, insuficiência, nulidade, angústia, vazio...), garantindo sua própria continuidade. Tal impressão é corroborada em dezenas de outras passagens do diário *Zibaldone*, em que os temas do tédio, do suicídio, da infelicidade e do vazio são expostos e discutidos ao infinito, revelando na grande maioria das vezes, aspectos disfóricos. Nesta obra, por exemplo, afirma-se que “o desespero é muito, mas muito mais agradável que o tédio” (ibidem: 652); “Mesmo a dor que provém do tédio e do sentimento da fatuidade das coisas é muito mais tolerável que o próprio tédio” (ibidem: 664); “O tédio é a mais estéril das paixões humanas. Assim como é filho da nulidade, é mãe do nada: pois que não somente é estéril por si só, mas torna estéril tudo o que dele se embebe ou se aproxima” (ibidem: 666); “Nós desejamos a morte com bastante freqüência, e plenos de razão, e somos constrangidos a desejá-la e a considerá-la como o bem supremo” (ibidem: 683); “A dor ou o desespero oriundos das grandes paixões e ilusões ou de alguma grande desventura não se pode comparar à opressão oriunda da certeza e do sentimento vivo da nulidade de todas as coisas, da impossibilidade de ser feliz neste mundo e do imenso vazio que existe na alma” (ibidem: 689), e assim por diante, chegando-se mesmo, numa determinada passagem, ao paradoxo de se encontrar tédio na “variedade”: “Tédio e uniformidade produzidos pelo excesso de variedade” (ibidem: 137). Em *O homem e o universo*, composto por vários excertos escritos em épocas diferentes, a cosmologia entra a serviço do modo ultrarromântico, como se pode constatar em um trecho onde o infinito é tido como sinônimo do nada (ibidem: 592-593):

Tudo é mal. Isto é, tudo o que existe é mal; a existência de cada coisa é um mal; o propósito de cada coisa que existe é o mal; a existência é um mal e conduz-se para o mal; o propósito do universo é o mal; a ordem e o estado, as leis, o andamento natural do universo nada são senão mal, nem estão voltados para outro fim que não seja o mal. Não há outro em senão o não-ser; nada há superior ao que não existe, às coisas que não são coisas: todas as coisas são vis. Tudo o que existe, o complexo de tantos mundos que existem, o universo não são, em metafísica, nada além de uma mancha, de uma partícula. A existência, em razão de sua natureza e de sua essência particular e geral, é uma imperfeição, uma irregularidade, uma monstruosidade. Mas essa imperfeição é algo pequeníssimo, uma verdadeira mancha, porque todos os mundos que existem, tantos e tão grandes que possam ser, não sendo porém certamente infinitos nem em número nem em grandeza, são, por consequência, infinitamente pequenos em comparação com o que o universo poderia ser se infinito; e tudo o que existe é infinitamente pequeno em comparação à verdadeira infinidade, por assim dizer, do não existente, do nada [...]. Parece que somente aquilo que não existe, a negação do ser, o nada, possa ser ilimitado, e que em essência o infinito venha a ser o próprio nada.

Esta visão de *infinito ultrarromântico* é bem diferente do conceito de *infinito romântico* tradicional, ligado ao sublime. Este pode ser compreendido no momento em que Schlegel afirma (1978: 343) que “[o infinito] nos cerca em toda parte e não podemos jamais subtrair-nos dele; nós vivemos, nos movemos, nós *somos no infinito*” (grifo meu), sendo a poesia, na sintética definição de Schelling (1942: 91), a “incorporação do infinito ao finito”, ou, segundo o estudo de Benjamin sobre a crítica de arte romântica (2002: 93), “o *continuum* das formas artísticas”.

Outro aspecto que se deve levar em consideração na obra de Leopardi é sua faceta de crítico literário. Mesmo escrevendo em forma de fragmentos esparsos, no diário *Zibaldone*, ele tece considerações importantes sobre a Literatura e, em determinados trechos, deixa entrever uma certa preocupação didática em relação a uma ficcionalidade que poderia ser classificada como *mal du siècle* (ibidem: 561-562):

As obras de gênio têm isto de próprio, isto é, mesmo quando representam vivamente a nulidade das coisas, mesmo quando demonstram claramente e trazem à luz a inevitável infelicidade da vida, mesmo quando expressam as mais terríveis aflições, diante de uma alma que se encontra em estado de extremo abatimento, desengano, nulidade, tédio e desalento em relação à vida, ou que se veja entre as mais acerbadas e *mortíferas* desgraças (concernentes às grandes e impetuosas paixões ou a qualquer outra coisa), serem sempre de consolo, reacendendo o entusiasmo e, sem considerar nem representar senão a morte, lhe restituem, momentaneamente ao menos, a vida que estava perdida. E assim, o que, visto na realidade das coisas, aflige e aniquila a alma, visto como imitação ou sob qualquer outra forma, nas obras de gênio (como, por exemplo, na lírica, que não é propriamente imitação), abre o coração e o reaviva. Por conseguinte, assim como o autor que descrevia e sentia tão fortemente a frivolidade das ilusões, conservava ainda uma grande reserva de ilusão e disso dava grande prova, em descrever tão desvaladamente essa frivolidade, da mesma forma o leitor, ainda que desenganado, em virtude de si mesmo ou da leitura, é igualmente arrastado pelo autor àquela mesma ilusão e engano que ele trazia nos mais íntimos recessos da alma. E o próprio conhecimento da irreparável frivolidade e falsidade de toda a beleza e de toda a grandeza constitui certa beleza e certa grandeza, que sacia a alma quando esse conhecimento se encontra nas obras de gênio. O próprio espetáculo da nulidade é algo que, nessas obras, parece engrandecer a alma do leitor, elevá-la e satisfazê-la de si mesma e de sua própria aflição. (É algo grandioso, uma certa fonte de prazer e de entusiasmo e efeito magistral da poesia, quando consegue fazer com que o leitor adquira maior firmeza de ânimo, a respeito de

si mesmo, de suas desgraças, de seu abatimento e aniquilamento moral). Demais, o sentimento do nada é o sentimento de uma coisa morta e mortífera. Mas se esse sentimento é vivo, como o que digo, sua vivacidade prevalece no espírito do leitor sobre a nulidade daquilo que traz à luz, e a alma recebe vida (passageira, ao menos) da mesma força que a faz sentir a morte perpétua das coisas, como também a sua própria morte. Uma vez que não constituem efeito irrelevante do conhecimento do nada supremo, nem pouco penoso, a indiferença e insensibilidade que ordinariamente inspiram, e é natural que inspirem, acerca do próprio nada. Essa indiferença e essa insensibilidade são removidas pela referida leitura ou contemplação de uma tal obra de gênio: ela nos torna sensíveis à nulidade das coisas, e esta é a principal razão do fenômeno que descrevi (grifo do autor).

Leopardi não é tão moralista quanto, por exemplo, Chateaubriand, em relação às obras de cunho *mal du siècle*, mas continua sendo um homem de seu tempo, no momento em que sua visão crítica é baseada em fatores biografistas. Por exemplo, a escritura melancólica, purgativa, neste momento, tanto para quem escreve quanto para quem lê, continua sendo vista como oriunda de um indivíduo melancólico e as representações ficcionais ainda são tidas como espelhos fidedignos da realidade e do ser humano visto enquanto totalidade, dominado por uma única paixão pelo nada. Ele sugere que a escrita melancólica poderia irmanar os leitores em relação aos seus próprios martírios existenciais, centrando-os, novamente, no oxímoro de uma realidade carente de centro. Mesmo assim, há um ganho de “sensibilidade” para a nulidade das coisas, um fator positivo em meio à total negatividade. Porém, em seguida, além de revelar algumas influências, o autor faz um importante aparte (ibidem: 562):

Faço notar que esse fenômeno ocorre mais dificilmente nas poesias téticas e lúgubres do Norte, mormente as modernas, como as de Lord Byron, que nas do Sul, que conservam um certo lume nos assuntos mais obscuros, dolorosos e aflitivos; a leitura de Petrarca, por exemplo, dos *Trionfi* e do discurso de Aquiles e Príamo, direi ainda, de *Werther*, produz esse efeito muito mais que o *Giaurro* ou o *Corsaro*, etc, não obstante considerem e demonstrem a mesma infelicidade dos homens e frivolidade das coisas [...]. Posso dizer que ao ler *Werther* vi-me inflamadíssimo em minha aflição, mas antes, ter-me-ia feito mais insensível e marmóreo.

Leopardi escreve este excerto do *Zibaldone* em 1820 e atesta o conhecimento das teorias de Mme. de Stäel sobre as literaturas do norte e do sul. Com a curiosidade extra que endossa a ideia de que existiriam gradações *melancólicas* entre as obras do norte, sugerindo ser *Werther* menos negativo (!) (“vi-me inflamadíssimo”) do que, por exemplo, *O Giaour* e *O corsário* de Byron. Em um momento-chave de sua argumentação, discorre sobre a representação da melancolia no âmbito da ficcionalidade (ibidem: 654-655):

A melancolia, por exemplo, faz com que se vejam coisas e as verdades (assim ditas) de um ponto de vista inteiramente estranho e contrário ao que a alegria inspira. Há também um estado intermediário que as faz ver à sua maneira, isto é, o tédio [...]. Os pouquíssimos poetas italianos, que neste ou no século passado conheceram algum vislumbre de gênio e de natureza poética, alguma força do espírito e do sentimento, alguma paixão, foram todos melancólicos em suas poesias (Alfieri, Foscolo, etc.). O próprio Parini tende igualmente à melancolia, sobretudo nas odes, mas também em *Giorno*, por mais espirituoso que pareça. Parini, entretanto, não tinha em si mesmo suficiente força de paixão e sentimento para ser verdadeiro poeta. Geralmente a própria

frouxidão do sentimento, a escassez da força poética do espírito é que permitem aos poetas italianos de hoje (e também de outros séculos e de outras nações), aos mesmos que mais se distinguem e que por certos méritos de estilo ou de imaginação artificiosa são considerados poetas, serem alegres em poesia e inclinarem-se e esforçarem-se por preferir o alegre ao melancólico. O que digo da poesia, digo também, guardadas as proporções, de outros segmentos da bela literatura. Onde quer que não reine o melancólico na literatura moderna, a frouxidão é a sua única causa. Nenhuma poesia se ajusta melhor aos nossos tempos que a melancólica, nem outro tom de poesia melhor que este, qualquer que seja o tema a que se dedique. Se há hoje verdadeiro poeta e se sente verdadeiramente o borbulhar da inspiração e segue poetando consigo mesmo ou entra a escrever sobre qualquer tema, de onde quer que lhe venha a referida inspiração (e sem inspiração não há poesia digna desse nome) é o melancólico. Qualquer que seja o estilo, a natureza, a situação, etc. do poeta, não obstante pertença a uma nação civilizada, isto lhe sucede, como também a um outro que não tenha em comum com ele senão essa única contingência. Entre os antigos ocorria o inverso. O tom natural que lhes devolvia a lira era o da alegria, da força, da solenidade, etc. Sua poesia vestia-se de festa, mesmo, de certa forma, quando o tema a obrigava a ser triste. O que isto quer dizer? Ou que os antigos padeciam menos desventuras reais que nós (que provavelmente não seja verdade), ou que as sentiam menos e as conheciam menos, o que vem a ser a mesma coisa e que produz o mesmo resultado, a saber, que os antigos eram, portanto, menos infelizes que os modernos.

Neste momento, Leopardi concorda com a teoria staeliana relativa à *eutimia* não só do temperamento, como das letras antigas, em relação à *distimia* dos mesmos em âmbito moderno, no caso, da segunda década do século XIX (mas com a diferença de que Mme. de Staël preferirá os românticos e Leopardi, a cultura antiga). O discurso sobre a melancolia, em Leopardi, pode caracterizar-se, por vezes, como eufórico e o excerto acima confirma isso, ao ligá-la à inspiração e ao contexto das letras de sua época. O excerto é importante do ponto de vista de uma teorização sobre a melancolia literária, discutida amiúde e sem interferências biografistas. Em outro momento do *Zibaldone* (ibidem: 647), o autor é ainda mais conciso em relação ao tema:

A melancolia, o sentimento moderno, etc são, portanto, coisas doces, porque fazem imergir a alma em um abismo de pensamentos indeterminados, cujo fundo e cujos contornos não conhece. Porque durante aquele tempo a alma vagueia pelo vago e pelo indefinido. Esse gênero de beleza e de idéias não existe na realidade, somente na imaginação, e apenas as ilusões podem representá-los, nem a razão tem poder para fazê-lo. Mas nossa natureza as possuía em profusão e desejava que compusessem nossa vida.

Porém, o elogio da melancolia (vista como nostalgia romântica em tais excertos), o discurso melancólico eufórico *sobre* a mesma, não inviabiliza em absoluto o onipresente discurso melancólico disfórico *da* melancolia. Isso também se evidencia no momento em que Leopardi faz uma importante diferenciação entre a melancolia eufórica e disfórica, ao afirmar que (ibidem: 136) “o estado de desesperança resignada é mortal à sensibilidade e à poesia”. Em suma, Leopardi é outro dos grandes vórtices do modo ultrarromântico, elo importante da cadeia ao ser influenciado²²⁷ e, também, influenciar – sabe-se que era lido e estimado por

²²⁷ Vimos as referências intertextuais do autor ao *Werther* e aos poemas de Byron; no tratado político *Discurso sobre o estado atual dos costumes dos italianos*, escrito em 1824 e publicado em 1906, Leopardi também fará

escritores como Nietzsche, Schopenhauer, Cioran, Musset, etc. Este último chegou a escrever um estudo biografista intitulado “Le poète italien Léopardi”, onde dá amplo destaque aos fatos da vida empírica do autor para explicar sua produção ficcional, o pessimismo leopardiano sendo compreendido (1960: 936) como fruto da altivez do poeta em relação à sociedade italiana da época, o qual não haveria se contentado com as simples “alegrias e distrações” desta, preferindo “se respeitar e sofrer”.

A cravelha mórbida do modo ultrarromântico se manterá viva na obra de muitos outros autores do século XIX, tanto na prosa como na poesia (merecem, nesta última, estudos especiais, por exemplo, as obras do alemão Lenau e do francês Nerval). Em verdade, tal influência ultrapassará o período oitocentista e chegará aos tempos hodiernos em exemplos que poderiam ser evocados (e o serão, mais à frente). Mas é sobremaneira importante afirmar que um esgotamento efetivo, em âmbito oitocentista, acontecerá na segunda metade do referido século – tal fato não passando despercebido inclusive por alguns de seus cultores. O próprio Leopardi, de modo latente, parece ter anunciado o fim de um certo modismo melancólico num de seus *Pensamentos* (XXIV), onde afirma (*op. cit.*: 484):

Os jovens crêm ordinariamente fazerem-se amáveis, fingindo-se melancólicos. Quando fingida, a melancolia pode acaso agradar por curto tempo, mormente às mulheres. Mas todo o gênero humano a repudia, se verdadeira; com o passar do tempo, somente a alegria é agradável e bem-aventurada no comércio dos homens, porquanto, diversamente do que entende a juventude, o mundo, e não sem motivo, aprecia o riso e não o pranto.

Mas foi aos olhos do eminente crítico de Chateaubriand e Senancour, Sainte-Beuve, que o imaginário *mal du siècle* apareceu flagrado em seus estertores. Em um importante texto de 1861, intitulado *Chateaubriand e seu grupo literário sob o Império*, o crítico francês analisa a atual situação da antiga escola da dor, ressaltando um *enfraquecimento* do pessimismo da geração anterior (e, conseqüentemente, das obras ficcionais dessa mesma geração, como então se supunha), graças ao surgimento de novas utopias sociais:

Creio que o mal [*maladie*] está amortecido neste momento: a juventude parece sobretudo disposta a enverdar na *positividade da vida* e, em seus devaneios mesmos, encontra meios em ter por objeto o positivo (fourierismo, saint-simonismo, etc., etc.) e as diversas escolas que sonham o reino absoluto do bem-estar sobre a terra e o triunfo ilimitado do trabalho (SAINTE-BEUVE *apud* BARBERIS *op. cit.*: 126 – grifo do autor).

menção a Chateaubriand, no momento em que analisa o enfraquecimento político de algumas nações no cenário europeu, ressaltando, nesse contexto, a “fraqueza do ânimo” de certas populações frente a outras (ibidem: 540): “O [forte e desenvolvido] estado da Espanha, em particular, anterior à revolução, inspirou Chateaubriand a dizer que quando os outros povos consumidos e envelhecidos pelo excesso de civilização [...]”. Mas é importante destacar que, no *Discurso de um italiano sobre a poesia romântica*, de 1818, Leopardi se mostra avesso a vários ideais românticos, desprezando a retórica sentimental, as extravagâncias formais e de conteúdo, entre outras.

Sabe-se que os escritos do conde de Saint-Simon (1760-1825), os quais, *grosso modo*, pregavam a necessidade de uma nova ordem social a partir do trabalho, da ciência e da técnica, e de François Marie Charles Fourier (1772-1837), criador dos falanstérios orgânicos baseados em um cooperativismo de base rural, ambos, em tudo contrários ao “individualismo doentio” da época, encontraram terreno fértil inclusive entre os românticos. Sainte-Beuve, Victor Hugo, George Sand... todos abraçaram as novas doutrinas quase como uma muleta contra o pessimismo, mas também, tendo em vista os novos princípios do socialismo que auguravam um mundo melhor para os trabalhadores, as mulheres, etc.²²⁸

Posicionamentos empíricos contrários ao *mal du siècle* existiram desde a época de Chateaubriand. Mas algo passa a se diferenciar, como dito, a partir da segunda metade do século XIX, em âmbito empírico e ficcional. Senancour morre em 1846, mas, devido à progressiva doença, já havia deixado de escrever há uma década (suas últimas obras, *Isabelle* e *Rêveries*, saíram em 1833). Chateaubriand desaparece dois anos depois, deixando como derradeira obra a *Vie de Rancé* (1844), biografia hagiográfica-apologética de um religioso do século anterior, escrita a pedido do abade Séguin, seu confessor, em tudo oposta ao *mal du siècle* e a partir da qual Chateaubriand espelha seu próprio caminho de retorno a Deus. Musset desaparece em 1857 e tem como últimas publicações em vida contos e novelas nos mais variados estilos, a exemplo da pequena obra-prima aventuresca “*La mouche*” (1853).

Mas será Victor Hugo o perfeito arauto antimelancólico, ao propor às novas gerações (e, também, à sua própria) o novo ideal social que preencherá o vácuo deixado pelo *mal du siècle* (1985: 402): “Cantar o quê? O vazio. Amar o quê? A si mesmo. Crer em quê? No dogma. Rezar para quem? O ídolo. Não! Eis o que é a verdade: cantar a verdade, amar a humanidade, crer no progresso, rezar em direção ao infinito”. No ensaio *William Shakespeare*, de 1864, ele conclama (idem: 399):

²²⁸ Minois (*op. cit.*: 285) desconstrói esta mesma positividade, apontando-a como uma espécie de fuga. Segundo o autor, haveria melancolia e pessimismo, para alguns românticos, na ideia mesma da realização de seus projetos e utopias. E oferece como prova algumas passagens da *Autobiografia* do filósofo e economista John Stuart Mill (1806-1873), as quais revelariam que até mesmo um dos pais do utilitarismo pragmático também teria sido *contaminado* pela melancolia típica da época: “Neste estado de espírito [melancólico e depressivo], decidi a me indagar diretamente a seguinte questão: ‘Suponha que todos os objetivos de sua vida sejam alcançados; que todas as reformas institucionais e de opiniões que tu desejas pudessem ser realizadas instantaneamente: será que isto te renderia uma grande alegria, a própria felicidade?’. E uma voz irreprimível me respondeu a mim mesmo: ‘Não! Pois então meu coração se transtornará: todas as bases sobre as quais eu havia fundado minha vida seriam prostradas’. Toda minha felicidade residiria na busca desta meta. E a própria meta perdeu seu charme: como eu poderia mostrar interesse por esta espera? Parecia-me não ter mais nenhuma razão para viver. No início, esperei que a nuvem passasse por ela mesma; mas não. O sono, remédio soberano para os pequenos tédios da vida, não fornecia nenhuma ajuda. Ao acordar, era novamente confrontado pela consciência desta sinistra verdade [...]” (MILL *apud* MINOIS *op. cit.*: 285-286).

Ah, espíritos! Sejam úteis! Sirvam a qualquer coisa. Não se deixem abater pelos desgostos quando se é necessário sermos eficazes e bons. A arte pela arte pode ser bela, mas a arte pelo progresso é ainda mais bela. Sonhar o devaneio é bom, mas sonhar a utopia é melhor. Ah, então faltam-te sonhos? Pois bem, sonhem um homem melhor. Vocês desejam um sonho? Eis o ideal. O profeta busca a solidão, mas não o isolamento. Ele desenova e desenvolve os fios da humanidade atados e enrolados no labirinto de sua alma; ele não os destrói. Ele vai ao deserto para pensar, o quê? As multidões. Não é às florestas a quem ele fala, mas às cidades. Não é o movimento da relva ao vento que ele observa, mas o homem; não é contra os leões que ele ruga, mas aos tiranos [...].

E, no *Prefácio a minhas obras e Post-scriptum de minha vida* (ibidem: 699), uma de suas últimas obras, escrita entre 1860 e 1865, continuará propondo o equilíbrio ao niilismo: “A idolatria é a força centrípeta; o niilismo é a força centrífuga. O equilíbrio entre estas duas forças é filosofia”. E, mais à frente (ibidem: 708), inspirado nos ideais cristãos, asseverará que “É no sepulcro que a flor da vida se abre”.

Mas, para além do plano biográfico, a grande encruzilhada oitocentista do modo ultrarromântico em âmbito ficcional será a obra multifacetada de Charles Baudelaire, por sinal, a última fronteira do próprio Romantismo. Nela, o referido modo se presentifica e se anula – não pelo simulacro, mas pela ironia. Baudelaire, nascido em 1821 e morto em 1867, será a grande força literária do século XIX onde poderemos ver o último lampejo real do modo ultrarromântico bem como os seus estertores.

Já no primeiro poema das *Flores do mal*, obra publicada em 1857 (“flores doentias”, como assevera a dedicatória a Théophile Gautier e “dicionário da melancolia e do crime”, conforme a mesma, publicada na íntegra pelo *Le Parnasse satyrique du XIX^e siècle*, em 1864), intitulado “Ao leitor”, o *topos* do tédio/*spleen* aparece em destaque, como capaz de fazer “sonhar com patíbulo” (suicídio), “monstro delicado” que poderia, “por prazer”, fazer da terra “um só detrito” ou então a engolir “num bocejo imenso” (BAUDELAIRE 2002: 104)²²⁹. O tédio é *topos* onipresente em Baudelaire, principalmente na primeira parte das *Flores do mal*, intitulada “Spleen e Ideal”: é o “oculto mal” que faz “definhar”, no soneto “A vida anterior”; é a tristeza da eternidade para uma estátua, em “A máscara”; o moto que faz o sol cobrir-se “de negro véu” e o “abismo” onde a lua flutua, n’ “O possesso”; o “Eu sou um cemitério odiado pela lua” da série, por sinal, intitulada “Spleen” (onde se afirma que “O tédio, taciturno exílio da vontade, / Assume as proporções da própria eternidade” – ibidem: 162), etc. Aparece na constatação da inutilidade das viagens para o afastar, confirmada pelos versos (ibidem: 216): “Sabor amargo, o que se tira de uma viagem! / Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio, / Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem, / Um oásis de horror

²²⁹ Utiliza a tradução de Ivan Junqueira das *Flores do mal* para a editora Nova Aguilar (cf. Bibliografia).

num deserto de tédio!”); na imagem do “nada” buscada a Pascal, no poema “O abismo”, coroado pelos versos (ibidem: 226): “E meu espírito, ébrio afeito ao desvario, / Ao nada inveja a insensibilidade e o frio”; no “Exame da meia-noite”, onde há o convite do eu-lírico aos leitores (ibidem: 227): “Depressa, a lâmpada apaguemos / Para que a treva nos envolva!” e assim por diante. Ivan Junqueira (ibidem: 1055) lembra que a palavra *spleen* foi incorporada ao idioma francês ainda no século XVIII, “para designar uma sensação de tédio sem causa” e é exato ao diferenciá-lo do conceito de ideal romântico: “o *spleen* é a expressão suprema do famoso tédio baudelairiano, oposto à aspiração do poeta pelo absoluto e o infinito, cujo símbolo é o ideal”. Muitas composições das *Flores do mal* em torno da binomia “ideal” x “spleen”, são espécimes perfeitos do poético discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, a exemplo do terceiro “Spleen” da série homônima (ibidem: 162):

Sou como um rei sombrio de um país chuvoso,
Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso,
Que, desprezando do vassalo a cortesia,
Entre seus cães e outros bichos se entedia.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
Nem seu povo a morrer defronte do balcão.
Do jogral favorito a estrofe irreverente
Não mais desfranze o cenho deste cruel doente.
Em tumba se transforma o seu florido leito,
E as aias, que acham todo príncipe perfeito,
Não sabem mais que traje erótico vestir
Para fazer este esqueleto enfim sorrir.
O sábio que ouro lhe fabrica desconhece
Como extirpar-lhe ao ser a parte que apodrece,
E nem nos tais banhos de sangue dos romanos,
De que se lembram na velhice os soberanos,
Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
Em vez de sangue flui a verde água do Letes.

Vemos aí uma descrição poética perfeita da apatia sem motivos, a congelar quaisquer formas de pacificação com a realidade (saúde, bens materiais, passatempos, humor, amor) que converge, por sua vez, aos *topoi mal du siècle* (perda da vitalidade na juventude, melancolia que faz “apodrecer” etc.). O último poema desta série intitulada “*Spleen*” é ainda mais negativo (ibidem: 163):

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, ungindo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites;

Quando a terra se torna um calabouço horrendo,
Onde a Esperança, qual morcego espavorido,
As asas tímidas nos muros vai batendo
E a cabeça roçando o teto apodrecido;

Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,
Imita as grades de um lúgubre cadeia,
E a muda multidão das aranhas sombrias
Estende em nosso cérebro uma espessa teia,

Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante.

– Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.

Notamos novamente as imagens ultrarromânticas do dia escuro, do sol negro, além da hipérbole característica do discurso melancólico disfórico: a terra vista como “calabouço”; a esperança como um “morcego espavorido”; a chuva como “grades de uma lúgubre cadeia”; a presença de uma “muda multidão de aranhas sombrias” que obnubila o entendimento, etc. O poema é coroado pela imagem de uma “bandeira preta” fixando o território da angústia personalizada. Semelhante imaginário pode ser encontrado no poema “O crepúsculo romântico”, em que Hugo Friedrich (2002: 1035) destaca “a sucessão decrescente de graus de luz” até ao “obscurcimento definitivo, à perda da confiança [...] da alma em si mesma”, e no soneto “O inimigo” (ibidem: 113):

A juventude não foi mais que um temporal,
Aqui e ali por sóis ardentes trespassado;
As chuvas e os trovões causaram dano tal
Que em meu pomar não resta um fruto sazonado.

Eis que alcancei o outono de meu pensamento,
E agora o ancinho e a pá se fazem necessários
Para outra vez compor o solo lamacento,
Onde profundas covas se abrem como ossários.

E quem sabe se as flores que meu sonho ensaia
Não achem nessa gleba aguada como praia
O místico alimento que as farás radiosas.

Ó dor! O tempo faz da vida uma carniça,
E o sombrio Inimigo que nos rói as rosas
No sangue que perdemos se enraíza e viça!

É interessante observar como o primeiro terceto dá a entender que o eu-lírico tem consciência de que trabalha com uma *forma* literária – não a do soneto, mas aquela que se presentifica a partir dos *topoi* ultrarromânticos e se amolda a este. As “flores” que o “sonho” do eu-lírico “ensaia” poderiam ser uma alusão à mesma; o timbre pessimista aparece, nesse contexto, como “gleba aguada”, mas com a esperança de vir a ser “praia”, “místico alimento

que as fará [as flores/poemas] radiosas”. Em suma, o pessimismo puro como *poiesis*, sem que em nenhum momento seja evocada uma melancolia sublime ou eufórica. Essa negatividade – para o império do modo ultrarromântico – é corroborada pelo terceto último e inconciliador. A mesma impressão aparece em versos do poema “O esqueleto lavrador” (“Desenhos aos quais a grandeza / E o cabedal de um velho artista, / *Conquanto a dor no tema exista, / Comunicaram a beleza* – ibidem: 180 – grifos meus).

Noutro poema, cujo título faz alusão ao Salmo 124 (utilizado no ofício dos mortos católico), “*De profundis clamavi*”, vemos repercutido o *topos* do elogio da inconsciência a partir do discurso melancólico disfórico (ibidem: 127-128):

Ó dor! O tempo faz da vida uma carniça,
E o sombrio Inimigo que nos rói as rosas
No sangue que perdemos se enraíza e viça!
Imploro-te piedade, a Ti, razão de amor,
Do fundo abismo onde minha alma jaz sepulta.
É uma cálida terra em plúmbea névoa oculta,
Onde nadam na noite a blasfêmia e o terror;

Por seis meses um morno sol dissolve a bruma,
E durante outros seis a noite cobre o solo;
É um país bem mais nu do que o desnudo pólo
– Nem bestas, nem regatos, nem floresta alguma!

Não há no mundo horror que comparar se possa
À luz perversa desse sol que o gelo acossa
E à noite imensa que no velho Caos se abriu;

Invejo a sorte do animal mais vil,
Capaz de mergulhar num sono que o enregela,
Enquanto o Dédalo do tempo se enovela.

Da mesma forma, o *topos* do nada se evidencia em outro dos poemas de “Spleen e Ideal”, intitulado “O gosto do nada” (ibidem: 164):

Espírito sombrio, outrora afeito à luta,
A Esperança, que um dia te instigou o ardor,
Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,
Cavalo que tropeça e cujo pé reluta.

Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.

Espírito alquebrado! Ao velho salteador
Já não seduz o amor, nem tampouco a disputa;
Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!
Prazer, dá trégua a um coração desfeito em dor!

Perdeu a doce primavera o seu odor!

O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
Como a neve que um corpo enrija de torpor;
Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,

E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.

Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?

Ainda no universo das *Flores do mal*, o eu-lírico evidencia toda uma intertextualidade em relação ao *mal du siècle*. O poema “Pesadelo”, dedicado ao crítico Sainte-Beuve, é rico em versos que atestam novamente a recepção literária do período (ibidem: 264-266):

Todos glabros então, nos bancos escolares,
Mais luzentes que o brilho de elos seculares,
Que a pele do homem esmaltoou dia após dia,
Traríamos em nós o tédio e a nostalgia,
Arqueados sob um céu de negras solidões,
Onde se bebe o leite amargo das lições [...].
– Quem dentre nós, durante os tempos primordiais,
Não sentiu o torpor das fadigas claustrais
– O olho imerso no triste azul de um céu de estio,
Ou a glória da neve –, à espreita, o ouvido esguio
E atento –, e não sorveu, qual lobo na caverna,
O eco de um livro ou o rumor de uma baderna? [...].
Sazão de fantasia, em que a Musa se enleia
Ao som de um sino ocioso na distante aldeia;
Em que a Melancolia, no auge do calor,
O queixo sob a mão, no fim do corredor [...],
Arrasta os pés inchados por tédios soturnos
E a fronte umedecida de suores noturnos [...].
Foi nesse embate de veladas circunstâncias,
Temperado por vossos sonetos e estâncias,
Que uma noite, tendo de vós lido o que eu li,
Abri meu coração à história de Amaury.
Abismo místico é o que enlaça o não ao sim.
A bebida infiltrada, gota a gota, em mim,
Que desde cedo, rumo ao vórtice arrastado,
As queixas de René havia decifrado,
E que do ignoto a sede insólita lanceia,
Trabalhou a matriz da mais delgada veia.
Dela tudo absorvi, os miasmas, os odores,
O doce sussurrar das lembranças sem cores,
Os longos laços de simbólicas sentenças,
Madrigais em que os fiéis murmuram suas crenças
– Ó livro voluptuoso, se é que o foi um dia! [...].
Sob o fumo que em ondas dissimula o teto,
Folhee em toda parte o mistério secreto
Deste livro tão caro às almas infelizes
Nas quais deixou a vida as mesmas cicatrizes,
E defronte do espelho eis que tornei mais fina
Uma arte que o Demônio desde sempre ensina:
Para fazer da Dor uma volúpia real,
Cumpre esfolar a chaga e ensangüentar o mal.

À sugestionabilidade das crianças, o eu-lírico acrescenta a leitura de obras menores do *mal du siècle*, como o *Amaury*, de Sainte-Beuve, bem como outra mais importante, *René*, de

Chateaubriand, além de referendar a Melancolia como musa antropomorfizada²³⁰. Assim, afirma-se que “a bebida infiltrada [a influência destas obras]” “trabalhou a matriz da mais delgada veia”, indo em direção ao vórtice do nada, das “lembranças sem cores”. O eu-lírico diz de *René* um livro “caro às almas infelizes / nas quais deixou a vida as mesmas cicatrizes” e, nisso, ainda está consoante à ambiência crítica oitocentista, ao ver na obra de arte o espelho refletido da vida e da sociedade, para além da pura ficcionalidade (mas, como veremos, em vários outros momentos fundamentais, Baudelaire exprimirá sua compreensão da arte pela arte durante a defesa da ficcionalidade de sua obra censurada, contra todo moralismo crítico). Tais intertextos em âmbito poético confirmam a influência do modo ultrarromântico na lira baudelaireana, a ser corroborada por sua produção em prosa, especialmente os ensaios literários, como se verá. O poema transcrito acima já evidencia, por sua vez, a intenção poética de uma consubstanciação entre o *mal du siècle* e aquele “novo frisson” da própria musa baudelaireana (segundo a célebre expressão de Hugo), ao tornar o antigo e vago sofrimento do nada num gozo não apenas metafísico, mas sensual: “E defronte do espelho eis que tornei mais fina / Uma arte que o Demônio desde sempre ensina: / Para fazer da Dor uma volúpia real”. O mesmo é reafirmado num dos *Pequenos poemas em prosa*, publicados em 1862 (2002: 280): “A energia na volúpia gera um mal-estar e um sofrimento positivo”.

Este novo *frisson* se constata, por exemplo, a partir de uma reconfiguração do *topos* da ascensão à montanha, envolto agora numa imagética moderna, no poema-epílogo dos *Pequenos poemas em prosa* (*op. cit.*: 342):

De coração contente escalei a montanha,
De onde se vê – prisão, hospital, lupanar,
Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Em que o vício, como uma flor, floresce no ar.
Bem sabes, ó Satã, senhor de minha sina,
Que não vim ter aqui para lagrimejar.

Como o amásio senil de velha concubina,
Vim para me embriagar da meretriz enorme,
Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,
Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosiclères
E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

– Amo-a, a infame capital – Às vezes dais,
Ó prostitutas e facínoras, prazeres
Que nunca há de entender o comum dos mortais²³¹.

²³⁰ Acrescente-se a estas referências a citação ao estudo de Sainte-Beuve sobre Sénancour que Baudelaire faz em seu ensaio sobre Theodore de Banville.

²³¹ Tradução de Manuel Bandeira.

A ascensão à montanha, segundo indicação do eu-lírico, não tem mais por motivo, como no passado *mal du siècle*, “lagrimejar” a condição humana, numa postura com forte conotação misantrópica. Busca-se agora a embriaguez da “meretriz enorme”, a metrópole fervilhante que, apesar de tantas misérias, também “remoça” e “fascina” (impressão compactuada, por exemplo, por um Eugène de Rastignac no balzaquiano *O pai Goriot*, que realiza semelhante ascensão). De fato, o dândi pode expressar-se sempre de maneira contrária às massas e ao senso comum, mas seu lado *flanêur* será um antônimo à misantropia, como reza “As multidões”, dos *Pequenos poemas* (idem: 289): “Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada”; um dos “projéteis” de *Meu coração a nu* (2002: 503): “O prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa do gozo que se encontra na multiplicação do número”; e o elogio a Constantin Guys n’*O Pintor da vida moderna* (2002: 858): “*quem se sente entediado no meio da multidão é um imbecil! um imbecil! e desprezo-o!*” (grifo do autor). Até que ponto o dandismo constituiu ou não uma outra válvula de escape ao nada empírico oitocentista é questão que nos foge, se bem que sugerida por Baudelaire²³². O mais importante é saber que, além de a multidão surgir agora como “objeto novo na poesia lírica” (BENJAMIN 2000: 56), o conhecimento e a influência dos *topoi mal du siècle* na obra baudelairiana também se evidenciam em alguns textos ficcionais em prosa, como a novela *A Fanfarlô*, de 1847. Obra-prima de ironia e metacrítica, ainda podemos encontrar nela alguns elos com a forma do *mal du siècle*, sendo o personagem Samuel Cramer em muitos trechos o representante do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico e a Sra. de Cosmelly, a portadora do discurso *sophrosínico*. Mas, mesmo nela, já se fala (2002: 479) em uma “torrente de poesia romântica e banal” e “jargão romântico”, expressões que, para além do intertexto, revelam os limites da referida forma, de maneira irônica. Não se trata de um pastiche do *mal du siècle*, mas de uma recriação irônica original, que não deixa de sinalizar para o esgotamento.

Um fato parecido também ocorre no primeiro ensaio sobre Théophile Gautier, de 1859, em que Baudelaire compara a melancolia presente nas obras deste – um de seus confessos êmulos literários – com o *mal du siècle* de Chateaubriand (2002: 590):

²³² No mesmo *O pintor da vida moderna* (2002: 872), o autor afirma que “o dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências [...]. É um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia”.

Théophile Gautier continuou *por um lado* a grande escola da melancolia, criada por Chateaubriand. Sua melancolia é até de um caráter mais positivo, mais carnal, e às vezes confina com a tristeza antiga. Há poemas, em *A comédia da morte*, entre os inspirados pela sua estada na Espanha, em que se revelam a vertigem e o horror do nada [...]. *Por outro lado*, ele introduziu na poesia um elemento novo, que chamarei de consolação pelas artes, por todos os objetos pitorescos que regozijam os olhos e entretêm o espírito (grifos do autor).

A melancolia *mal du siècle* é passado, em outras palavras. A “vertigem e o horror do nada” permanecem de alguma maneira, à semelhança de arquétipos, mas submersos por uma nova forma, mais “positiva”, “carnal” – descobre-se enfim a volúpia da arte pela arte. A forma pela forma não esfacela, a priori, o discurso melancólico disfórico e o modo ultrarromântico, mas configuram uma separação pioneira entre o objeto literário e o universo empírico em que este foi gestado; dessarte, a “volúpia” da criação pode aparecer nesse contexto como contrária à expressão desbordante da melancolia disfórica empírica associada à ficcionalidade até então. Assim, é importante o fato de que o último lampejo e o esgotamento do modo ultrarromântico oitocentista se dá justamente no instante em que a Literatura é alçada do eixo moralidade/espelho da realidade para o do Belo em si. Tal cisão será completa graças a outros textos críticos de Baudelaire, a exemplo dos *Paraísos artificiais*²³³, onde uma longa nota de rodapé escrita no momento em que o autor é informado sobre a morte de Thomas de Quincey (trechos da *Confissão de um inglês comedor de ópio* quinceyana se encontram traduzidos e discutidos nos *Paraísos artificiais*) mostra toda a revolta pelo moralismo da época em relação à literatura. A nota é escrita por conta das inúmeras leituras tendenciosas que críticos vinham fazendo sobre os livros de de Quincey (ibidem: 440):

De um extremo a outro do mundo, a grande loucura da moral usurpa em todas as discussões literárias o lugar da pura literatura [...]. Já a propósito das estranhas orações fúnebres que se seguiram à morte de Edgar Poe, tive ocasião de observar que o campo mortuário da literatura é menos respeitado do que o cemitério comum, onde um regulamento de polícia protege os túmulos contra os ultrajes inocentes dos animais. Quero que o leitor imparcial seja juiz. Que o *Comedor de ópio* nunca tenha prestado à luz da humanidade serviços positivos, que nos importa? Se o seu livro é *belo*, devemos-lhe a gratidão (grifos do autor).

²³³ O famoso ensaio sobre a recepção alucinatória do vinho, do ópio e do haxixe em uma mente “poética”, ou caráter “espiritual” (no sentido de sensível, “artístico”), foi publicada em *Le Messager de l'Assemblée* de 7, 8, 11 e 12 de março de 1851. Nele, Baudelaire fala explicitamente de uma “melancolia poética” positiva, ou sublime, ressaltando-se, a partir de uma narração sobre os efeitos do haxixe, sua diferença em relação a uma melancolia empírica (2002: 387): “A dor e a idéia de tempo desapareceram, ou se algumas vezes ousam manifestar-se, são transfiguradas pela sensação dominante e são, então, relativamente à sua forma habitual, o que a melancolia poética é em relação à dor positiva”. Há, também, uma sugestão nos *Paraísos artificiais* de que alguns autores buscaram empiricamente nas drogas o nepentes para adormecer a angústia do vazio, “bálsamo” para “doentes do espírito” (idem: 423), mesmo com os poderosos efeitos daninhos posteriores que poderiam aprofundar ainda mais a dor (constatação, por sinal, já presente no senancouriano *Obermann*, em relação ao vinho e ao café). Em todo o caso, Baudelaire, nesta obra, sempre faz o elogio da vontade, especialmente quando revela os males que os estupefacientes poderiam suscitar em relação à mesma, considerada (ibidem: 396) “de todas as faculdades a mais preciosa”.

Define-se assim, de uma vez por todas, a cisão entre a ficcionalidade e a moral/exigência didática oitocentista. Em muitos outros ensaios, Baudelaire endossará a mesma, a exemplo do dedicado a Flaubert e da já referida primeira crítica a Gautier. Nesta última, publicada no jornal *L'Artiste* de 13 de março de 1859 e lida por toda Paris, escreve Baudelaire (*op. cit.*: 580):

[...] Há uma outra heresia... um erro mais resistente, quero falar da *heresia do ensino*, a qual compreende, como corolários inevitáveis, as heresias da *paixão*, da *verdade* e da *moral*. Uma multidão de pessoas acredita que a meta da poesia é um ensino qualquer, que ela deve ora fortalecer a consciência, ora aperfeiçoar os costumes, ora, afinal, demonstrar o que quer que seja de útil... A Poesia, por menos que se queira descer em si mesmo, interrogar a própria alma, evocar suas lembranças de entusiasmo, não tem outro fim senão Ela mesma; não pode ter outro, e nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema senão aquele que tiver sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema (grifos do autor).

O esgotamento dos *topoi mal du siècle* é ainda evidenciado num caso interessante e mesmo irônico em que Baudelaire tenta se defender do Tribunal Correccional parisiense. Os censores quiseram ver, entre outros exemplos, um dos maiores atentados morais das *Flores do mal* no poema “À que está sempre alegre”. Para compreendermos o caso, cumpre ler algumas estrofes, no caso, as últimas do referido poema (*op. cit.*: 239):

[...] Certa vez, num belo jardim,
Ao arrastar minha atonia,
Senti, como cruel ironia,
O sol erguer-se contra mim;

E humilhado pela beleza
Da primavera ébria em cor,
Ali castiguei numa flor
A insolência da Natureza.

Assim eu quisera uma noite,
Quando a hora da volúpia soa,
Às frondes de tua pessoa
Subir, tendo à mão um açoite,

Punir-te a carne embevecida,
Magoar o teu peito perdoado
E abrir em teu flanco assustado
Uma larga e funda ferida,

E, como êxtase supremo,
Por entre esses lábios frementes,
Mais deslumbrantes, mais ridentes,
Infundir-te, irmã, meu veneno!

Numa nota posterior à primeira edição das *Flores do mal* o próprio Baudelaire explica em detalhe o ocorrido (idem: 1059):

Os juizes julgaram descobrir um sentido a um tempo sangüinário e obsceno nas duas últimas estrofes. A gravidade da coletânea excluía semelhantes *gracejos*. Mas *veneno* equivalendo a *spleen* ou a melancolia era uma idéia muito simples para criminalistas. Que sua interpretação sífilítica lhes fique na consciência! (grifos do autor).

Além da mordaz ironia de Baudelaire, o trecho deixa ver como o autor tentou justificar seus versos de conotação sádica a partir de um tema caro ao *mal du siècle*. O desgaste é claro, no momento em que o *topos* da melancolia passa a ser sugerido, ou mesmo utilizado nas mais desconcertantes acepções. Em vários outros casos, o poeta chegará a fazer pilhéria com os *topoi mal du siècle*, utilizados com impertinência. No poema “O Ideal”, das *Flores do mal*, o eu-lírico faz moça dos atributos pseudomelancólicos das belezas de salão (*op. cit.*: 118):

[...] Jamais serão essas vinhetas decadentes,
Belezas pútridas de um século plebeu,
Nem borzeguins ou castanholas estridentes,
Que irão bastar a um coração igual ao meu.

Concedo a Gavarni, o poeta das cloroses,
Todo o rebanho das belezas de hospital,
Pois nunca vi dentre essas pálidas necroses
Uma só flor afim de meu sangüíneo ideal [...].

Algo parecido se dá em “O desejo de pintar”, dos *Pequenos poemas em prosa*, quando a mórbida imagem do sol negro ultrarromântico é utilizado como metáfora da beleza feminina em tintas eufóricas (*op. cit.*: 324): “Infeliz o homem, talvez, mas feliz o artista dilacerado pelo desejo! [...]. É bela, e mais do que bela: é surpreendente. Nela predomina e ressalta o negro: e tudo o que ela inspira é noturno e profundo [...]. Compará-la-ia a um sol negro, se fosse possível conceber um astro negro esparzindo luz e felicidade”. Na mesma coletânea, “A mulher-fera e a preciosa ridícula” (*ibidem*: 288) mostra a coqueteria de uma mulher assimilada a partir da leitura de obras supostamente *mal du siècle*: “[pergunta o narrador:] Diante dos infernos que o mundo está povoado, que quer você que eu pense do seu lindo inferno [...]? E que podem significar para mim todos esses leves suspiros que lhe intumescem o seio perfumado, robusta coquete? E todas essas afetações aprendidas nos livros, e essa infatigável melancolia, feita para inspirar ao espectador um sentimento bem diverso da piedade?”. Da mesma forma, num trecho da *Seleção de máximas consoladoras sobre o amor*, de 1846, o narrador se remete a “males imaginários” herdados da geração anterior de maneira crítica, mas igualmente jocosa (2002: 463), ao fazer referência aos dois personagens médicos do protagonista Argan, de *O doente imaginário* de Molière: “O erro mais grave da juventude moderna é *iludir-se*. Grande número de amorosos são doentes imaginários que gastam muito nas farmácias, e pagam gordamente a Fleurant e a Purgon, sem ter os prazeres e os privilégios

de uma doença sincera” (grifo do autor). E, no retrato crítico de Leconte de Lisle das *Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos* (publicadas em 1861), o autor fala (2002: 613) que este autor “se ergue bem acima desses melancólicos de salão, desses fabricantes de álbuns e de *keepsakers* onde tudo, filosofia e poesia, é ajustado ao sentimento das donzelas”.

Baudelaire é um iconoclasta. Ao tempo em que dá a estocada mortal oitocentista no modo ficcional ultrarromântico (bem como na moda melancólica empírica que ainda insistia em grassar entre a sociedade), também espezinha os novos ideais sociais que Sainte-Beuve entreviu, em sua crítica, como os verdadeiros agentes destruidores do pessimismo *mal du siècle*. Em muitas passagens de sua obra completa, o poeta francês tratou do tema de maneira hilariante, acusando os fourieristas e saint-simonistas de completos alienados. Em sua cruzada contra o moralismo opressor e acreditando sempre nos poderes superiores da grande arte, analisava as novas propostas para o “bem social” da humanidade como outra faceta dos monstros da moralidade pública, burguesa e filistéia, “o ilustre senhor Progresso e a poderosíssima dama Indústria” (BAUDELAIRE 2002: 591). Em “O jogador generoso”, dos *Pequenos poemas em prosa*, há uma discussão irônica e cheia de gracejos com o próprio diabo acerca de várias coisas, entre elas (*op. cit.*: 314), “a grande idéia do século, vale dizer, o progresso e a perfectibilidade”. O mesmo tema é explorado com veia ainda mais sarcástica no texto de sabor swiftiano intitulado “Espanquemos os pobres!”, onde se tenta provar que apenas a base de pauladas se pode restituir novamente o orgulho e a autoestima dos deserdados da sorte. A musa baudelairiana não se isenta de um olhar humanista e mesmo cristão em relação aos pobres e desvalidos, como se patenteia em inúmeros poemas e textos em prosa; o que vemos, nestes últimos exemplos, é o registro de um temor de artista pelas “boas intenções” da moral eivada de preconceitos, pelo “bom senso” de “pseudomoralistas fariseus”, como detalha o autor em trecho dos *Paraísos artificiais* (*op. cit.*: 354).

Enfim, há muito mais em Baudelaire que o modo ultrarromântico. A sensualidade – por exemplo, impensável num Leopardi – é um importante fundamento de sua ficcionalidade, existindo até erotismo em alguns momentos da *Marginália*. Mas será pelo viés da ironia – diluidora de modos e gêneros literários, metaficcional por excelência – que se atestará o esgotamento dos *topoi mal du siècle*. Não irei aprofundar o conceito de ironia em Baudelaire, mas o satanismo disfórico visto em suas obras por Starobinski²³⁴, mesmo que hipoteticamente

²³⁴ Em *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Starobinski estuda, entre outras coisas, as representações literárias das imagens de “entes pendidos” (pessoas que se olham no espelho, cisnes que se contemplam no lago, etc.), geralmente associadas, nas artes plásticas, às imagens dos melancólicos. No momento em que discute a ironia em Baudelaire, Starobinski faz análises comparativas em relação à ironia presente em outro escritor, por sinal, muito caro ao autor das *Flores do mal*: E.T.A. Hoffmann. O crítico, em resumo, afirma

aponte para inconciliação filosófica seminal, não inviabiliza nem interfere na presente discussão sobre o desgaste da forma do modo ultrarromântico oitocentista. O mais importante é afirmar que Baudelaire não *destrói* o modo ultrarromântico – as obras de Cioran, Sartre, Camus e de tantos outros autores dos séculos XX e XXI, cada uma a seu modo e com as próprias contribuições, continuarão suas devedoras em mais de um aspecto. Mas, de fato, ele o *anacroniza*, torna datados os *topoi mal du siècle* e faz isso com ironia (o princípio do *witz* criador de Schlegel se materializando aí perfeitamente) e clarividência, *dentro do âmbito da própria ficcionalidade e não através, por exemplo, de um discurso crítico de viés moralista ou empírico. Não pelo pastiche, mas pela invenção criativa*. Embora Baudelaire, em sua crítica, seja ainda um homem do século XIX, adepto do mais puro biografismo e, algumas vezes, até da fisiognomonia e do lavaterismo²³⁵, ele é o crítico *amoral* por excelência no que tange à leitura do artístico e do ficcional e, se ainda associa a “melancolia” de um livro ou quadro à melancolia empírica de seus autores, não o faz tendo em vista um ensinamento ou preconceito doutrinário, mas a expressão de sentimentos pessoais através da linguagem artística (o discurso eufórico *sobre* a melancolia se presentificando quase sempre neste mesmo âmbito crítico). De fato, a obra baudelaireana aparece como uma fronteira definitiva entre os anteriores eus romântico e ultrarromântico e um novo eu, que poderíamos chamar de a-biográfico. Nas palavras de Hugo Friedrich (*op. cit.*: 1030-1031):

Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática à base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores [...]. Fora da França, Poe foi

que a ironia baudelaireana, diferente da hoffmanniana, não é verdadeira (1997: 31-32): “O reflexo, o ato reflexivo conduziram os românticos alemães à teoria da ironia, Baudelaire conhecia deles a versão alegorizada pela *Princesa Brambilla* de E.T.A. Hoffmann, obra pela qual tinha grande admiração. Segundo este *capriccio*, e sobretudo segundo a fábula do rei Ophioch narrada dentro da narrativa, a reflexão separa os homens da natureza original e os conduz à tristeza do exílio. Mas, para o rei Ophioch e para a rainha Liris, aprisionados por um longo sono, o problema virá por um desdobramento da reflexão, ou seja, pelo humor e a ironia: pendendo-se sobre as águas do lago mágico de Urdar, eles descobrem sua imagem invertida, olham-se um ao outro, e caem na mais franca risada. O exílio teve fim. Na narrativa principal, o malvado ator Giglio atravessa as provas de um ‘dualismo crônico’ em meio da feliz desordem do carnaval romano: a irrisão de si lhe cura das ilusões de um orgulho perverso; ela lhe dará acesso ao verdadeiro amor e à perfeição do *métier* de comediante. Do romance de Hoffmann, ao qual celebra como um ‘catecismo de alta estética’, Baudelaire retém essencialmente a lição que toca à arte, ou seja, a definição do ‘cômico absoluto’, bem próximo de ‘inocente’ e hiperconsciente: ‘O artista só é artista com a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum dos fenômenos de sua dupla natureza’. Mas a ironia – reflexão da reflexão – não possui, para Baudelaire, nenhum valor libertário. Se ela tem alguma ligação com o ‘cômico absoluto’, ou seja, com a forma superior de riso, nada atesta, no ensaio [baudelaireano] sobre a *Essência do riso*, que este perde o caráter satânico que Baudelaire lhe atribuiu inicialmente. A ironia, como a melancolia, como a imagem que reenviam os espelhos, continua como uma atribuição de Satã [...]. O ‘riso eterno’ é a pena infernal do carrasco de si mesmo”.

²³⁵ “Todos os contos de Edgar Poe são por assim dizer biográficos. Na obra encontra-se o homem. Os personagens e os incidentes são a moldura e a roupagem de suas lembranças”, afirma Baudelaire (2002: 630), por exemplo, no estudo *Edgar Allan Poe*, publicado em 1852.

quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com a “embriaguez do coração”. Entende, por excitação entusiástica, uma disposição ampla, chama-a de alma, em verdade só para dar-lhe um nome, porém acrescenta cada vez: “não coração”. Baudelaire repete as palavras de Poe quase ao pé da letra, variando-as com formulações próprias: “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”, em oposição à “capacidade de sentir da fantasia”. Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto [...]. Esta concepção lança a luz necessária sobre as palavras citadas há pouco. Estas exigem que se prescindia de todo sentimentalismo pessoal a favor de uma fantasia clarividente que, de forma melhor que aquele, conclui tarefas mais difíceis. Baudelaire aplica ao poeta o lema: “Minha tarefa é extra-humana”. Em uma carta, ele fala da “intencionada impessoalidade de minhas poesias”, com o que se entende que elas podem expressar qualquer possível estado de consciência do homem, com preferência os mais extremos. “Lágrimas? Sim, mas aquelas ‘que não vêm do coração’”. Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal [...] [isso] contém já aquela despersonalização que, mais tarde, será explicada por T.S. Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poetar.

Por fim, o crítico estará correto ao afirmar indiretamente que o negativismo (ultrarromântico) ainda existente nas *Flores do mal* não passará de uma *forma* herdada, porém modificada por novo contexto (idem: 1032): “Elas [as *Flores do mal*] oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Mas estes conteúdos negativos podem ainda estar envoltos por uma *composição meditada*” (grifo meu). Como “composição meditada” leia-se a utilização dos *topoi* ultrarromânticos enquanto *forma*, compreendida como tal de uma vez por todas. Friedrich chega a supor que o culto da forma, ou arte pela arte (sem que nos refiramos especificamente ao parnasianismo), constituiu outra das muletas de salvação para o nada oitocentista²³⁶. Não vou a tanto, mas é fato que a cisão moderna entre eu-lírico e empírico pode ser considerada como marco inaugural da *consciência das formas e dos modos*, consciência esta que dá o golpe final naquela leitura biografista que endossou muito da própria essência do modo ultrarromântico aos olhos dos críticos e autores oitocentistas, já que, a partir de então, novamente segundo Friedrich (ibidem: 1042), “o que parece ser o resultado, ou seja, a ‘forma’, [passa a ser] a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o ‘significado’ [passa a ser] o resultado”.

²³⁶ Segundo Friedrich (2002: 1033-1034): “Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto. É o conhecimento da catarse do sofrimento mediante sua transformação em linguagem formal mais elevada. Mas apenas no século XIX, quando o sofrimento com uma finalidade passou a sofrimento sem finalidade, à desolação e, por fim, ao niilismo, as formas tornaram-se, tão imperiosamente, a salvação – conquanto fechadas em si e repousantes – entrando em dissonância com os conteúdos inquietos. Voltamos a deparar com uma dissonância fundamental da poesia moderna. Assim como a poesia separou-se do coração, também a sua forma separa-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade”.

CAPÍTULO III

Ecos ultrarromânticos

3.1 – Ecos ultrarromânticos em Portugal

“O desgosto da vida, a fúnebre e angustiosa amargura que devora certas organizações, não aparecerá de novo no peito destas gerações que despontam agora?”
(Lopes de Mendonça 1856:2)

Agora que definimos as principais linhas demarcatórias entre o Romantismo e o Ultrarromantismo pelo viés da melancolia literária, convém passarmos ao estudo do chamado “mal do século” em língua portuguesa, o qual provará, mais do que qualquer outro, a existência de uma forma ou modo ultrarromântico.

Antes, é importante lembrar que a língua portuguesa também possuiu um longo desenvolvimento particular no que toca à gênese de uma escrita melancólica. “Os primeiros monumentos literários portugueses são líricos”, afirma Marques Braga (1945: vii) no prefácio a uma edição moderna do *Cancioneiro da Ajuda*. De fato, uma visita aos cancioneiros medievais revela como os diversos eus-líricos das cantigas de amor e de amigo do período soeram apresentar muitas sugestões e até conteúdos de tristeza. Como visto em tópicos anteriores, era comum, no chamado “amor de longe”, a existência de eus-líricos desiludidos, que choram a solidão e o abatimento por conta do desdém ou pela impossibilidade de aproximação de suas musas. O amor, o sofrimento e a morte andam *sempre* entrelaçados nas cantigas de amigo, nas quais o eu-lírico costumeiramente aparece sob a alcunha de “cuitado” (angustiado), sob o jugo da “coita de soffrer”. Vejamos uma cantiga de Vasco Praga de Sandin, escrita por volta do século XIII (1945: 1):

Deus, meu senhor, se vus prouguer,
vos me tolhede este poder
que eu ei de muito viver;
ca, mentr’eu tal poder ouver
de viver, nunca perderei
esta coita que og’eu ei
d’a-mor en meu coraçom.

Ca mi-a faz aver tal molher
que nunca mi-á ren de fazer,
per que eu ja poss’a perder;
que, enquant’ eu viver poder,
por esto a non poderei
perder per ren, mais averei

d'ela mais, con mui gran razon.

Ca non este cuita d'amor
ua que ome filhar ven,
se ome leixa sen seu ben,
ou sen mort(e), ou se faz melhor;
mais semelha muit'outro mal,
E quen á esta cuita tal,
macar se morre, non lhe praz!²³⁷

Esta é uma cantiga típica do trovadorismo medieval português; os mesmos elementos disfóricos aparecerão em seu compasso monocórdico em centenas de outros exemplos, corroborando a existência de certas convenções que, por sua vez, asseguram uma forma literária. Como lembra Marques (*op. cit.*: 1), “paixão, desgosto, pena, dor, angústia, aflição, mágoa, cuidado são os temas principais destas composições de caráter cortesão e de imitação provençal. Cada composição contém um único pensamento que é repetido, levemente variado, em três ou quatro estrofes cantáveis”, sempre ligado aos males de amor. Na poesia medieval portuguesa já se fala em centramento na tristeza, como pode ser visto em outra cantiga de Praga de Sandin (*op. cit.*: 11):

Ome que gran ben quer molher
gran dereit' á de trist'andar;
ca se lh'ela non quer prestar,
al do mundo non lh'á mester.
Mais que mester lhe pod'aver
o que lhe non pode tolher
tal cuita como sigo ten?²³⁸

Joan Soaires Somesso, outro autor de cantigas de amor do século XIII, revela também como ele está entrelaçado à morte neste tipo de poetar (*idem*: 43-44):

Muitos dizem que perderan
coita d'amor sol per morrer.
E s' é verdade, ben estan.
Mais eu non o posso creer
que ome perderá per ren
coita d'amor, sen aver ben
da dona que lh'a faz aver!

E os que esto creud'an,
¡Deus! e que queren mais viver,
pois que d'ali ben non estan
onde querrian ben prender,
en sobejo fazem mal-sen,

²³⁷ Braga (1945: 1) propõe uma tradução em prosa contemporânea: “Querido Deus! no caso de vos aprazer, não me dês vida longa, pois em quanto eu viver, tenho que sofrer inquietação atormentadora no meu coração. Visto que a minha Senhora nunca fará nada para me aliviar daquela tortura, a qual aumentará sempre”.

²³⁸ “Quem ama uma mulher deve estar triste, pois no caso que ela não lhe seja favorável, nada na terra lhe é necessário. Como poderia importar-se daquilo que não o pode livrar deste martírio?” (BRAGA *op. cit.*: 11).

Ou, de pran, amor non os ten
en qual coita min faz soffrer.

Ca se eles ouvessem tal
coita qual og' eu ei d'amor,
ou soffressen tan muito mal
com'eu soffro por mia senhor,
log'averian a querer
mui mais sa morte c'atender
de viveren tan sen sabor

Com' og' eu viv', e non por al.
E po esto soffr'a a mayor
coita do mundo e mayor mal,
porque non são sabedor
d'aquesto que ouço dizer.
E esto me faz defender
de mort' nen d'outro pavor²³⁹.

Em outra cantiga de Somesso, o eu-lírico afirma que o seu tormento continuará até mesmo depois da morte (idem: 58), imagem que se relaciona às hipérboles do discurso melancólico disfórico:

Desejand' eu vos, mia senhor,
seguramente morrerei;
e do que end' estou peor,
é d'ua ren que vus direi:
que sei, de pran, que, pois morrer',
averei gran coit' a soffrer
pos vos, como mi-agora ei²⁴⁰.

Uma cantiga de Martim Soares chega mesmo bem próximo do referido discurso, ou, mesmo, o realiza (ibidem: 95-97):

Senhor fremosa, pois me non queredes
creer a cuita 'n que me ten amor,
por meu mal é que tan ben parecedes!
E por meu mal vus filhei por senhor!
E por meu mal tan muito ben oí
dizer de vos! E por meu mal vus vi,
pois meu mal é quanto ben vos avedes!

E pois vus vos da cuita non nenbrades,
nen do affan que m'amor faz prender,
por meu mal me fez Deus nacer!
E por meu mal, non morri u cuidei
como vus viss'; e por meu mal fiquei

²³⁹ “Muitos afirmam que as suas penas de amor encontrarão fim unicamente na morte. Se é verdade, bem para eles! Mas eu creio que somente por favor que a amada outorgue possa terminar o tormento. Quem isso acreditar e quiser continuar a viver (ainda que não receba nada de bom da amada) é um louco. Ou então o seu tormento de amor é menor do que o meu. Se amasse e sofresse, como eu amo e soffro, ele preferiria a morte, tão insípida e angustiosa é a minha vida!” (BRAGA *op. cit.*: 43).

²⁴⁰ “Minha Senhora, certamente que morro de saudade por vós, mas o pior é que também, por vós, terei de sofrer depois de morto” (BRAGA *op. cit.*: 58).

vivo, pois vos por meu mal ren non dades!

E d'esta cuita 'n que me vos teedes,
en que og' eu vivo tan sen sabor,
¿que farei eu, pois mi-a vos non creedes?
¿que farei eu, cativo pecador?
¿que farei eu, vivendo sempre assi?
¿que farei eu, que mal-dia naci?
¿que farei eu, pois me vos non valedes?

E pois que Deus non quer que me valhades
nen me queirades mia coita creer,
¿que farei eu- por Deus; que mi-o digades!
¿que farei eu, se logo non morrer'?'
¿que farei eu, se mais a viver ei?
¿que farei eu, que conselho non sei?
¿que farei eu, que vós deseparades?²⁴¹

Na maior parte destas cantigas o amor está associado à perda e ao mal-estar, sendo bem mais raras as ligações com o sublime (no caso das cantigas de amor, sendo as mesmas ligações mais frequentes nas cantigas de amigo). Assim, em meio aos queixumes constantes e monocórdicos dos eus-líricos, poder-se-á encontrar certas sugestões à morte autoinfligida em âmbito ficcional, a exemplo do que ocorre num poema de Pero Garcia, dito o Burgalês (ibidem: 158):

De quantos mui coitados son
a que Deus coita faz aver
min faz mais coitado viver.
E direi-vus per qual razon:
faz-me querer ben tal senhor,
a mais fremosa nen mellor
do mund', e non mi-a faz veer.

E dá-me tal coita que non
sei de min conselho prender;
e fez-me ja pavor perder
de mía mort', á i gran sazon,
ond' ant' avia gran pavor:
Veed' ora se á mayor
coita no mundo de soffrer!

E nunca me Deus quís guisar
en quanto cuidado preñdi,

²⁴¹ “Como vós, formosa Senhora, não acreditais no meu sofrimento de amor é uma infelicidade para mim... uma infelicidade ter-vos escolhido para Senhora; uma infelicidade ter ouvido contar tanto bem de vós; uma infelicidade ter-vos visto; uma infelicidade todo o bem que vós possuis! E como vós não vos importais com a minha inquietação de amor e desgosto, vivo infeliz, ainda mais do que vós julgais! Para minha infelicidade nasci eu! por infelicidade não morri, quando eu julgava morrer, quando eu vos vi; e por infelicidade vivi, já que o meu tormento vos é indiferente! Como me hei-de haver com o tormento em que vivo sem prazer, porque vós não acreditais nele? Que hei de fazer desventurado e desgraçado? Que hei de fazer com tal vida? Que farei eu, que nasci num dia aziago? Que farei eu, se me não ajudais? Visto que Deus não quer que me auxiliéis nem acrediteis no meu tormento de amor, que tenho de fazer? Dizei-mo por Deus! Que farei, se não morrer em breve? Que farei, se viver mais? Que farei eu desaconselhado? Que farei eu abandonado?” (BRAGA *op. cit.*: 95).

u cuidei al, en cuidar i
en como podess' acabar
do que querria nulha ren.
Mais cuid' en quanto mal mi ven!
Cativ'! e mal-dia naci!

E quant' og' est, a meu coidar
ben per sei eu ca non á i
coita mayor da que a mi
faz mia mort' ora desejar.
Pero non querria por én
morrer, se coidasse' aver ben
da que por meu mal dia vi²⁴².

A morte é postergada, mas das mais diversas formas sempre evocada. Noutra cantiga de Pero Garcia, há uma espécie de elogio da inconsciência, ou morte em vida por conta das atribulações (ibidem: 177-178):

Se Deus me valha, mia senhor,
de grado querria seer
sandeu, por' quant' ouço dizer
que o sandeu non sabe ren
d'amor, nen que x'é mal nen ben,
nen sabe sa morte temer:
por én querria 'nsandecer,

E por non soffrer a mayour
coita das que Deus quis fazer,
qual lh'a eu sempr' ei a soffrer
por vos; e rog' a Deus por én
que me faça perder o sen
e pavor que ei de morrer,
ou me non leixe mais viver.

E Deus non me leixe viver,
se eu a 'nsandecer non ei;
ca se viver', sempre averei
coita d'amor, direi-vus qual:
gran coita, se me Deus non val;
e se for' sandeu, perderei
a gran coita que d'amor ei.

Ca des quand' eu ensandecer',
se verdade dizen, ben sei
ca nunca pesar prenderei,
nen gran coita d'amor, nem d'al!
nen saberei que x'é 'ste mal,
nen mia morte non temerei!
¡Deus! ¿e quand' ensandecerei?²⁴³

²⁴² “De todos os infelizes, a quem Deus impõe inquietações, sou eu o mais desgraçado, porque não contemplo aquela a quem amo. Ela é a mais formosa e a mais excelente sobre a terra. Contudo faz-me tanta dor de coração que não sei que conselho tomar, não receando até a outrora tão apavorante morte! Deus não permite que em todos os meus desgostos e cogitações eu encontre uma saída para o meu sofrimento. Só penso na minha pena: desventurado que eu sou, que nasci num dia aziago! Hoje não existe (no mundo), segundo a minha opinião, mais acerba inquietação do que a minha, que me obriga a procurar a morte. Contudo não gostaria de morrer, se eu pudesse esperar a benevolência daquela, que vi por minha desgraça” (BRAGA *op. cit.*: 158)

Muitos outros exemplos poderiam ser colhidos em diferentes cancioneiros, como o da *Vaticana* e o da *Biblioteca Nacional*, que registram a mesma presença de timbres disfóricos nestes passos inaugurais da literatura em língua portuguesa. Vilancetes, cantigas, esparsas... variados foram os metros através dos quais a desilusão amorosa medieval ganhou vulto. Três séculos depois, aproximadamente, Luís Vaz de Camões (1524-1580) utilizar-se-á desse mesmo imaginário (do amor enquanto atribulação e sofrimento) para compôr novas obras-primas. Deixando de lado *Os Lusíadas* (1572), onde a tuba de Calíope propõe as orgulhosas altissonâncias épicas, poderemos observar que a poesia lírica camoniana (redondilhas, éclogas, odes, elegias, epigramas, sonetos, sextinas, etc.) também está repleta de *sugestões* disfóricas:

Tanto maiores tormentos
Foram sempre os que sofri
Daquilo que cabe em mim,
Que não sei que pensamentos
São os pera que nasci.
Quando vejo este meu peito
E perigos arriscados
Inclinado, bem suspeito
Que a cuidadas sou sujeito.
Mas porém a que cuidados?

Que vindes em mi buscar,
Cuidados, que sou cativo?
Eu não tenho que vos dar.
Se vindes a me matar,
Já há muito que não vivo.
Se vindes porque me dais
Tormentos desesperados,
Eu, que sempre sofri mais,
Não digo que não venhais:
Mas porém a quê, cuidados?
(CAMÕES 1954: 41 – grifos do autor).

Depois de sempre sofrer,
Senhora, vossas cruezas,
Apesar de meu querer,
Me quereis satisfazer
Meus serviços com tristezas.
Mas pois embalde resiste
Quem vossa vista condena,
Prestes estou pera a pena;
Que, de galardão tão triste,
Triste vida se me ordena.

²⁴³ “Minha Senhora, eu desejaria ser louco, assim Deus me ajude! Porque os loucos não sofrem de amor, nem sabem diferenciar o mal do bem, nem receiam a morte, segundo dizem. Por isso para me ver livre de tão grande sofrimento que, Senhora, me infligis, imploro a Deus que me leve o juízo e, com o siso, o receio da morte. A não ser louco, não gostaria de continuar a viver, porque existindo, tenho de sofrer martírios, e aliás bem grandes... mas como louco, estou livre das minhas inquietações amorosas” (BRAGA *op. cit.*: 177).

De contente do mal meu,
A tão grande extremo vim,
Que consinto em minha fim.
Assi que, vós e mais eu,
Ambos somos contra mim.
Mas pois sofro meu tormento
Sem querer mais galardão,
Não é fora de razão
Que queira meu sofrimento,
Pois quer vossa condição [...]
(CAMÕES idem: 45 – grifos do autor).

Em outra redondilha, o eu-lírico associa o amor a uma doença que, às vezes, se assemelha ao mal empírico da melancolia (ibidem: 74-76):

Olhai que dura sentença
Foi Amor dar contra mi:
Que, porque em vós me perdi,
Em vós me busque a doença.
Claro está
Que em vós só me achará;
Que em mim, se me vem buscar,
Não poderá mais achar
Que a forma do que fui já.

Que se em vós Amor se pôs,
Senhora, é forçado assi
Que o mal que me busca a mi
Que vos faça mal a vós.
Sem mentir,
Amor me quis destruir
Por modo nunca cuidado,
Pois há-de ser já forçado
Pesar-vos de vos servir.

Mais sois tão desconhecida
E são meus males de sorte,
Que vos ameaça a morte,
Porque me negais a vida.
Se por boa
Tal justiça se pregoa,
Quando desta sorte for,
Havei vós perdão de Amor,
Que a parte já vos perdoa.

Mas o que mais temo, enfim,
É que, nesta diferença,
Que se não torne a doença,
Se me não torneis a mim.
De verdade,
Que já vossa humanidade
De que se queixe não tem,
Pois pera as almas também
Fez Amor enfermidade.

Não sabendo Amor curar,
Foi a doença fazer

Fermosa pera se ver,
Doce pera se passar.
Então, vendo a diferença
Que há de vós a toda a gente,
Mandou que fôsseis doente
Pera glória da doença.

E digo-vos de verdade
Que a saúde anda invejosa,
Por ver estar tão fermosa
Em vós essa enfermidade.
Não façais, logo, detença,
Senhora, em estar doente,
Porque adoecerá a gente
Com desejos da doença.

Que eu, por ter, fermosa Dama,
A doença que em vós vejo,
Vos confesso que desejo
De cair convosco em cama.
Se consentis que me vença
Deste mal, não houve gente
Da saúde tão contente,
Como eu serei da doença.

Nas últimas estrofes, o eu-lírico faz um contraponto entre uma provável doença empírica de sua musa e sua “doença” interior, motivada por uma dor que não deixa dúvidas – os males de amor acarretados pela distância. Em todo o caso, algumas destas sugestões disfóricas poderão servir como pilares para certos desbordamentos já nossos conhecidos. O mesmo imaginário também aparece nos célebres sonetos camonianos:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
Minha escritura a algum juízo isento,
Escureceu-me o engenho co tormento,
Pera que seus enganos não dissesse.

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
A diversas vontades! Quando lerdas
Num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são e não defeitos;
E sabeí que, segundo o amor tiverdes,
Tereis o entendimento de meus versos.
(CAMÕES *ibidem*: 187).

Busque Amor novas artes, novo engenho,
Pera matar-me, e novas esquivanças;
Que não pode tirar-me as esperanças,
Que mal me tirará o que eu não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
Andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê;

Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como, e dói não sei porquê.
(CAMÕES ibidem: 205).

Julga-me a gente toda por perdido,
Vendo-me tão entregue a meu cuidado,
Andar sempre dos homens apartado,
E dos tratos humanos esquecido.

Mas eu, que tenho o mundo conhecido,
E quase que sobre ele ando dobrado,
Tenho por baixo, rústico, enganado
Quem não é com meu mal engrandecido.

Vá revolvendo a terra, o mar e o vento,
Busque riquezas, honras a outra gente,
Vencendo ferro, fogo, frio e calma;

Que eu só em humilde estado me contento
De trazer esculpido eternamente
Vosso fermoso gesto dentro na alma.
(CAMÕES ibidem: 260).

Nos três sonetos precedentes vemos sugestões caras ao modo ultrarromântico, ainda que ele não se presentifique por conta da origem confessa do mal-estar (o amor): no primeiro, a falta de esperança, o engenho obscurecido; no segundo, um “não sei quê, que nasce não sei onde, / em não sei como, e dói não sei porquê” (mas a questão é resolvida já no primeiro verso: “[...] me esconde / Amor um mal, que mata e não se vê [...])”; e, no terceiro, encontramos nos dois primeiros quartetos elementos de misantropia melancólica. Por outro lado, outros sonetos de Camões explicam que esta fatalidade é bem vinda (daí o maneirismo associado à sua poesia lírica), corroborando a existência de um discurso triste e não de um discurso melancólico disfórico:

Quando a suprema dor muito me aperta,
Se digo que desejo esquecimento,
É força que se faz ao pensamento,
De que a vontade livre desconcerta.

Assi, de erro tão grave me desperta
A luz do bem regido entendimento,
Que mostra ser engano ou fingimento

Dizer que em tal descanso mais se acerta.

Porque essa própria imagem, que na mente
Me representa o bem de que careço,
Faz-mo de um certo modo ser presente.

*Ditosa é, logo, a pena que padeço,
Pois que da causa dela em mim se sente
Um bem que, inda sem ver-vos, reconheço.*
(CAMÕES ibidem: 275-276 – grifos meus).

Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
Ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
Sem falta lhe terá bem merecido
Que lhe seja cruel ou rigoroso.

Amor é brando, é doce, e é piadoso.
Quem o contrário diz não seja crido;
Seja por cego e apaixonado tido,
E aos homens, e inda aos Deuses, odioso.

Se males faz Amor em mim se vêm;
Em mi mostrando todo o seu rigor,
Ao mundo quis mostrar quanto podia.

Mas todas suas iras são de Amor;
*Todos os seus males são um bem,
Que eu por todo outro bem não trocaria.*
(CAMÕES ibidem: 294-295 – grifos meus).

Bernardim Ribeiro (1482? - 1552?) é outro que cantou as dores de Amor, associadas à vertigem e ao desalento em relação ao mundo. A exemplo de uma de suas éclogas (“Jano”), onde é narrada a história de um pastor enamorado que subitamente se vê isolado do convívio humano e em tal descompasso com a realidade que chega ao ponto de implorar a própria morte (1942):

Um pastor, Jano chamado,
d’amor da fremosa Dina
andava tam trespertado,
que, por dita nem mofina,
nunca era outro seu cuidado.
Segundo o bem que queria,
tam pouco do mal se guardou
que, vendo a Dina, um dia,
logo da vista cegou,
que dantes d’alma não via.

Des i ela desterrou-o
para longe terra estranha;
seu mal só o acompanhou,
sobre ãa mágoa tamanha
tamanha mágoa ajuntou.
Vendo-se assi desterrado,
muitas vezes se saía
para um despovoado,

onde ir ninguém podia
senão desencaminhado.

Ali triste se assentava;
pascendo ao redor,
seu pobre gado o cercava,
e o coitado do pastor
nunca ãa hora repousava;
encostado a ãa mão,
os olhos postos na terra
e a Dina no coração,
assi entre aquela serra

se estava queixando em vão:
“Dina minha, ou, se me
engano,
ao menos muito querida
e com tanto desengano,
já me vós fostes a vida,

agora me sois o dano.
Danos meus, tão encobertos,
aqui podereis sem medo
ser agora descobertos,
se ficou algum segredo
al-de-menos nos desertos.

A outro nenhum lugar,
por minha desventura,
vos não posso já levar:
levou-me tudo a ventura,
leixou-me só o pesar;
pesar nunca me leixou,
depois que por meu pecado
tudo me desempարou;
e eu mais desempարado
fico com o que me ficou.

Andem polos povoados

os pastores, que não tem
cuidados sobre cuidados,
logrem seu mal e seu bem,
cansados ou descansados:
que para mim nam nascerom
senão dores e pesares;
para os que dita tiverom
se fizerom os lugares,
que tanto mal me fizerom.

Eu pelo pé destas serras,
de ãa em outra vaidade,
sofro, andando, as longas
guerras
que me fazem saudade
dela e de tam longas terras:
com cuidados m'anoutece
um dia, e outro dia
com cuidados me amanhece;
trás um vem a fantasia,
que tam longe me parece.

Quem me meteu neste enleo
– pois nunca mais saí dêle –
tem-me cercado o receo:
mal me creio por êle,
mal também se o não creio.
Certa está já minha fim,
minha vida está em perigo;
de mim eu me desavim,
e pois eu me sam imigo,
quem me vingará de mim?

Cuitado, não sei que diga:
A nenhũa parte vou
que lá não ache fadiga,
que aquesta só me ficou
de minha amiga, ou imiga.
O deserto e povoado
tudo é cheo de meus males,
vim a esta serra cansado,
não há lugar nestes vales
onde não tenha chorado.

¿Donde vos começarei,
Mágoas minhas, a contar?
¿Por que palavras direi
Do mal que soube buscar?
Queixar-me agora não sei:
a língua e o sentido
tudo anda tam ocupado,
tam cansado e destruído,
que seria mal contado,
como foi mal merecido.

Pola ribeira do Tejo
guardando andava meu gado;
nunca inda vira dessejo,
quando me de um vi levado,
onde me agora não vejo.

E foi tamanha a mudança,
Que, quando já m'acordei,
Achei ida a esperança,
E essa pouca que achei,
em outra maior balança.

Dêste mal outros vierom;
era, parece-me, ordenado;
pouco e pouco se puserom
onde êles tinham lançado
o bem... que nunca me derom:
fizeram-se assi tam senhores
de mim – ou não sei de qu'ê,
que foram os causadores
d'eu tornar a pôr a fê
em outros enganos maiores.

Não ficou cousa nenhũa
desta vez para ficar;
se antes tinha pena algũa,
agora, por me matar,
mil se me faz cada ãa;
minha alma é desesperada
com o mal que eu sempre
sento;
que, triste, em hora minguada,
um em tanto crescimento
vi, que depois não vi nada.

Êste Outubro fez um ano,
Quando eu na vila era,
Vi criar-se este meu dano,
Que agora, e então já era;
Tirar-mo podia engano;
E cuidando que o lugar
fosse a causa principal,
houve-o emfim de deixar;
e o meu, para meu mal,
estava outro lugar.

Mudei terra, mudei vida,
mudei paixão em paixão,
vi a alma de mim partida,
nunca de meu coração
vi minha dor despedida.
Antre tamanhas mudanças,
de um cabo minha suspeita,
e de outro desconfianças,
leixam-me em grande estreita
e levam-me as esperanças.

Nesta triste companhia
ando eu, que tão triste ando;
já não sam quem ser soia,
os dias vivo chorando,
as noutes mal as dormia:
temo descanso tornado
mal, que por meu mal o vi;
e eu, mal-aventurado,
mouro-me, andando assi

antre cuidado e cuidado.

Por me nada não ficar
que não me fosse tentado,
provei dar-me a trabalhar;
mas nunca me achei cansado
para poder descansar:
quando mais cansado estava,
ali o meu mal então
a meu mal se apresentava;
e o corpo e o coração,
ambos cansados levava.

Não sabendo onde me iria,
que m'a mim lá não levasse,
roguei a Deus, não só um dia,
que da vida me tirasse,
pois me dá-la não queria;
mas com cuidados maiores,
crê que Deus se não cura
cá dos pobres [dos] pastores,
como que êles por ventura
não sentem lá suas dores.

Oh! Quam bem-aventurado
fôra já, se me matara
minha dor ou meu cuidado!
Eu morrera, e acabara,
e meu mal fôra acabado;
não vira tal perdição
de mim e de tanta cousa,
perdido tudo em vão:
porque ãa paixão não repousa
em outra maior paixão.

A-la-fê, de culpa sou,
Que bem mo disse Africano,
quando a Felipa falou
E lhe deu o desengano
com que lh'a vida tirou;
quantas vezes na ribeira,
tendo à sesta nossas cabras,
me disse desta maneira
(Eu ouvi bem as palavras,
fi-lo mal à derradeira):

“Sob a sombra deste freixo,
lembre-te isto que te digo,
e pois vês que assi me aqueixo,
saberás, Jano amigo,
que o melhor de mim te leixo;
o pior eu o levei:
por isso, olha que sigas
sòmente o que te direi,
leixa-m'a a mim as fadigas,
pois m'eu para elas leixei.

Faze por viver isento,
qu'esta é tôda a verdade;
se te creres polo vento,

perderás a liberdade
e mais o contentamento:
que tam má hora nasceu
quem neste mundo ruim
por vaidades se creu,
que nunca deram o fim
que ao comêço prometeu.

Guar-te do falso do amor,
que viverás sempre em mêdo;
não te engane seu favor,
podê-lo-ás fazer com cedo,
porque tarde tudo é dor.
Aos seus contentamentos
não creas, se tu me creres,
que não são senão tormentos,
e não queiras seus prazeres
por seus descontentamentos.

¡Quem me viu hoje há dous
anos!
Ó Felipa, que fizeste!
Leixaras-me meus enganós;
e oulha que não quiseste,
por me dar a mim mais danos.
¡Quem havia de cuidar
de ver tamanhas mudanças!
Mas, em fim, tudo é pesar:
trás as grandes esperanças
está o desesperar.

Olha, Jano, bem por ti,
e não te arrependas tarde,
crê-me a mim, que sei e vi
cousas de que Deus te guarde,
que a elas e a mim perdi.
Comerás sem dor seu pão,
dormirás teu sono cheio,
se fores sem afeição,
que faz homem de si alheio,
com rezão e sem rezão.

Em tudo espera o pior,
que, quando te o mal vier,
não te faça o mal maior;
tudo é leve de perder
onde esperança não fôr”.
Aqui, triste, se calava,
qu’a dor grande que sentia
já os seus olhos cegava;
desta sorte me dizia,
depois que um pouco assi
estava:

“Outros muitos te dirão

que procures por riquezas:
mas ¿que te aproveitarão,
Jano meu, se as tristezas
te tiverem o coração?
Se a ti mesmo tiveres,
pouco ou nada hás mister,
para contente viveres;
por isso faze por te ter,
para tanta dor não teres”.

Amores não guardam lei,
quantas vezes o ouvi.
fazê-lo assi lhe fiquei;
bem então lhe prometi,
e mal depois o guardei.
Se eu em minha mocidade
por seus conselhos regera,
com tamanha crueldade
tam longe me não pusera
de mim a minha vontade.

Isto ¿onde o mereci eu,
ou a quem o mereci?
Ó Dina, cuidado meu,
¿quem me vos levou assi,
que tantos nojos me deu?
Ó meus olhos, e comêço
desta minha triste fim,
oh! quantos males padeço!
¡Como me tendes de mim
longe e não vo-lo mereço!

Longe, em terras estranhas,
e de esperança alongado,
pelos campos, pelas serras,
antre mim e o meu cuidado
Sam apregoadas guerras.
Oh! desventura minha,
começada de tam longe,
¡quanto me a mim mais
convinha,
convinha deitar-me a longe
eu com quantas cousas tinha!

¿Onde me possa já ir,
quem me será bom amigo?
Mal em estar, mal em fugir,
dentro cá trago comigo
quem me a mim há d’estrutir.
Remédio a tanto dano
mal se poderá tomar;
Não foi tomado o engano,
Quando, para o deixar,
Aborreci o desengano?”

Olho e nenhum cabo vejo,
onde me possa salvar,
contra mim mesmo pejejo;
já de parte do pesar
é lançado o meu desejo,
a fim não pode tardar.
Coitado, gado, de ti,
que sem dono hás de ficar,
ainda que melhor é assi
morrer eu, que te matar;

Que esta dor longa, que sigo,
traz-me assi tam trespertado,
que a mim mesmo mal digo:
¡Que bem fará a seu gado
quem tam mal o faz consigo!
Quanto me a mim melhor ia,
que não sei se foi melhor,
gordo e farto te trazia;
agora é triste o pastor,
e triste o gado, que o guia.

Já aquele tempo é passado,
quando, à beira do meu trigo,
Jano em te ver foi pasmado;
tu te ficas sem abrigo,
e o pastor desabrigado.
¡Misquinho pastor perdido,
quanto melhor já te fôra
não ser no mundo nascido,
pois antre hora e hora
jaz tanto mal escondido!

¡Como se o bem passou,
e veo o mal tam asinha;
Cousa e cousa se mudou,
A vã esperança minha
em que têrmos me deixou!
Foi-se assim tudo a perder,
perdeu-se o gado e pastor,
cansado sam de viver;
trouxe ãa dor outra dor,
prazer nunca outro prazer.

Ó meu amigo Africano,
agora vejo a verdade:
que me tem levado o engano
toda a minha liberdade;
leva o dia, leva o ano;
mas pois que Deus assi quer,
ou a minha triste sorte,
vã tudo como quiser,
que não há mais que ãa morte:
tarde ou cedo hei-de morrer”.

Exemplos semelhantes poderiam ser descobertos e analisados na obra de toda uma multidão de autores portugueses importantes, das etapas renascentista, barroca, maneirista,

etc; não apenas no contexto lírico, mas, também, em prosa. Como lembra Aguiar e Silva, “desde Bernardim Ribeiro e Rodrigues Lobo que o romance português vinha explorando uma melancolia patológica, a oscilar entre o pessimismo confessado e os desejos de um contentamento e de uma satisfação sempre longínquos”. Um importante poema de André Falcão de Resende (1527-1599) que, por sinal, se demarca do imaginário amoroso, testemunha essa vertente da melancolia patológica:

Melancolia é mal, que segue aquillo,
De que foge e se aparta a outra gente.
Os logares contrariam a ter gosto,
Nesses sente algum gosto, se o sente.
E pois eu vim a dar nesta doença,
No cabo de mil outras, e mil nojos,
Que d’alegre e contente me fizeram
Melancolico, triste e pensativo,
Não é muito também que busque parte,
Onde fartar-me possa de ser triste.

Vemos aqui registrado, em idioma português, o importante testemunho do olhar *do* e *para* o homem (e eu-lírico) saturniano barroco. Tal excerto consta da produção poética em língua portuguesa de Falcão de Resende (que também morou na Espanha e produziu muitos versos em castelhano), reunida sob o título de *Poesias*, a qual foi impressa tardiamente, apenas a partir de 1849. Mas essas características mais voltadas ao patológico só ganharão vulto, efetivamente, no Pré-romantismo português. Os livros *O Pré-Romantismo português* e *A poesia pré-romântica portuguesa*, de Zenóbia Collares Moreira, abundam em interessantes exemplos colhidos de poetas maiores e menores (portugueses e brasileiros) em que se já estão sugeridas, ou mesmo definidas, as mais diversas vertentes do Romantismo (idealismo, erotismo, exaltação da natureza, medievalismo, fantástico, nacionalismo, etc.). Dentre todas, a mais cara vertente para o presente estudo é aquela moldada pelo viés da melancolia. Ainda no século XVIII, o árcade Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), mais conhecido pelo poema herói-cômico *O Hissope*, nascido em Lisboa mas que passou a existência habitando entre Portugal e o Brasil, já escreve poemas deste teor ultrarromântico:

Quando, oh Ceos, deixará o sentimento
De fazer-me perpétua companhia?
Ou quando chegará o feliz dia,
Em que co’a vida acabe o meu tormento?

Ou brilhe o Sol no firmamento,
Ou de sombras o cubre a noute fria,
A pálida e voraz malincolia
Jamais de mim se aparta hum só momento.

Morte, em que te deténs, que a fouce dura

Não vibras contra mim, no golpe irado
À alma triste cortando a ligadura?

Levanta já o braço descarnado:
mas (oh dor sem igual, oh desventura!)
Até a morte foge a hum desgraçado.

(CRUZ E SILVA *apud* MOREIRA 2000: 73).

Vemos aí um digno exemplar de discurso melancólico disfórico em língua portuguesa no século XVIII. Mais importante por se tratar de um discurso *da* melancolia que abre espaço para o *sobre* a melancolia. Como é possível, sem que a *forma mal du siècle* tenha ainda se consolidado? Uma explicação poderia ser a confirmada influência que a poesia de cemitério inglesa exerceu sobre o Pré-romantismo luso. Já se sabe que a dita poesia pode sugerir algo próximo ao modo ultrarromântico, sendo o poema de Cruz e Silva como que trabalhado num pessimismo mais flagrante que o tom sentimental-filosófico comum àquela produção. *Avis rara* também dentro da produção poética de Cruz e Silva, tal poema poderia ser compreendido como um exemplar daquela “sensibilidade não classicizante” aludida por Moreira a partir dos estudos de críticos do leste europeu (2000: 145-146):

[...] Os participantes da equipe de Budapeste [...] consideram o Pré-Romantismo como estilo literário independente da corrente de idéias das “Luzes”. Para estes fenômenos, desencadeados no período 1760/1820 na área da literatura, criaram um novo rótulo: “Sensibilidade não classicizante”. Devido ao seu caráter anticlássico, esta corrente literária não pertence aos quadros do Classicismo, porém está integrada na corrente de idéias das Luzes”, juntamente como o “Classicismo racionalista” e o “Classicismo sensível”. A “Sensibilidade” instaurou-se através de sentimentos e paixões que dominaram a Europa, alastrando-se pelas Américas, cujas literaturas foram invadidas pela poesia melancólica, sentimental e lacrimajante, por um novo interesse pela natureza, poeticamente vislumbrada, esteticamente sentida e apreciada, por obras que evocavam os heróis de épocas longínquas ou a calma serena dos cemitérios. O Classicismo sensível, que é uma oposição ao Classicismo racionalista, coexistiu com a “Sensibilidade não classicizante” e constitui “o produto mais específico da época que estudamos” [o Pré-Romantismo], segundo Gyorgy M. Vajda, parceiro de Jacqueline Baldran nos estudos aqui postos em causa. Assim, esta variante do Classicismo, “uma novidade na viragem do Século das Luzes, é uma forma poética classicizante que carrega frequentemente uma forte carga afetiva, sem que esta faça desaparecer a forma clássica”. Esta tendência literária, conforme adianta Gyorgy M. Vajda, tem entre os seus escritores Young e Gray e seus fundamentos teóricos irromperam, graças a Shaftesbury, antes de 1711.

Conforme tem o cuidado de destacar Moreira (idem: 146), o “‘Pré-Romantismo’ ou ‘Sensibilidade não classicizante’ (o rótulo não importa) não apresenta as mesmas características em todas as literaturas europeias e os períodos de sua vigência não são coincidentes em todas as regiões do Continente Europeu”. Mesmo assim, os conceitos propostos pelo grupo de estudos de Vajda e Baldran se adaptam perfeitamente à compreensão do poema de Cruz e Silva transcrito mais acima, além de uma série de outras obras de autores do século XVIII que, em última instância, alicerçam o que estaria por vir. Por exemplo, da

pena de Domingos Maximiano Torres (1748-1818), que usava o nome arcádico de Alfeno Cynthio, saiu este soneto:

Que triste horror, que muda soledade
Me abafa em torno nesta selva escura!
Onde a espaços vislumbra na espessura
A Lua a incerta, e frouxa claridade.

Ouço Melampo uivar na minha herdade;
A rouca rã em seu grasnar atura;
Ruge a aura surda, lobrego murmura
O ribeiro movendo a saudade.

eis sinto a voz dos Mochos agoireira
Dobrar os guinchos na ouca penedia:
Anunciam meu fim? O Ceo o queira.

Que mortal mais feliz do que eu seria,
Se de meus annos a infeliz carreira
Aqui findasse sem mais ver o dia?
(TORRES *apud* MOREIRA 2000: 80).

É interessante, neste soneto, como o autor dá uma conotação disfórica ao personagem mitológico grego Melampo, que tinha o dom de compreender os animais. Este aparece no estranho ato de uivar, enquanto o eu-lírico sugere a única compreensão das vozes hediondas de animais noturnos e de mau agouro como prenúncio de seu desejo pelo próprio aniquilamento. Semelhante *locus horribilis* noturno é evocado constantemente nos poemas de Bocage (1765-1805), também muito inspirado nas *Noites* de Young e na *Elegia* de Gray, a exemplo deste soneto:

O céu, de opacas sombras abafado
Tornando mais medonha a noite feia;
Mugindo sobre as rochas, que salteia,
O mar, em crespos montes levantado;

Desfeito em furacões o vento irado,
Pelos ares zunindo a solta areia,
O pássaro nocturno, que vozeia
No agoureiro cipreste além pousado;

Formam quadro terrível, mas aceito,
Mas grato aos olhos meus, grato à fereza
Do ciúme, e saudade, a que ando affeito,

Quer no horror igualar-me a Natureza;
Porém cansa-se em vão, que no meu peito
Há mais escuridão, há mais tristeza.
(BOCAGE *apud* MOREIRA 2000: 174).

O “ciúme” e a “saudade” aludidos no terceiro verso do primeiro terceto dão uma motivação romântica ao estado interior de “escuridão” e “tristeza” ligado ao eu-lírico, mas a concepção disfórica do poema permanece. Mais sugestivo e próximo do modo ultrarromântico (também cronologicamente), por sua vez, estaria um soneto de Felisberto Inácio Januário Cordeiro (1774-1855):

Não procede d’amor o meu queixume,
ou dos reveses da Fortuna imiga;
Nem também meu sensível peito abriga
Creis remorsos, infernal ciúme:

Tão pouco a inveja vibra em mim seu gume,
Ou o meu coração devora a intriga:
Nem sordida ambição inquieta, ou liga
Alma, que da razão conserva o lume.

Causa ignoro, sup’rior motivo
Reproduz a tristeza, que suporto,
E torna o pranto meu tão excessivo!

Em vão procuro ter algum conforto!
Hum occulto poder, poder activo!
Meu espírito enluta, e deixa absôrto.

(CORDEIRO *apud* MOREIRA 2000: 100-101).

Este poema se encontra inserto no livro *Poesias de hum lisbonnense*, cuja primeira edição (pela Typ. Lacerdina de Lisboa) data de 1805. Teria sido escrito antes ou depois da publicação de *René*? Teria, de fato, o autor português lido Chateaubriand ou Senancour e se inspirado em suas obras *mal du siècle*? Em todo o caso, o registro de um sofrimento sem causas caro ao modo ultrarromântico fica evidenciado neste soneto do português Januário Cordeiro.

Paulino António Cabral (1719-1789), também conhecido como Abade de Jazende, é anterior a Cordeiro mas, da mesma forma, antecipa alguns *topoi* ultrarromânticos, como pode-se constatar em determinados trechos:

É tão grande o rigor do meu tormento,
Que já nada no mundo me alivia:
A pesca, a caça, o jogo, a companhia,
Enfim nada me dá contentamento.

Tem tomado em meu peito um tal aumento
O tirano pesar que me angustia,
Que até das doudas Musas a harmonia
Não chega a minorar-me o sentimento.

Tudo aquilo que aborreço que a mais gente
Costuma divertir; e de tal sorte
Que me enfada o esplendor do sol luzente,

Ódio tenho a mim mesmo: é tão forte,
Que mudo, solitário, e descontente
Mais horror tenho à vida, do que à morte.
(CABRAL *apud* MOREIRA 2000: 233-234).

O negativismo absoluto deste soneto, próximo da patologia melancólica, se não estanca a inspiração por completo (pois, se tal se desse, não teríamos o próprio soneto – se formos dar crédito às leituras biografistas), como atestam os dois últimos versos do segundo quarteto, a fere mortalmente, gerando o anseio pela dissolução do eu-lírico e nenhuma forma de abertura ao sublime ou à inspiração. Em outros poemas, Cabral sugerirá a gênese de seu mal-estar:

Entre penas amargas todo o dia
Passo as horas aflito, a descontente;
E tudo o que consola a humana gente
Me serve de maior melancolia.
(CABRAL *apud* MOREIRA *idem*: 234).

Triste, só, melancólico, e doente,
Na muda solidão desta espessura,
Estou, Teodoro, a mais mortal figura,
Que a tristeza até agora fez patente.

Tenho um barrete sujo sobre a frente,
A cabeça inclinada, a vista escura,
E reclinado estou em tal figura,
Que mais pareço um morto, que um vivente.
(CABRAL *apud* MOREIRA *idem*: *ibidem*).

A melancolia é nomeada como um dos *sintomas* do mal-estar existencial do eu-lírico, que se retrata na clássica postura pendida dos melancólicos. Neste momento, poderíamos nos perguntar: e se ela fosse – como por vezes acontece no discurso melancólico disfórico *sobre* a melancolia – apontada como *única causa* desse mesmo mal-estar, não estaria o modo ultrarromântico comprometido, por ter como um de seus principais postulados a ausência de uma causa específica? A resposta seria: não, pois a melancolia endossa o niilismo do referido modo. Ora – poder-se-ia argumentar – também existe, por exemplo, o amor patológico, a saudade patológica, da mesma forma que a melancolia sublime. E, por que, então, apenas a melancolia (disfórica) apontada como causa endossaria o modo ultrarromântico? Porque, na verdade, a melancolia sublime ou eufórica já não é mais melancolia, é nostalgia; e o amor e a saudade, *a priori* e *per se*, abrem possibilidades de pacificação. A melancolia – *diferentemente da tristeza passageira* – caracteriza-se como uma aporia e um deslimite semelhantes ao modo ultrarromântico, causa vaga como os efeitos que reverbera.

Muitos poemas de timbre semelhante podem ser encontrados na antologia *A poesia pré-romântica portuguesa*, organizada por Moreira. Como afirmado, os pré-românticos apresentam em seus trabalhos muitos elementos que ajudarão a consubstanciar um modo ultrarromântico autoconsciente posterior. Da mesma forma, no capítulo “A poesia ‘noturna e sepulcral’ no Pré-Romantismo português”, de seu estudo *O Pré-Romantismo português*, Moreira elenca uma miríade de obras pré-românticas que já revelam, entre várias outras, todas as características da escritura melancólica oitocentista: as referências de Filinto Elísio a Young; os imbricamentos entre Bocage, Young e Hervey; as *Noites Josefinas* (1770) de Luís Rafael de Soyé, divididas em “12 noites”; as *Nênias ou Sentimentos paternaes no sepulcro de Perpétua em três noites* (1818), de Francisco Joaquim Bingre; a *Sepultura de Lésbia* (1792), de Thomaz António Santos e Silva, dividida em “doze prantos”; a *Ode ao túmulo de minha filha* e a *Oferenda aos mortos*, da Marquesa de Alorna; os poemas de António José Maria Campelo, uma espécie de Gray português, luso cantor de cemitérios; *O presságio*, de José Anastácio da Cunha; os sonetos de Vitorino José Luís Moreira da Guerra, discípulo de Bocage; entre outros. Adolfo Casais Monteiro (1967: 3154), ao estudar a literatura renascentista de Portugal, refere-se às “limitações diversas” da história desse país que “acabaram por fazer predominar os aspectos formais do chamado classicismo sobre aquela alegria da descoberta dum mundo novo que deu ao Renascimento, na Itália, um frêmito de vida que desperta”²⁴⁴. De fato, pode-se dizer que a implementação, na península ibérica, das formas poéticas italianas efetivada por Sá de Miranda durante a etapa renascentista, *mutatis mutandis*, é semelhante à influência operada pela poesia de cemitério inglesa no contexto do Pré-romantismo luso no que toca à importação de uma forma de timbre melancólico (lembrando que na maior parte dos poemas portugueses citados acima, há referências literais, muitas vezes, em tom de homenagem, a Young, Thomson, Gray e outros).

As *Nênias* de Francisco Joaquim Bingre é de 1818 mas, em Portugal, ela ainda pode ser considerada pré-romântica pelo fato de o Romantismo luso se dar de maneira tardia em relação a outros países, a exemplo da Alemanha e da Inglaterra. Segundo Massaud Moisés (2005: 111), o primeiro quartel do século XIX português ainda “presencia a diluição do Arcadismo e o simultâneo aparecimento de atitudes anunciadoras dum movimento contrário: é o período chamado de Pré-romantismo”. O Romantismo literário português teria como primeiro marco a publicação do poema *Camões* (1825) de Almedia Garrett (1799-1854), escrito enquanto o autor estivera na Inglaterra, onde pode tomar contato com as obras de

²⁴⁴ Se bem que o mesmo crítico ressaltará, mais à frente, o “estímulo cultural próprio” do Renascimento português a partir das navegações e da descoberta do Novo Mundo.

Walter Scott, Byron e o teatro de Shakespeare. Apesar de, no prefácio a *Camões*, Garrett afirmar não ser “nem clássico nem romântico”, e não ter levado em conta para a confecção de seu poema narrativo nem as regras de Aristóteles, nem a influência de Byron (“que tão ridiculamente aqui macaqueiam hoje os franceses a torto e a direito”, segundo o prefácio), conforme indica Moisés (*op. cit.*: 112), a obra “é motivada pela vida sentimental do poeta, especialmente o amor por Natércia, de onde o poema acaba sendo uma espécie de biografia sentimental de Camões: ao ver de Garrett, o épico teria sido um romântico perfeito em sua odisséia amorosa”. Como se vê, é através de uma nova postura sentimental ligada ao imaginário amoroso que dá-se a irrupção do Romantismo em Portugal. De acordo com Moisés (*idem*: *ibidem*): “Em *Camões*, observa-se a presença de elementos clássicos, fruto da formação filintista de Garrett: os decassílabos brancos, o vocabulário, as figuras, a síntese d’*Os Lusíadas* (cantos VII e VIII), a par das novidades românticas: subjetivismo, culto da saudade, o sabor agri-doce do exílio, a melancolia, a solidão, as ruínas, etc.”

E o chamado Ultrarromantismo português? De fato, ele existe? Segundo os mais variados críticos da pátria de Camões, sim, um há com efeito. Convencionou-se associá-lo a um Segundo Momento do Romantismo (semelhante ao que ocorre no Brasil à chamada Segunda Geração romântica) que, na verdade, coexiste, cronologicamente falando, às obras românticas de Garrett e Alexandre Herculano (1810-1877), entre 1838 e 1860. Massaud Moisés, por sinal, crítico responsável por muitos estudos introdutórios de edições de baixo custo de obras literárias, lido por várias gerações de estudantes, ecoa a percepção acadêmica geral ao explicar o Segundo Momento da seguinte forma (*ibidem*: 142-143):

O segundo momento romântico, que se desenvolve mais ou menos entre 1838 e 1860, diverge do anterior: desfeitos os laços arcádicos que inibiam os escritores do tempo, inicia-se um período que corresponde ao pleno domínio da estética romântica. Os novos grupos literários emergentes nesses anos podem agora realizá-la em toda a extensão: livres para gozar o prazer da aventura no mundo da imaginação e da anarquia, acabam tomando atitudes extremas e transformando-se em românticos descabelados. Com isso, praticam integralmente o ideal romântico na parte da sensibilidade e da liberdade moral: e, sendo cem por cento românticos, ultrapassam os limites da estética e tornam-se os chamados “ultra-românticos”. Explica-se: purificam de tal modo as características do Romantismo que fatalmente caem no exagero e no esparramento. Discípulos de Castilho²⁴⁵, cultivam com veemência não raro declamatória e num tom paroxístico, eruptivo,

²⁴⁵ A questão da influência das obras românticas de Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) – geralmente consideradas como ultrarromânticas – sobre os ultrarromânticos portugueses é controversa entre os estudiosos lusos. Alberto Ferreira, por exemplo, afirma o seguinte (1971: 116-117): “Tem-se considerado, ao que se me afigura erradamente, o autor de *Amor e melancolia* como inspirador do grupo de poetas coimbrões que, em 1844, se juntam em torno do seu órgão literário *O Trovador*. Como se viu [...], Castilho só episodicamente, e por influência de Herculano, deu o seu voto às tendências do romantismo sentimental. A mim me parece que as aparências induziram a conclusões precipitadas quanto à perspectiva ultra-romântica de Castilho. As homenagens dos jovens líricos de Coimbra ao diretor da *Revista Universal* não significam confluência de posição doutrinária e estética [...]. A nota que o homenageado consagra ao terceiro número d’*O Trovador*, e limitada a João de Lemos, redigida em novembro de 1844, é orientada exclusivamente na análise técnica do verso, sobretudo da métrica, furtando-se a observações de conteúdo e de formulação estética”. Por sua vez,

algumas tendências do decálogo romântico: temas medievais, o tédio, a melancolia, os temas soturnos e fúnebres, as morbidez atribuídas a Byron, o desespero, a morte, a efemeridade da vida, o luar, a palidez, ânsias de além, temas populares e folclóricos, etc., tudo com base num conceito meio místico de poeta e da sua missão social, expresso numa linguagem fácil e comunicativa.

Vemos configurado neste excerto um dos maiores problemas em relação ao estudo do Ultrarromantismo e sua delimitação. Algumas características se ligam certamente a ele: “tédio”, “melancolia”, “temas soturnos e fúnebres”, “desespero”, “morte” e “efemeridade da vida”. Mas o que falar dos “temas medievais”, “tom declamatório”, “luar”, “palidez”, “ânsias de além” (religiosidade?), “temas populares e folclóricos”, “missão social do poeta”, mais ligados ao Romantismo e, alguns, totalmente contrários ao modo ultrarromântico? Em seguida (ibidem: 143), Moisés corretamente tenta delimitar com mais precisão seu conceito de Ultrarromantismo, citando os seus principais cultores em Portugal:

Os poetas ultra-românticos reuniram-se em três grupos principais: o dos *medievalistas*, à roda de 1838, e de que fez parte Gonçalves Dias; o do jornal literário *O Trovador* (1844) e o do *Novo Trovador* (1851). Do primeiro grupo fazem parte José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870), autor de *Solaus* (1839), e Inácio Pizzarro de Moraes Sarmiento (1807-1870), autor do *Romanceiro* (1841). O segundo grupo é liderado por João de Lemos de Seixas Castelo Branco (1819-1890), autor do *Cancioneiro* (3 vols., 1858-1859, 1866), *Canções da Tarde* (1875), de que ressalta uma composição que o tornou famoso no tempo (*Lua de Londres*), e da prosa contida em *Serões de Aldeia* (1876). Demais membros do grupo: Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), autor de *Poesias* (1851) e obras em prosa, Antônio Xavier Rodrigues Cordeiro (1819-1900), Augusto José Gonçalves Lima (1823-1867), Antônio Maria do Couto Monteiro (1821-1896), Francisco de Castro Freire (1811-1881), Antônio de Serpa Pimentel (1825-1900) e outros. O grupo do *Novo Trovador* é chefiado por Soares de Passos, o mais inspirado poeta de sua geração. Outros membros: Alexandre José da Silva Braga (1829-1895), autor de *Vozes de Alma* (1849, 2ª ed., 1857), Joaquim Simões da Silva Ferraz (1834-1875), autor de *Harmonias da Natureza* (1852) e *Cantos e Lamentos* (1857) e Aire de Gouveia. Podem ainda ser incluídos entre os ultra-românticos: Maria de Felicidade do Couto Browne (1797-1861), autora da *Coruja Trovadora* (sem data nem local de impressão, talvez da década de 1840), cujo título se alterou nas edições seguintes conforme a poetisa lhe ia acrescentando novos poemas: *Sóror Dolores* (1849) e *Virações da Madrugada* (1854); e Bulhão Pato, mais rigorosamente situável no terceiro momento do Romantismo, razão pela qual deixamos de circunstanciá-lo aqui.

Por último, o crítico informa que a maior parte da poesia “ultra-romântica” portuguesa se originou em Coimbra, enquanto a prosa derivou “do ambiente hipersensível do Porto”. Voltaremos a nos deter ulteriormente nesses autores e obras referidos por Moisés, reunidos em volta do jornal *O Trovador* e, ao que parece, com alguns laivos de movimento literário organizado, conforme evidenciam certas passagens escritas por Lopes de Mendonça (1826-

Jacinto do Prado Coelho (1981: 1125) nos informa que, já em 1832, numa carta a J. V. Cardoso da Fonseca, o próprio Castilho teria empregado o termo “ultra-romântico” de maneira pejorativa: “[...] Usava pejorativamente o adjectivo “ultra-romântico” (tê-lo-á formado?) a respeito dum estilo declamatório que – supunha – não duraria muito tempo”. Em suma, Castilho pode ser considerado um típico autor de obras românticas nas quais se sobressai a influência da poesia de cemitério inglesa, do modo gótico e da melancolia sublime (esta última, resumida numa das estrofes do livro *Amor e Melancolia*, de 1828: “Agora, que a noite cresce, / e vai desfazer-se o dia, / quero gozar da saudade, / do amor, da melancolia [...]” – CASTILHO 1903: 45).

1865) em suas *Memórias de Litteratura contemporânea*, de 1855. Mendonça, um dos principais responsáveis pelo *Trovador*, assim se refere ao jornal literário em sua autobiografia (1856: 237): “[...] é um livro que há de viver no futuro. Campo aonde fizeram as primeiras provas talentos distintos; estádio poético que marca o alvorecer de um movimento literário, e reflete as aspirações de uma nova escola”. A completa assimilação das formas ultrarromânticas, na quarta década do século XIX, dá ensejo à constituição de um movimento literário em que todos os seus participantes já têm a compreensão de um certo timbre em comum, de verniz filosófico voltado ao pessimista e ao melancólico. A circulação de um jornal *ultrarromântico* (ainda que não nomeado como tal pelos autores que nele escrevem²⁴⁶), impensável no contexto francês do *mal du siècle*, por exemplo, não deixa de ser uma espécie de manifesto, embora sem receituário impositivo. Por outro lado, os livros desta geração serão compostos de poemas que apresentam uma incrível similaridade entre si; a latente consciência de movimento (e, apesar do biografismo reinante, do trabalho com *formas literárias*) é corroborada em algumas passagens das *Memórias* de Lopes de Mendonça. Há uma em que este autor chama os cultores da poesia ultrarromântica de “mancebos esperançosos” cujo talento era posto à prova através da feitura de poemas tristes. E às vezes tal atividade poética aparece como um desdobramento de atitudes políticas, conforme se depreende do referido texto memorialista (idem: 245):

O Trovador nasceu da convivência intelectual de alguns mancebos esperançosos. O sr. João de Lemos era o centro de uma reunião literária, que protestava contra o desapego geral daquela mui veneranda universidade [de Coimbra] a tudo quanto tenta sair do círculo das suas clássicas tradições. Nós assistimos, em pessoa, aos primeiros vôos daqueles jovens poetas [...].

Mas, antes de nos dedicarmos à análise de alguns poemas destes autores reunidos em torno dos jornais *O Trovador* e *O Novo Trovador*, cumpre que nos detenhamos primeiramente na obra daquele que é considerado o maior autor “ultrarromântico” de Portugal, Soares de Passos, como um estudo preliminar que antecipará algumas características importantes do Ultrarromantismo português.

Quando o nome de Antônio Augusto Soares de Passos (1826-1860) é pronunciado entre os leitores e críticos de língua portuguesa, automaticamente vêm à mente duas coisas: Ultrarromantismo e “Noivado no sepulcro”, título do mais famoso poema de seu único livro, *Poesias*, de 1855 (há autores que indicam o ano de 1856). O lançamento de *Poesias*, no que toca ao Ultrarromantismo europeu em geral, é bem tardio, visto que as *Flores do mal* de

²⁴⁶ Jacinto do Prado Coelho (1981: 962) afirma que o termo “Ultra-romantismo” foi cunhado por Garrett – de forma pejorativa – e, logo depois, endossado por Camilo Castelo Branco e os ulteriores críticos. Mais à frente, ao abordar a crítica de Coelho, voltaremos ao contexto em que se forjou tal expressão garretiana.

Baudelaire, derradeiro marco do modo ultrarromântico em âmbito oitocentista, verá a luz apenas dois anos depois. O fato é que, desde a segunda metade do século XIX, este autor vem sendo considerado um sinônimo de literatura ultrarromântica, como confirmam as inúmeras edições de antologias literárias, livros didáticos e, principalmente, os maiores nomes da crítica em língua portuguesa. Mas será que isto realmente se confirma? Os poemas contidos em sua única obra correspondem às exigências do modo ultrarromântico, ou constituem apenas um desvio no contexto do Romantismo português anterior, caracterizado pelas produções ficcionais de cunho histórico e aventureesco de Herculano e pelo timbre ora sentimental ora classicista dos livros de Garrett?

As respostas só podem vir de sua própria obra. Deixemos de lado toda a crítica e os manuais de literatura dos séculos XIX e XX para tentarmos simplesmente repensar o fenômeno. O primeiro poema do livro, “A Camões”, é uma homenagem romântica ao autor d’*Os Lusíadas*, apresentado pelo eu-lírico como um artista marcado pela fatalidade do gênio e pelas atribulações na terra, especialmente no que toca ao desconhecimento dos portugueses de sua época por seu real valor como artesão da palavra. Em seguida, temos “O outono”, que remete à poesia de cemitério inglesa, mas, longe de abrir espaço para o pessimismo do modo ultrarromântico, ao contrário, canta a esperança (1870: 12-15):

Eis já do lívido outomno
Pesa o manto nas florestas;
Cessaram as brandas festas
Da natureza louçã.
Tudo aguarda o frio inverno;
Já não há cantos suaves
Do montanhez, e das aves,
Saudando a luz da manhã.

Tudo é triste! os verdes montes
Vão perdendo os seus matizes,
As veigas os dons felizes,
Thesoiro dos seus casaes;
Dos crestados arvoredos
A folha sêcca e myrrhada,
Cahe ao sôpro da rajada,
Que annuncia os vendavaes.

Tudo é triste! e o seio triste
Comprime-se a este aspecto;
Não sei que pezar secreto
Nos enluta o coração.
É que nos lembra o passado
Cheio de viço e frescura,
E o presente sem verdura
Como a folhagem do chão.

Lembra-nos cada esperança
Pelo tempo emmurchecida,

Mil aureos sonhos da vida
Desfeitos, murchos também;
Lembram-nos crenças fagueiras
Da innocencia d’outra idade,
Mortas à luz da verdade,
Creadas por nossa mãe.

Lembram-nos doces thesoiros
Que tivemos, e não temos;
Os amigos que perdemos,
A alegria que passou;
Lembram-nos dias da infância,
Lembram-nos ternos amores,
Lembram-nos todas as flores
Que o tempo à vida arrancou.

E depois assoma o inverno,
Que lembra o gelo da morte,
Das amarguras da sorte
Última gota fatal...
É por isso que estes dias
Da natureza cadente,
Brilham n’alma tristemente
Como um cyrio funeral.

Mas ânimo! após a quadra
De nuvens e de tristeza,
Despe o luto a natureza,
Revive cheia de luz:

Após o inverno sombrio,
Vem a flórea primavera,
Que novos encantos gera,
Nova alegria produz.

Os arvoredos despidos
Se revestem de folhagem;
Ao sôpro da branda aragem
Rebenta no campo a flor;
Tudo ao vê-la se engrinalda,
Tudo se cobre de relva,
E as avesinhas na selva
Lhe cantam hymnos d'amor.

Ânimo pois! como à terra,
Também à nua existencia,

Vem após a decadencia,
Às vezes tempo feliz;
E a vida gelada, estéril,
Que o sôpro da morte abala,
Desperta cheia de gala,
Cheia de novo matiz.

Ânimo pois! e se acaso
Nosso destino inclemente,
Em vez de jardim florente,
Nos aponta o mausoléu;
Se a primavera do mundo
Já morreu, já não se alcança,
Tenhamos inda esperança
Na primavera do céu!

Como vemos, trata-se de um poema tipicamente romântico, conciliado, repleto de elementos contrários ao modo ultrarromântico; daí seu estatuto de discurso triste.

O famoso “O noivado no sepulcro” (“balada”, como é indicado pelo autor) aparece logo em seguida. Cumpre transcrevê-lo na íntegra, para discutir se, afinal, os versos considerados “ultrarromânticos” por excelência, o são de fato (idem: 16-19):

Vae alta a lua! na mansão da morte
Já meia noite com vagar soou;
Que paz tranquilla! dos vaivéns da sorte
Só tem descanço quem alli baixou.

Que paz tranquilla!... Mas eis longe, ao longe
Funérea campa com fragor rangeu;
Branco phantasma, semelhando um monge,
D'entre os sepulchros a cabeça ergueu.

Ergueu-se, ergueu-se!... na amplidão celeste
Campeia a lua com sinistra luz;
O vento geme no feral cypreste,
O mocho pia na marmórea cruz.

Ergueu-se, ergueu-se! com sombrio espanto
Olhou em roda... não achou ninguém...
Por entre as campas, arrastando o manto,
Com lentos passos caminhou além.

Chegando perto d'uma cruz alçada,
Que entre os cyprestes alvejara ao fim,
Parou, sentou-se, e com a voz magoada
Os eccos tristes acordou assim:

“Mulher formosa que adorei na vida,
“E que na tumba não cessei d'amar,
“Porque atraíças desleal, mentida,
“O amor eterno que te ouvi jurar?

“Amor! engano que na campa finda,
“Que a morte despe da ilusão fallaz:

“Quem dentre os vivos se lembrara ainda
“Do pobre morto que na terra jaz?

“Abandonado n'este chão repousa
“Há já tres dias, e não vens aqui...
“Ai quão pesada me tem sido a lousa
“Sobre este peito que bateu por ti!

“Ai quão pesada me tem sido!” e em meio,
A fronte exhausta lhe pendeu na mão,
E entre soluços arrancou do seio
Fundo suspiro de cruel paixão.

“Talvez que rindo dos protestos nossos,
“Goses com outro d'infernal prazer;
“E o olvido, o olvido cobrirá meus ossos
“Na fria terra, sem vingança ter!

– “Oh nunca, nunca!” de saudade infinda
Responde um ecco suspirando além...
“Oh nunca, nunca!” repetiu ainda
Formosa virgem que em seus braços tem.

Cobrem-lhe as formas divinaes, airoas,
Longas roupagens de nevada côr;
Singela c'róa de virgineas rosas
Lhe cerca a fronte d'um mortal pallor.

“Não, não perdeste meu amor jurado:
“Vês este peito? reina a morte aqui...
“É já sem forças, ai de mim, gelado,
“Mas inda pulsa com amor por ti.

“Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
“Da sepultura, succumbindo a dôr:
“Deixei a vida... que importava o mundo,
“O mundo em trevas sem a luz do amor?

“Saudosa ao longe vês no céu a lua?
– “Oh vejo, sim... recordação fatal!
– “Foi à luz d’ella que jurei ser tua,
“Durante a vida, e na mansão final.

“Oh vem! se nunca te cingi ao peito,
“Hoje o sepulchro nos reúne enfim...
“Quero o repouso do teu frio leito,
“Quero-te unido para sempre a mim!”

E ao som dos pios do cantor funereo,
E à luz da lua de sinistro alvor,
Junto ao cruzeiro, sepulchral mysterio
Foi celebrado, d’infeliz amor.

Quando risonho despontava o dia,
Já d’esse drama nada havia então,
Mais que uma tumba funeral vazia,
Quebrada a lousa por ignota mão.

Porém mais tarde, quando foi volvido
Das sepulturas o gelado pó,
Dous esqueletos, um ao outro unido,
Foram achados n’um sepulchro só.

Como visto, o amor é definitivamente contrário ao modo ultrarromântico, seja para personagens *vivos*, seja para *fantasmas*. “Noivado no sepulcro” *não é um poema ultrarromântico, pois está mais ligado ao modo gótico*, com suas ambiências soturnas em cemitérios que, em última instância, não criam uma aporia com a realidade e, também, às idealizações amorosas românticas. O poema nem mesmo tenta cultivar o estranho e o horror, narrando apenas um encontro amoroso e a fidelidade *post-mortem*. E, com a consumação de tal enlace, o final torna-se ainda mais pacificado. Também recorda certas imagens dos textos de “danças da morte” medievais, mas sua essência é puramente romântica. O naturalista romântico alemão Gotthilf-Heinrich von Schubert (1780-1860), por exemplo, um dos principais representantes dos pensadores herméticos posteriormente conhecidos como “filósofos da natureza”, autor de obras como *Aspectos noturnos das ciências naturais* (1813), já registrara apontamentos, em outra obra sua conhecida, *A simbologia do sonho* (1814), sobre as relações inconscientes entre o amor e a morte, muito caras ao universo romântico:

As rosas crescem sobre os túmulos, e o rouxinol chora no tempo dos amores; todos os hinos alegres da natureza possuem seus entrecruzamentos com o lamento e os insetos efêmeros festejam sua união no dia mesmo de sua morte... Morte e casamento, casamento e morte são tão vizinhos na associação de idéias tanto da Natureza como do Sonho, dor e prazer, prazer e dor aí são igualmente unos” (SCHUBERT *apud* BEGUIN *op. cit.*: 112).

Na continuação de *Poesias*, temos “Desejo”, um poema de amor; “Boabdil”, de cunho épico-histórico (canta as lutas entre cristãos e muçulmanos em Granada); “Canção”, poema de amor; “Rosa branca”, poema de amor (“Que noite d’encanto! / Que lucido manto! / Que noite! Amo tanto / Seu mudo fulgor! / Oh! vem, ó donzella; / Não temas, ó bella, / Que à noite só vela / Quem sonha d’amor” – a estrofe nos dá uma ideia geral do poema); “A pátria”, poema ufanista; “Enfado”, em que há algumas sugestões de misantropia, logo contraditas por versos subsequentes, que atestam amor pela humanidade e a vontade de encontrar companhia.

O poema “Anhelos” resume o livro. O eu-lírico afirma, na primeira estrofe (*op. cit.*: 41):

Que imenso vacuo n'este peito sinto!
Que arfar eterno de revolto mar!
Que ardente fogo, que jamais extinto
Somente afrouxa para mais queimar!
Ai! esta sede que meu peito rala,
Talvez a apague mundanal prazer:
Alli ao menos poderei faltar-a,
Ou n'um lethargo sem paixões viver.

Vemos então um ensaio para o modo ultrarromântico, o qual continua sendo confirmado por outras estrofes. São elencados vários motivos que poderiam estribar a vida na terra – aventuras, lutas e vitórias em guerras, viagens, a contemplação solitária dos astros e dos céus, a glória, a fama... mas, ao mesmo tempo, cada um deles é rechaçado como vão e gratuito. Porém, eis que aparecem as duas últimas estrofes do poema e o que poderia ser um ensaio para o modo ultrarromântico se finda por completo, por razões já conhecidas (*idem*: 44):

O amor, o amor, celestial perfume
Que a mão dos anjos sobre nós verteu,
Doce mysterio que n'um só resume
Dous pensamentos aspirando ao céu!
O amor, o amor, não mentiroso incenso
Que em frios labios só no mundo achei
Mas immutavel, mas sublime e imenso
Qual em meus sonhos juvenis sonhei...

O amor!! só elle poderá n'esta alma
Risonhas crenças outra vez gerar,
De minha sêde mitigar a calma,
E inda fazer-me reviver, e amar.

Em seguida temos “Sócrates”, um poema que elogia a constância do filósofo grego, a injustiça de Atenas e anuncia a salvação do mundo, o “verbo do Messias”; “A***”, outro típico poema de idealismo amoroso romântico; “Últimos momentos de Albuquerque”, de tema histórico; “A ti”, poema de amor; “O canto do livre”, como o título indica, um hino à liberdade; “Saudade”, poema nostálgico de amor; “Amor e fraternidade”, que retoma o tema de “Noivado no sepulcro”, um poema de amor e morte; “O escravo”, de conotações políticas, que narra a perda de liberdade dos africanos, exaltando esta; “O anjo da humanidade”, utopia romântica sobre a Jerusalém celeste e as queixas de um anjo, descrito como portador de “celeste e ideal melancholia”, sobre os sofrimentos humanos (mas hino religioso); “Partida”, poema de amor; “Canto de primavera”, eufórico elogio da estação mais colorida; “Catão”,

poema em que o suicídio do personagem histórico é associado às virtudes estoicas, sem nenhum pessimismo; “Imitação do islandez”, outro poema que associa o amor à morte, com fortes características góticas; “À morte”, canto de adeus a um amigo, espécie de elegia gótica, mas que endossa o discurso melancólico disfórico em certas estrofes (ainda que sublimado por elementos de ordem religiosa); “O mendigo”, poema onde há a ascensão de um monte por um mendigo, que vê a cidade a seus pés e chora suas mágoas (mas trata-se antes de uma crítica social do que discurso melancólico disfórico); “Desengano”, poema verdadeiramente melancólico, em que se fala da morte de um amor; “Agar”, poema de temática e exaltação religiosa; “Maria, a ceifeira”, uma “imitação de Uhland”, segundo o autor, voltada às coisas simples do dia a dia; “O firmamento”, poema de sublime romântico, de teor religioso; “Tristeza”, canto melancólico também com elementos de sublime religioso; “A mãe e a filha”, que canta a morte sublime; “O mosteiro da Batalha”, de cunho histórico; “Consolação”, uma oração religiosa; “O Bussaco”, canto para uma ermida na montanha, também de cunho histórico e religioso; “A fonte dos amores”, histórico; “A um theatro academico”, elogio de um palco; “N’um album”, trabalha o *topos* romântico do gênio criativo e sofredor; “Visão do resgate”, religioso e visionário; “O Archanjo do Christianismo”, idem; e, por último, vêm as traduções românticas em língua portuguesa das obras de McPherson/Ossian.

Toda esta análise, poema a poema, é interessante para se definir algo como o *peso* do modo ultrarromântico de um determinado livro, especialmente os que são tidos pela tradição como seus representantes. Isto, em suma, não é necessariamente o principal – mais importante seria isolar os poemas que realmente participam deste modo e analisar-lhes as principais características, de maneira a aprofundar nossa compreensão a seu respeito. Nos poemas descritos resumidamente mais acima (seria inviável, por questões de espaço, transcrevê-los todos e analisá-los meticulosamente), que compõem a maior parte das *Poesias*, os elementos que poderiam constituir o discurso melancólico disfórico (mais do que o modo ultrarromântico) – pois realmente há várias sugestões de pessimismo e melancolia negativa –, geralmente são pacificados por outros elementos de sugestão religiosa ou então francamente eufóricos (amor, liberdade, alegria na natureza, apologia histórica, etc.). Porém, quatro poemas foram reservados por se isolar desse contexto – que, ao final, se revela mais idealista e romântico –, e por adentrar em modos específicos. Os dois primeiros, “O filho morto” e “Infância e morte”, são obras-primas do modo gótico que, numa leitura não atenta, poderiam,

por seu patético, ser confundidos como pertencentes ao modo ultrarromântico²⁴⁷. Além destes, cumpre citar a “Desalento” e “Vida”, dos quais o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico mais se aproxima.

As primeiras estrofes de “Desalento” são marcadas por um negativismo contido de base estoica que, com o tempo, se adensa a ponto de desconstruir, nos últimos versos, a imagem católica da esperança em uma vida após a morte – onipresente em outros trabalhos das *Poesias* (ibidem: 148):

A morte! oh! se allém dela o porto amigo
Nos surgisse a final ledó e formoso!
Se n'esses mundos da esperança abrigo
Despontasse outro sol mais bonançoso!

Mas quem sabe da morte? o ouvido attento
No silêncio das campas nada escuta;
E Sócrates não diz se um novo alento
Achou, bebendo a gelida cicuta.

Senhor, Senhor, porque vim eu ao mundo,
E qual é sobre a terra o meu destino,
De mim que homem geraste, e que no fundo
D'este valle d'angustia érro sem tino?

Infeliz de quem nasce! a ave que gyra
A fera, o tronco, o verme que rasteja
Tambem nasceu, mas este a nada aspira,
Ou se aspirou alcança o que deseja.

E o homem nasce, pensa, e aspira ancioso
Às illusões que a mente lhe depara,
E a cada passo lhe esmorece o gôso,
E acha só trevas onde luz sonhára.

E caminha, e caminha, e sem alento
Cahe abysmado no seu terreo leito,
Onde appóz a fadiga e o soffrimento
A lousa sepulchral lhe esmaga o peito.

Aqui, de dôr um pélago profundo;
Além, os vermes de feral jazida;
Senhor, Senhor, porque vim eu ao mundo?
Porque do nada me chamaste à vida?

Neste poema, o elemento religioso também se encontra presente, no tom elegíaco dos versos endereçados ao divino, à maneira de Jó, mas o questionamento aqui não esbarra na fé, ou seja, a aporia continua em aberto, sem pacificações de ordem alguma. O nada, a dúvida existencial, torna-se mais forte do que a esperança em outra vida ou no que quer que seja (o

²⁴⁷ Permito-me a não transcrição destes dois poemas neste momento, bem como a não realização de uma análise detalhada sobre as diferenças e semelhanças entre os modos gótico e ultrarromântico, reservando isto a um próximo estudo.

que não acontece, por exemplo, no poema “Consolação”, que se lhe segue), conferindo ao discurso melancólico disfórico o estatuto do modo ultrarromântico. Quando um autor, leitor ou crítico se referir a Soares de Passos como “ultrarromântico” deveria ter em mente o poema “Desalento” e não o gótico “Noivado no sepulcro”.

Mas a peça mais importante para o modo ultrarromântico na obra poética de Soares de Passos, “A vida”, que teria todos os elementos necessários para compor um dos maiores poemas desse modo em língua portuguesa, acaba se transformando em discurso triste por conta de uma única estrofe, no caso, a última. Transcrevo o longo poema, para se ter uma ideia de seu alcance pessimista (ibidem: 108-115):

Que! lutar sempre em afanosa guerra
Contra os rigores d’um feroz destino!
A cada passo lacerar as plantas
N’esta agra senda que nomeiam vida!
Correr apóz um sonho, uma esperança
Que lêda nos sorria, e vê-la ao cabo
Sumir-se, desfazer-se como o fumo!
Ou, se tocamos o vedado pomo,
Arrojal-o de nós, murcho e vasio!
Alcançar por um bem, mil dissabores!
Por uma hora de gôso, mil de prantos!
Soffrer, sempre soffrer, não vir um dia
Em que possamos exclamar: ventura!
E é este o calix de aprazível nectar
Que ao banquete do mundo nos convida?
É este o eden que nos prende os olhos,
E nos faz recuar ante o sepulchro?
Nascemos: com que pena à luz do dia
Surgimos logo do materno seio!
Filhos da dor, obedecendo à origem,
Nos vagidos da infância a annunciamos;
E ainda assim, no deslizar sereno
Dos dias infantis a vida encanta;
A taça da existencia tem doçura,
Como se o mel lhe coroasse a borda
Para mais facil nos tentar os labios.
O horizonte dos annos se dilata;
Vem a idade do amor. Que belos sonhos
Em mágico painel a vista illudem!
Um ser, que a mente em chammas divinisa,
Nosso oásis feliz anima todo,
Bem como o sol anima a natureza,
Ou a rosa do valle os floreatos prados.
Mas quantos podem na manhã da vida
Colher a rosa de seu mago enlevo?
Quanto a estrella que adoraram crentes
Sentem passar, e desfazer-se em breve,
Não luzeiro do céu, porém da terra,
Meteóro fugaz que baixa ao solo,
E se dissipa redobrando a noite!

As ilusões do amor se desvanecem:
D’esse mundo feliz o homem baqueia

E devorando a mágoa segue ávante.
Prometheu afanoso, eil-o procura
Dar alma e vida às creações que inventa,
Ai! Já não bellas, mas de impura argilla.
Honras, glorias, poder, bens de fortuna,
Sciencia austera, festivaes prazeres,
A tudo se abalança, aspira a tudo,
E em tudo encontra desenganos sempre.
Ao ponto que fitára jamáis chega,
Ou, se o alcança, não lhe dura o gôso.

Ai do que envolto em miserandas faxas,
Embalada sentiu a pobre infancia
C’os gemidos da fome! Esse à ventura
Quasi nem ousa levantar os olhos:
Perpetuo desalento lh’os abate
À triste condição em que nascêra.
Planta gerada num terreno esteril,
Não se ergue altiva, não estende os ramos,
Vive entre espinhos, e entre espinhos morre.
Em vão se cança o triste: raras vezes
A dura terra lhe concede o prêmio
Do suor e das lagrimas que verte
No seio ingrato d’essa mãe ferina.
Um pão acerbo que amassou com pranto,
É o alimento que reparte aos filhos;
E o marco do caminho a cabeceira
Onde desprende o moribundo alento.
Ai d’elle! mas não menos desditoso
O que em purpuras e ouro vendo o dia,
Ou conduzido pela mão da sorte,
Chegou aos cumes que a fortuna habita;
E, na posse dos bens que o mundo anceia,
Palpou tremendo seu medonho nada.
Este, empunhando o sceptro, empalidece
Sentindo as plantas vacillar-lhe o solio;
No fastigio da gloria aquelle geme,
Ao vêr o louro que lhe cinge a frente
Pelo bafo da inveja emmurchedo.
Um as horas consegue, e as vê sem preço;
Outro as riquezas, e lamenta os dias
Que mais bellos perdeu em seu alcance.
Qual, a sciencia devassando ousado,

Apóz longas vigílias estremece
Da dúvida ante o espectro; qual ardente
Das festas no rumor despende a vida,
E a taça do prazer lhe deixa o enfado.

Feliz aquelle que em modesta lida,
Isento da ambição e da miséria,
No regaço do amor e da virtude
A vida passa. Mais feliz ainda
Se, das turbas ruidosas afastado,
À sombra do carvalho, entre os que adora,
Sente a existencia deslizar tranquilla,
Como as águas serenas do ribeiro
Que as herdades pacíficas lhe banha.
Mas, que digo! nem esse. Infintos males,
Communs a todos, seu viver não poupam.
D'um lado a crua guerra lhe sacode
O facho assolador às brandas messes;
A pallida doença, d'outro lado,
Dos entes que mais ama o vae privando;
E elle mesmo talvez, infausta presa
Dessa serpente que nos liga à morte,
Nos eculeos da dôr a vida exhaure.
E, como se estes males não bastaram,
Sua mesma virtude lhe é supplicio.
Compassivo co'a dôr que os outros soffrem,
A dôr alheia o atormenta ainda.
Justo, adora a justiça; e, olhando em torno,
A injustiça e oppressão verá reinando;
Verá a innocencia victima do crime,
A virtude humilhada, o vicio altivo,
Os prantos da miseria escarnecidos,
Por toda a parte o mal, a dôr, e as queixas.
Ai d'elle, que turbado e confundido,
Em maldições blasphemará terível
Da virtude, de si, de Deus, de tudo!

Não! da vida no pélago agitado
Um abrigo não ha, não ha um porto
Onde possamos descançar tranquillos.
Em nós, dentro em nós mesmos, ruge irada
A tempestade que evitar queremos.
Como a serpente no crystal da lympha,
Na alma serena o soffrimento mora;
Não póde o gôso dos mais bellos dias
Encher o abysmo que no seio temos.
Em vão, em vão anciamos a ventura:
Somos na terra qual viajante exausto
Que ouve o sussurro d'escondida fonte,
E morre à sede, sem poder tocal-a.
Vida, tremenda herança d'amarguras,
Eu te hei sondado nos meus proprios males,
E em meus irmãos na dôr, nos homens todos:
Grilhão pesado que nos dá o berço,
E que depômos nos umbraes da tumba.

A lucta, a mágoa, eis os teus dons funestos.
Mas d'onde a causa do soffrer eterno
Que as gerações às gerações transmitem?
Que um seculo, tombando de cansaço,
Como um pêso importuno lega ao outro?
D'onde um crime feroz que um tal castigo
Sobre nós attrahiu? Se um deus é justo,
Que deus, que lei, sem escutar-nos, pôde
A sentença lavar? Silêncio é tudo!
Em vão, para sabê-lo, em vão mil vezes
Interoguei confuso o céu e a terra:
O céu de bronze não me ouviu a prece,
A terra obscura não me soube o enigma.
Dos prophetas na voz, na voz dos sabios,
A dúvida cruel achei somente.
Pedindo à morte a solução da vida,
Desci às tumbas, apalpei as cinzas;
Quiz vêr se um echo da gelada campã
Surgia à minha voz; mas foi debalde.
Frias ossadas, carcomidos restos
De quem soffreu tambem, só me disseram
Que tudo acaba alli. A terra, a terra,
O seio impuro dos famintos vermes:
Eis o refúgio, a habitação amiga
Que apóz a lucta nos espera ao cabo!

Morte, morte, bem vinda sejas sempre!
Em nome da existencia eu te saúdo!
Tu reinas pela dôr na espécie humana,
E, quem sabe? talvez n'esse universo;
O sol, o mesmo sol envolto em sombras,
Parece reflectir-te as negras azas;
E acaso à tua voz, a cada instante,
Um comêta voraz fulmina um globo.
Porque inda tardas a empunhar o sceptro
Que n'este ao menos te pertence ha muito?
Ao desterrado do eden porque deixas
O resto de poder que ainda te usurpa?
Eia, desprende sobre a terra as azas,
Sobre esta creação que abandonada
Talvez por seu author como imperfeita,
Qual nau perdida em tormentosos mares,
Vaga sem rumo n'esse espaço ethereo!

Mas que sinistra voz! Silencio, ó lyra!
Não mais prosigas teu cantar blasphemo!
Fanal de salvamento, luz d'esp'rança
Que na altura do Golgotha brilhaste,
Desce à minha alma que a tristeza inunda!
Desce! de todos resumindo as dôres
O calix d'Elle foi o mais acerbo.
Elle soffreu! Sofframos, e esperemos!
Depois da noite escura vem o dia:
Depois d'este desterro, a eterna patria!

Toda a densidade negativa e inconciliadora deste poema, digno exemplar do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico, é diluída a partir da última estrofe, iniciada

pelo verso “Mas que sinistra voz! Silencio, ó lyra! [...]”. O mais interessante é que, na quarta estrofe, a partir do verso “Feliz aquelle que em modesta lida [...]”, há um anterior ensaio de pacificação, mas logo posto de lado (ainda na mesma estrofe, a partir do verso “Mas, que digo! nem esse [...]”), para a continuidade do modo ultrarromântico. Tal não se dá ao final do poema. Caso não houvesse a última estrofe, teríamos em “A vida” uma efetiva realização do Ultrarromantismo de Soares de Passos, mas ela acaba por lhe anular todo o efeito, pela *sophrosynia* religiosa e o ulterior discurso triste. Então, será incorreto chamar Soares de Passos de autor ultrarromântico? É difícil, talvez impossível, responder tal questão, visto não existir um autor semelhante, em estado puro. Poderíamos afirmar que a melancolia presente a suas obras é, em sua maior parte, romântica e sublime, embora perpassada a todo momento por imagens disfóricas que sugerem o modo ultrarromântico mais do que o efetivo. A poesia soariana criou em sua época uma clara (e mórbida) demarcação em relação, por exemplo, aos versos de Garrett, mas é muito devedora do modo gótico e de outras características do Romantismo tradicional, os quais, na maioria das vezes, sequer são mencionados.

O mesmo, exatamente o mesmo, acontece nos poemas reunidos de outros autores considerados “ultrarromânticos” em Portugal. Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), por exemplo, em *Poesias* (1851), configura um imaginário semelhante ao de Soares de Passos no que tange à versificação, aos temas escolhidos e à maneira de abordá-los, configurando muito raramente o modo ultrarromântico. Nesta obra romântica, podemos encontrar de poemas de amor tradicionais (“No álbum”, “Adormecida”, “Credo”, “Ignez de Castro” [que também apresenta um Camões romântico idealizado], “Recordação”, “A confessada”, “Borboleta” e uma multidão de outros mais que compõe a maior parte do livro); aos que cantam temas históricos (“Cleópatra”, “D. Sebastião”, “Napoleão”, etc.); passando ainda pela poesia social inspirada em Victor Hugo (“O poeta”, “A liberdade”, “Os desterrados”, etc.); pela nostalgia lamartiniana (“Meditação”); pelas aventuras à Byron (“O bandido”); pelo gótico (“O seu túmulo”, “A irmã da caridade”, “O cypreste”, “A virgem e o sepulchro”, “Desalento”, etc.); pela nostalgia da infância (“Ao meu amigo Macêdo”), e assim por diante. Temos diante dos olhos novamente um poema que promete o modo ultrarromântico sem o cumprir e, outro, que chega mais próximo de sua realização, além de um artefato lírico sobre o tema da melancolia cantado em tom levemente eufórico. Vejamos o primeiro caso, a partir do poema “Lamentos”, que traz como epígrafe uma frase de *René* (“Le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur”²⁴⁸) (1906: 51):

²⁴⁸ “O canto natural do homem é triste, mesmo quando exprime a felicidade”.

De que me serve o ter lyra
Onde os ais possa moldar;
Se não há ninguém que queira
Os meus cantos escutar;
Se os pobres sons vão sumir-se,
Perder-se todos no ar?

Negou-me Deus n'este mundo
Ter um outro coração,
Onde tivessem um ecco
Os cantos da solidão,
Que nos cerros da montanha
Partir-se, quebrar-se vão.

Entristeço-me se vejo
Da manhã pura arrebol;
Entristeço-me se ao longe
Nas ondas se morre o sol;
Entristeço-me se escuto
O trinar do rouxinol.

Afeito só às tristezas,
Só ellas me quadram bem,
Amo ver as densas nuvens,
Se negras, peçadas vem;
Amo nos serros sósinho
Vaguear sem mais ninguém.

Se no prado a borboleta
Poisa n'uma e n'outro flor,
Tenho vontade de vê-la
Perder-se n'aquelle ardor;
Como se perdem no mundo
As crenças d'um puro amor.

Se vejo a lua vaidosa
A namorar-se no mar,
Tenho ciumes de vê-la
N'aquelle brilho sem par,
Que tudo que é bom promete,
Que a tudo vem a fallar!

É como uns olhos formosos
Sempre a dizerem que sim;
Sempre a fingirem ternuras
Que dizem que não tem fim;
Para enganarem a todos,
Como enganaram a mim!

A's formosuras da terra
A todas neguei a fê;
Das crenças que outr'ora tive
Nenhuma ficou em pé;
Morreram todas no peito,
Que o peito d'ellas não é.

Só nas tristezas encontro
Os eccos de tanto mal;
Só no bramido das ondas
Um confidente leal;

Só nos ermos e penascos
Uma ventura real.

Na lyra que foi d'amores
Que tristes as cordas são!
Sempre a carpirem seus males,
Sempre a dizerem "paixão",
Sempre a contarem a todos
Segredos do coração.

Mas que importa, não tem eccos
A lyra que me seduz;
Nem a bonança da terra
Para a triste lhe reluz.
N'este mundo só me resta
Morrer abraçado à Cruz!

Fica claro como "Lamentos", mesmo com a epígrafe que atesta o conhecimento e o intertexto com o *mal du siècle* francês, é um poema romântico, onde as imagens do desalento estão conjugadas a temas do imaginário do amor ("Negou-me Deus n'este mundo / Ter um outro coração [...]"; os "olhos formosos" que o eu-lírico diz terem sido a causa de seu engano, etc.) e da religião (a morte "abraçado à Cruz", por exemplo, deixa entrever a esperança em outra vida). Comparado com o poema ultrarromântico homônimo de Soares de Passos, ou até mesmo com a negatividade das primeiras estrofes de "A vida", desse mesmo autor, este poema de Palmeirim a muito custo chega a produzir o discurso melancólico disfórico. Diferentemente dos elementos constituintes do poema intitulado "O suicídio", que poderia ser considerado o mais próximo do modo ultrarromântico dentro da coletânea palmeiriniana, inconciliador como o tema que decide explorar, cuja epígrafe retirada de versos de A. Brizeux ("Où vas-tu! – Je vais sans folie / Me débarasser de la vie, / Comme on fait d'un mauvais manteau"²⁴⁹) anuncia o que está por vir (idem: 55):

²⁴⁹ "Aonde vais! – Eu vou, sem estar louco / Me desfazer da vida, / Como fazemos com um velho casaco".

Onde vás com passo incerto,
Onde vás mancebo – diz?
Este mundo é um deserto
Para quem vive infeliz.
Vou em socego, em juízo
Affrontar um prejuízo
Dar a vida a quem m'a deu,
Avanço firme, seguro,
Em procura d'um futuro
Que só goza quem morreu.

Vou-me em procura da morte
Como em procura de um bem;
Pesou-me, venceu-me a sorte,
Não me lamenta ninguém.
Desprezo prantos fingidos;
Conselhos que são mentidos
Já me não fazem mudar:
Vou-me firme e resolutivo
Despir idéas de lucto;
Vou esta vida acabar.

Que me importa a mim o mundo
Onde trahido vivi?
Onde sempre um mal profundo
Eterno, constante vi!
Embora o mundo maldoso
Me chame a mim criminoso,
Não lhe passa a voz de um som;
Nem dos homens a maldade,
Afastou a piedade
Da campa de Chatterton!

Chame-lhe embora covarde,
Vinde-lhe as cinzas cuspir;
Quem da traição faz alarde,
Pode um morto vir ferir.
Pode nas trevas da noite
Ser o flagello, o açoite
De quem a vida soffeu:
Pode-lhe ir com mão vencida,
Lavar sentença da vida
Do homem que não torceu.

Onde vou? Vou-me ao convite,
Onde os convivas que estão,
Me recebem lá por quite
De venal, terrea paixão.
Onde vou? vou-me sem medo
A despedir-me em segredo
Do brilho que a lua tem:
Vou banhar-me em melodias
Escutar as harmonias,
Que à noite nas brisas vem.

E depois, pobre captivo,
Heide à morte caminhar;
Mas soberbo, mas altivo,
Sem tremer nem vacillar.
Que me importa a mim a vida,

Prancha das aguas batida,
Brinco eterno do tufão?
De nada; que nem distante
Alveja p'r'o navegante
O porto da salvação!

Antes morrer que aviltado
Mendigar da terra o pão;
De porta em porta esmolado,
Cedido sem coração.
Os ricos dizem “trabalha”;
Mas esquecem a mortalha
Que envolveu Tasso e Camões;
Por si medindo a pobreza,
Acham opprobrio e vileza
Em quem não conta brazões.

De um mundo que assim é feito
Quem saudades pode ter?
Onde a pobreza é defeito,
Quem sentirá de morrer!
Cahos informe, profundo,
É isto que chama mundo
Quem logra de rico o dom;
Inferno do pensamento,
Chamou-lhe no seu tormento
O pobre do Chatterton!

Maldizendo o Ser Eterno,
Que taes torpezas não quer,
Chamou-lhe também inferno
O desditoso Gilbert!
Por baixo do roto manto,
Entoa a pobreza um canto
De desalento e terror;
Renega o Deus da verdade,
E folgando em impiedade
Maldiz a crença e o amor.

Infame o pobre que beija
A mão do torpe senhor;
Infame que se não peja
De lhe faltar o valor!
Que me resta? tens a morte,
Que é preferível à sorte
D'esse contínuo esmolar;
De esmolar esses Lucullos,
Homens banaes, entes nullos,
Que riem do teu penar!

Onde vou? Vou-me contente,
Para o banquete eternal;
Onde não ouça quem mente,
Onde não veja o venal.
Vou-me firme, sobranceiro,
Como um velho marinheiro
Sorrir às ondas do mar;
Como um monge penitente,
Ajoelhar reverente,
Ante o Christo do altar,

Avante redobra o passo,
Galga o caminho sem ver;
Que não é longo o espaço
Que vae da vida ao morrer.
Avante, mancebo, avante,
Que já não fica distante
O termo da tua cruz;
Se o destino assim te empraça,
Desce em paz à campa raza
Que nas trevas te reluz.

A quem disser “covardia”
Apontae-lhe p’ra Catão,
Alma que nunca tremia,
Romano no coração.
Ao ver em Roma extinguir-se

A liberdade, e sumir-se
Do povo a crença leal;
Só acha seguro abrigo,
Constante fiel amigo,
Na ponta do seu punhal!

Onde vou? Que vos responda
Do desprezo agro sorrir:
Orgulhoso espero a onda
Que em breve me hade afundir.
Onda de sangue que sabe
Lavar a affronta, que cabe
A quem os seus desprezar;
Onda de sangue que um dia
Hade remir da agonia
Quem vive de mendigar!

O *leitmotiv* principal deste poema é o suicídio de artistas (especialmente o de Thomas Chatterton, ocorrido em 1770, mas há ainda uma referência a Gilbert, outro artista suicida), vitimados pela miséria econômica, a indiferença e mesmo o ultraje burgueses, mas o que aparece como desespero romântico e idealista na peça homônima de Alfred de Vigny (*Chatterton*, de 1835 e, antes dela, *Stello*, de 1831), neste poema de Palmeirim adquire plenos acentos de discurso melancólico disfórico, num verdadeiro convite ao suicídio²⁵⁰. Talvez o modo ultrarromântico genuíno se ressinta por ter sido anunciada a causa do sofrimento do eu-lírico, que se espelha no trágico destino de artistas do passado (em inúmeros versos, reclama-se da miséria e do aviltamento da mendicância, por exemplo), mas toda a densidade negativa é confirmada pelo discurso melancólico disfórico. Outra característica importante deste

²⁵⁰ Em um artigo intitulado “Chatterton no Romantismo Português”, Silva (2001: 4-5) afirma que a peça de Alfred de Vigny (*Chatterton*) foi encenada pela primeira vez em Portugal no ano de 1851, por iniciativa “de um grupo de amadores, gente da boa roda reunida na sociedade Thalia, em que pontificava Garrett. Disto dá notícia um artigo da Revista Universal Lisbonense, onde podem ser lidas as seguintes considerações: ‘Foi arrojo, e grande, quasi temeridade levar na Thalia o *Chatterton* de Vigny. É uma tragedia intima, um drama excepcional, como o heroe que lhe deu o nome; uma serie de scenas tristes e sentimentaes, sem effeitos de palco, sem visualidades interessantes. É tudo para a alma e para o coração. Quem não sente, escusa de ler, porque ha de aborrecer-se; quem não comprehende o que seja realmente a vida, um caminho semeado de çarças e abrolhos, sáia, e não oiça, para não bocejar, que dizem ser má criação. O Chatterton é um producto da litteratura moderna, da familia dos Renés e dos Obermans [sic], de que descende em linha recta incontestavelmente o Bardo do Sr. Castilho [...]. É essa mysteriosa relação entre a vida positiva, brutal, bastarda e afflictta da sociedade moderna, e as aspirações altas, nobres, puras e angelicas do genio do homem; essa lucha continua e travada entre a expansão interior, e a compressão produzida pelas positividades do mundo em que vivemos, que representam os typos da familia dos Chattertons e dos Renés [...]. O Chatterton indica uma dessas creaturas, sentenciadas pelo destino a uma desgraça impreterivel’”. Nesse interessante artigo escrito na época oitocentista, anônimo, ou melhor, assinado com o pseudônimo “Tacitus”, como informa Silva, vemos que a obra teatral romântica de Vigny era posta, em Portugal, em consonância com os romances do anterior *mal du siècle* e, também, que Castilho era tido pelos leitores, críticos e público de teatro do período, como um autor do mesmo naipe. O ano de 1851, em que *Chatterton* foi encenado pela primeira vez em Lisboa (ao que parece, no idioma original francês), viu também o lançamento da primeira edição das *Poesias* de Palmeirim; assim, “O suicídio”, mesmo que tenha sido composto anteriormente, atesta a similaridade cronológica do tema.

poema é que a presença de temas religiosos em sua tessitura não é pacificadora, como acontece em tantas outras peças líricas palmeirianas: “Christo”, “altar”, “cruz”, “monge”, “penitente”, entre outros, não desconfiguram o pessimismo; ao contrário, são invocados com o intuito de corroborar a certeza do ato literário suicida.

O terceiro poema que destaco entre as *Poesias* de Palmeirim, “Melancolia” (cuja epígrafe é composta por versos de um poema de Bernardim Ribeiro – por sinal, analisado anteriormente), aparece como um curioso exemplar em que o elogio da melancolia (discurso melancólico eufórico) dissipa alguns vestígios de discurso melancólico disfórico (ibidem: 144-146):

Quem tiver tristezas d’alma,
Quem tiver sentidos prantos,
Venha juntar-se comigo,
Venha ouvir meus tristes cantos.

Fugiremos d’esto mundo
D’illusões e de vaidades,
E dos homens, bem distante,
Choraremos as maldades.

Dos homens longe, bem longe,
Nos homens nós pensaremos;
Seus ódios, traições e raivas,
Ambos juntos choraremos.

Em serros alcantilados,
Soltarei canto sentido,
Pelas fragas escutado,
Pelos ecos repetido.

Companheira de minh’alma,
Suave melancolia,
Vem entreter-te comigo,
Vem ser minha companhia.

Solidão, meu bem supremo,
Solidão, vida d’est’alma,
Se me foges, se me deixas,
Minha dor já não acalma.

Quem me dera que estes cantos
Do fundo peito nascidos,
Por um coração ao menos
Podessem ser entendidos.

Mas nem isso, nem um peito
Que entende meu sentimento,
Que minhas trovas conceba
Que dê peso ao meu lamento.

Horas bem aventuradas
De socego e f’licidade,
Já lá vão de mim distantes,
Resta-me só a saudade.

A saudade, e vem com ella
Suave melancolia,
Minha irmã mui verdadeira,
Minha terna companhia.

Só no mundo com meus males,
Entre espinhos d’esta vida,
A minh’alma vem cansada,
Minha mente vae perdida.

Onde posso lamentar-me?
Onde achar posso um abrigo?
No peito d’um desgraçado
De meus cantos bem amigo.

Escutarei seus conselhos,
E nos braços da amizade,
Quebrarei d’esta vez inda
Minha pungente saudade.

Companheira de minh’alma,
Suave melancolia,
Vem entreter-te comigo,
Vem ser minha companhia!

O discurso melancólico eufórico confere à tematizada melancolia atributos amenos resumidos pelos epítetos “suave”, “companhia”, “irmã”, “verdadeira” (em sentido de positividade), etc. Mas o eu-lírico também se define como dobrado pelo peso de “tristezas

d'alma", "sentidos prantos" que, em última instância, também têm o dom de avivar cantos, embora "tristes". O poema é endereçado aos que também se consideram "tristes" e desejam fugir "d'este mundo / D'illusões e de vaidades", atestando certas características misantrópicas que serão atenuadas mais à frente, a partir da sexta estrofe, em que a solidão também é positivamente enaltecida e mesmo sublimada ("Solidão, meu bem supremo, / Solidão, vida d'est'alma, / Se me foges, se me deixas, / Minha dor já não acalma"). Porém, a nona estrofe reafirma o desalento do eu-lírico ("[...] De socego e f'licidade, / Já lá vão de mim distantes, [...]") que, ao final, é novamente contradito, por gerar "saudades" e, com ela, a "suave melancolia", ou nostalgia romântica típica. Apesar de outras características disfóricas relatadas na décima primeira estrofe ("Só no mundo com meus males, / Entre espinhos d'esta vida, / A minh'alma vem cansada, / Minha mente vae perdida") e da invocação final da última – que poderia sugerir certa inquietude pela suposta ausência da "suave melancolia" – o poema se finda numa paleta eufórica justamente por conta dessa invocação, ou desejo último de sublimação positiva. Se o poema excluísse o adjetivo "suave" para a melancolia, talvez o efeito fosse outro, como o de uma hipérbole às avessas (como a invocação de um sublime negativo, ou centramento na perda de centro, por exemplo).

Esta diluição do modo ultrarromântico dentro do Romantismo tradicional ocorre em expressiva parcela da produção ficcional dos ultrarromânticos portugueses a que tive acesso. Um estudo atento de livros individuais, a exemplo de *Vozes da alma* (1849), de Silva Braga; *Virações da madrugada* (1854), de Maria Couto Browne; *Cantos e lamentos* (1857), de Silva Ferraz; *Recreações poéticas* (1861), de Castro Freire; *Esparsas* (1899), de Rodrigues Cordeiro, entre outros, além de obras coletivas como *Lísia poética* (1848) e *O Trovador – Colecção de Poesias Contemporaneas* (1848), mostrará as inúmeras semelhanças que existem entre os autores do Segundo Momento Romântico português e deixará claro que poemas efetivamente ultrarromânticos poderão ser pinçados, aqui e ali, mas constituirão uma parcela muito delimitada em relação ao todo.

As *Esparsas*, livro de Rodrigues Cordeiro lançado em 1899, ainda é "ultrarromântico", segundo a crítica portuguesa que também explica a longevidade do movimento através da suposta influência operada por Antônio Feliciano de Castilho no universo político-literário da época. Fidelino de Figueiredo (1955: 276), por exemplo, afirma que Castilho, após uma estadia no Brasil, para onde veio à convite do imperador D. Pedro II (por conta da implementação de um método de ensino que havia desenvolvido), ao retornar à Portugal, devido em parte ao desaparecimento de Garrett e ao retiro de Herculano, teria passado a exercer "uma verdadeira realza literária, da qual foi destronado pela geração de Coimbra,

sobre que se permitira um juízo apressado”. Trata-se da famosa Questão Coimbrã, que tem como raiz a insatisfação de jovens escritores e filósofos a exemplo de Antero de Quental (1842-1891), os quais, em resumo, associavam o atraso econômico, social, filosófico, artístico e literário de Portugal em relação aos outros países da Europa, ao poder opressor dos que ditavam a estética do período²⁵¹. É a época da fundação do jornal *A República* (1869), da revista *O pensamento social* (1872), do Partido Socialista Português, da Sociedade do Raio e das polêmicas Conferências do Casino. Antero de Quental, em *Bom senso e bom gosto*, de 1865, censura Castilho – e, nas entrelinhas, toda a literatura dos poetas d’*O Trovador* e do *Novo Trovador* – nos seguintes termos (1985: 241-242):

Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grécia e Roma; requeitando fábulas insossas diluídas em milhares de versos sensabores; não é com idílios grotescos sem expressão nem originalidade, com alusões mitológicas que já faziam bocejar nossos avós; com frases e sentimentos postiços de acadêmico e retórico; com visualidades infantis e puerilidades vãs; com prosas imitadas das algarvias místicas de frades estonteados; com banalidades; com ninharias; não é, sobretudo, lisonjeando o mau gosto e as péssimas ideias das maiorias, indo atrás delas, tomando por guia a ignorância e a vulgaridade, que se hão-de produzir as ideias, as ciências, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando.

Mas é importante afirmar que, apesar do discurso empírico contrário ao modo ultrarromântico e ao gótico, algumas características ultrarromânticas ainda poderão ser encontradas na obra poética do próprio Antero, como são provas sonetos como “Entre sombras”, “Só males são reais, só dor existe”, “O palácio da ventura” e outros mais. José Augusto França resume a posição de Antero de maneira lapidar (1974: 854): “Antero desconcertava, ao mesmo tempo, a sociedade e a crítica, pela exigência das suas afirmações revolucionárias e pela exigência do seu pensamento estético. Era, ao mesmo tempo, socialista e ‘nebuloso’”. França (idem: 1105) cita ainda a existência de obras que poderiam sugerir a continuidade de um suposto modo ultrarromântico em Portugal, como o romance *Eva*, do jornalista Santos Nazaré, publicada em 1870, história de amor e ciúme entre um escultor e uma mulher casada, a qual dá ensejo a muitas lamentações *antonymianan*s e frases ligadas ao *topos* do “vácuo e do nada” (a palavra “NADA”, por exemplo, grafada em maiúsculas, é a última na diegese, e, nesta, o protagonista Gustavo aparece lendo o *Werther* de Goethe, as

²⁵¹ É por demais conhecida e estudada a célebre Questão Coimbrã, espécie de batalha intelectual entre românticos e realistas que teve início a partir de uma obra do “ultrarromântico” Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), intitulada *Poema da Mocidade* (1865) e escrita à maneira de Castilho – que, por sinal, foi seu prefaciador. Em seu texto introdutório, Castilho se mostra contrário às novas correntes filosóficas e exalta a estética *larmoyante* e gótica da qual era ainda um dos maiores representantes em Portugal. É contra estas correntes que se insurgirão os jovens estudantes de Coimbra, como Antero, autor dos panfletos de 1865: *Bom senso e bom gosto*, *Carta ao exmo. Sr. Antônio Feliciano de Castilho* e *A dignidade das Letras e as literaturas oficiais*, indiretamente, derradeiros golpes (mais polemistas que teóricos) ao modo ultrarromântico oitocentista em Portugal.

Confessions d'un enfant du siècle de Musset, etc.), e as *Prosas bárbaras* de Eça de Queirós, que ainda possuem muitos elementos do gótico e do fantástico (os quais França erroneamente chama de “ultra-românticos” – ibidem: 1105), publicadas entre 1866 e 1867 na Gazeta de Portugal e, postumamente, reunidas em livro (1903).

Porém, ao fim e ao cabo, e apesar de tais lampejos poéticos, o esgotamento do modo ultrarromântico em âmbito europeu, refletido só com muito atraso na Portugal romântica e “feudal” a qual o Ultrarromantismo passou a ser pejorativamente associado pela nova geração coimbrã, que punha o norte no realismo e em novas correntes filosóficas²⁵², estava mais do que evidenciado. E, de maneira ainda mais expressiva do que através das explicações de cunho histórico-sociológico ou polêmicas literárias, a partir das paródias ficcionais que começam então a pulular, imitando o tom sentimentalista dos ultrarromânticos portugueses com ironia. Tais escritos, de autores como Bulhão Pato e Faustino Xavier de Novais, constituem uma criação ficcional propriamente dita que, em última instância, punham em relevo o anacronismo do “mal do século” português. Já nos versos introdutórios das *Poesias* de Faustino Xavier de Novais, lançadas em 1855 e das mais espirituosas obras do período, vemos toda a ironia iconoclasta deste autor em relação ao modo ultrarromântico, no poema “Introdução do Bardo” (1856: 18):

[...]
Ao som da lyra cadente,
Misturarei com meus ais
À saudade atroz, pungente,
Versos tão sentimentaes,
Que farão rir toda a gente.

Pedirei ao ceo piedoso,
Que a não livrar da amargura
O meu viver tormentoso,
Me encaixe na sepultura,
Longe do mundo enganoso.

E dando forte massada,
D’hoje a moda seguirei,
Em tudo romantisada,
E tanta cousa direi
Que, por fim, não direi nada.

Em outro poema, “Quero viver para rir”, os ataques humorísticos continuam (idem: 24-26):

²⁵² José Augusto França lembra que foi a geração de Antero de Quental que iniciou o estudo efetivo dos teóricos românticos alemães (1974: 854): “[...] A geração que a define apela igualmente para alguns mestres que os primeiros românticos, orientados para a Alemanha por Mme. de Staël, não tinham sequer conhecido. A nova juventude de Coimbra lia Heine, Schlegel, Schelling, Novalis”. Mas, na época, os autores principais estudados eram os que davam início às Ciências Sociais, como Renan, Taine, Proudhon, Quinet, entre outros.

Alguns vates eu conheço
Que me inspiram compaixão,
Por darem subido apreço
A cousas que nada são:
A julgar pelos seus versos,
Vivem na tristeza immersos,
Não fazem mais que gemer;
Descrêem do amor, d'amizade,
Erquem cantos à saudade,
E por fim querem morrer!

Anhelam da vida o cabo,
Chamam-se espectros a si,
E fallam, que teem diabo,
Em cousas que eu nunca ouvi;
Nos seus tão sentidos cantos
Fallam só em ais, em prantos,
Em torturas e aflicções:
Não há leitor tão perdido,
Que não leia, commovido,
Essas *tristes* produções...

Pobres mancebos, coitados!
Quanto differem de mim!
Já do mundo estão cançados?
Pois eu cá não sou assim:
A par de muita miseria
Ha cousas com tal pilheria,
Que não se póde exprimir;
E eu, que aprecio a chalaça,
Hei-de morrer?... isso é graça!
Quero viver para rir [...] (grifos do autor).

O ambíguo itálico posto pelo autor no último verso da segunda estrofe (“Essas *tristes* produções...”)) revela bem a consciência de alguns em relação ao modo ultrarromântico. Para estes leitores com novos pendores críticos e realistas, a melancolia literária passou a ser vista como uma espécie de jargão artificioso e mímese romântica ultrapassada.

Dessarte, aliados à ironia em relação ao anacronismo da forma, a parcialidade e o preconceito endossados pela própria crítica literária vieram avultando e confirmando apenas as citadas características anacrônicas do Ultrarromantismo com o passar do tempo. Data do século XIX a sua associação a estereótipos de toda a monta, que ainda repercute hoje, em abordagens críticas incompletas e lacunares. O já citado Massaud Moisés, por exemplo, em sua *A literatura portuguesa*, cuja primeira edição é de 1960 (obra ainda hoje muito utilizada no ensino brasileiro – está com mais de 30 edições), explica as características “ultrarromânticas” de Soares de Passos da seguinte forma (*op. cit.*: 144):

Soares de Passos constitui a encarnação perfeita do “mal-do-século” a que, por sua vez, encontrou lídima expressão no ultra-romantismo anárquico e piegas. Vivendo na própria carne os desvarios de que se nutria a fértil imaginação de tuberculoso narcisista e misantropo, sua vida e sua obra

espelham claramente o prazer romântico da fuga, no caso, das responsabilidades concretas do mundo social. Daí o paradoxo sobre que assenta sua poesia, refletindo o conflito íntimo entre a sensibilidade e apetências morais que o poeta não resolveu até à morte.

Os mesmos elementos biografistas e, por vezes, de viés cientificista e moralista, herdados da crítica de fins do século XIX e primeiras décadas do XX, ecoam também na própria conceituação do Ultrarromantismo efetivada por este crítico (idem: 117-118):

[...] Instável, complexo, rebelde, jogado por sentimentos opostos, numa irrefreável mobilidade, o romântico cultiva atitudes feminóides e adolescentes: o Romantismo é uma estética de adolescentes, expressando sentimentos femininamente adolescentes, ou vice-versa. Daí que o romântico mergulhe cada vez mais na própria alma, a examinar-lhe masoquistamente os desvãos, com o intento vaidoso de revelá-la e confessá-la. E, embora confesse tempestades íntimas ou fraquezas sentimentais, experimenta um prazer agri-doce em fazê-lo, certo da superior dignidade do sofrimento. À confissão de intimidades sentimentais corresponde a descoberta de sensações ligadas à fragilidade e ao mistério dos destinos humanos, submetidos aos azares e à perpétua mudança de tudo. Imerso no caos interior, o romântico acaba por sentir melancolia e tristeza que, cultivadas ou brotadas durante a introversão, o conduzem ao tédio, ao “mal do século”. Repetido o tédio, sobrevém uma terrível angústia, logo transformada em insuportável desespero. Para sair dele, o romântico vislumbra duas saídas, apenas diferentes no aspecto e no grau, visto serem essencialmente idênticas: a fuga, a deserção pelo suicídio, caminho escolhido por não poucos, ou a fuga para a Natureza, a Pátria, terras exóticas, a História. O suicídio tornou-se mais ou menos vulgar após o exemplo dado por Werther, seja na forma direta e violenta, mediante o emprego dum revólver ou outro instrumento semelhante, seja na forma indireta, uma espécie de morte em câmara-lenta. Alguns optaram pela primeira fórmula: Gérard de Nerval, Mariano de Larra, Camilo, Antero... Em Portugal, a onda de suicídios cresceu tanto que os jornais tiveram de fazer, nos fins do século XIX, uma campanha de silêncio para impedir que aumentasse ainda mais o número de treloucados. À segunda fórmula aderiu a maioria, por motivos facilmente explicáveis pela própria instabilidade psíquica determinada ou revelada pela revolução romântica. A vida boêmia, impulsionada pelo álcool e enfebrejada por um hedonismo sem limite, o entregar-se à aventura das armas e do amor (como Byron), – são formas de suicídio, lento mas inexorável. Outra explicação não existe para a verdadeira moda romântica de morrer tuberculoso e, como não bastasse, na flor dos anos, ideal ambicionado por todos. Poucos chegam a idades provectas e não raros morrem antes dos trinta, precocemente envelhecidos ou gastos nos excessos de toda ordem. O grupo dos ultra-românticos em Portugal enquadra-se perfeitamente no caso, realizando o grande sonho de todo romântico que se preze: “morrer na aurora da existência”.

Se lembrarmos que o suicídio não constitui, *a priori*, uma “saída”, em sentido positivo, colocado assim, parece que todos os outros prismas do Romantismo (culto da natureza, nacionalismo, literatura de viagens e exotismo, idealismo, liberalismo...) são simples frutos de uma fuga empírica ao desespero do “mal do século”. O crítico aglomera autores das mais diversas tendências num círculo comum, na realidade, inexistente, e analisa sempre o pessimismo literário da forma do mal do século como simples “instabilidade psíquica”.

Caso semelhante ocorre em relação à obra de Camilo Castelo Branco (1825-1890), nascido muito tempo depois do auge do *mal du siècle* francês e sempre apontado como um autor ultrarromântico (o principal em prosa) graças a novelas passionais a exemplo de *Amor de perdição*, considerada outra das bíblias do mal do século português, publicada em 1862. Não é raro encontrar a explicação da gênese de suas obras a partir de leituras biografistas de

críticos que dão exagerado relevo às atribuições de sua vida pessoal²⁵³. Ora, longe de querer abarcar todas as imagens e trechos ultrarromânticos que poderiam porventura ser encontrados na gigantesca obra ficcional camiliana (pesquisa de fôlego que daria ensejo a outra tese), *Amor de perdição* é uma destas produções em que o modo ultrarromântico se encontra totalmente diluído nos estereótipos do amor romântico levado ao extremo. Intertextos com a diegese de *René* podem ser encontrados, aqui e ali, mas não há personagem menos ultrarromântico que o protagonista Simão Botelho, apresentado inicialmente como rufião e depois, pacificado pelo amor (correspondido) de Teresa de Albuquerque, transformado num gentil e irretocável cavalheiro em sociedade. Os melindres da paixão exaltada, como é sabido, começam graças à inimizade entre as famílias de ambos, que os separam em definitivo. Ao final da diegese, corroídos *por conta do amor fanado à força*, poder-se-á encontrar nos diálogos e monólogos desses personagens o discurso melancólico disfórico que exaltará a morte, mas o modo ultrarromântico não estará presentificado. Uma simples operação contrária nas intrigas familiares, por exemplo, poderia assegurar o *happy end* sem maiores consequências. Até mesmo Camilo Castelo Branco, no prefácio à quinta edição de *Amor de perdição*, datado de 8 de fevereiro de 1879, tem consciência disso, ao relatar o súbito anacronismo de sua obra com a irrupção do Realismo (1997: 6):

O *Amor de perdição*, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. Eu não cessarei de dizer mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho. Dizem, porém, que o *Amor de perdição* fez chorar. Mau foi isso. Mas agora, como indenização, faz rir: tornou-se cômico pela seriedade antiga [...]. E por isso mesmo se reimprime. O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas.

Por muita ironia que haja nas palavras do autor – o qual, em última instância, continuará fiel à escola sentimental-romântica e contrário ao Realismo, apesar de algumas tentativas ficcionais posteriores efetivadas neste último – vemos nelas o canto de adeus ao que se constituíra um ensaio tardio de Ultrarromantismo em Portugal. Foram os críticos posteriores que o elegeram como representante de um suposto “mal do século português”, por conta do impensável oxímoro de um “amor ultrarromântico”. A exemplo de Moisés, que se

²⁵³ Segundo Moisés (*op. cit.*: 144): “Representa-a [a prosa ultrarromântica portuguesa] sobretudo Camilo Castelo Branco, em cujas novelas se condensam não poucas matrizes ultra-românticas, *resultantes de sua aventureira existência de donjuan e do clima literário e social respirado nas andanças portuenses*” (grifo meu).

refere ao ultrarromantismo de Camilo a partir das seguintes características românticas (*op. cit.*: 147-148):

Sentimento incendiário, vulcânico, impetuoso e alucinante, realiza-se livremente à margem e à revelia do casamento, mas em nítido litígio contra restos inconscientes de moralismo burguês, visíveis na perturbação operada no nível dos impulsos, refletindo dores de consciência provocadas pela coerção social. Estas, em vez de amortecer, estimulam ainda mais o processo amoroso, transformando-o numa violenta e invencível paixão que conduz as personagens a comportar-se com furor quase primitivo, instintivo, pré-lógico. Exaltadas ao limite da anestesia moral, as personagens ganham força e justificativa para enfrentar as injunções do meio e da consciência, e dar livre expansão ao impulso dos sentidos e dos sentimentos. Por outro lado, a temperatura passional sobe à proporção que o ambiente ou a consciência formula entraves à consecução do que pretendem os protagonistas; quer dizer: a obsessão amorosa desenvolve-se nos apaixonados paralelamente à sensação de que vivem numa sociedade burguesa, caracterizada pelo princípio de que o sentimento deve conduzir os amantes ao casamento sacramentado. Quanto mais a sociedade os coage, lembrando-lhes os costumes em uso, mais se abandonam, convictos e justificados, à paixão de que se nutrem e em que se consomem [...]. Tanto é assim que Camilo oscila entre extremos, ora fazendo as personagens lograrem seu desvairado intento, mas submetendo-as às sanções sociais, como a ida para o convento, o suicídio e a loucura [...], ou revelando-as destituídas de suportes morais ou espirituais capazes de assisti-las no vácuo que se forma ao fim de toda paixão, por mais ardente que seja²⁵⁴.

A crítica literária portuguesa e brasileira, ao longo de todo o século XX, continuará apresentando Soares de Passos, Camilo Castelo Branco e até Antônio Feliciano de Castilho como maiores representantes do “mal do século português” por conta dos “exageros” presentes em suas obras, os quais os diferenciavam não apenas da geração classicista anterior, mas também dos românticos precursores e contemporâneos que ensaiavam outras vertentes do Romantismo. Passos era tuberculoso; Camilo, dono de uma biografia repleta de fatos excêntricos, como amores byronianos, temporadas em prisões e, por fim, o suicídio; Castilho era cego e aparecia a seus contemporâneos como uma espécie de Homero romântico, ou Ossian luso. Tudo isso, numa época em que a produção ficcional era não mais do que simples reverberação da existência empírica de um autor, ajudou a assentar, *naturalmente*, o estatuto de “ultrarromânticos”.

O estudo dessa mesma produção deve estar em consonância com o das obras críticas de diversos períodos, para se contextualizar as várias leituras teóricas que tentaram jogar luz no modo ultrarromântico. De fato, até mesmo as inexatidões críticas podem colaborar numa melhor compreensão do Ultrarromantismo.

²⁵⁴ Em outra ocasião, o mesmo crítico se mostra ideologicamente contrário ao Ultrarromantismo, quando trata das obras realistas ensaiadas por Camilo (por vezes, de forma irônica, como esquece de detalhar) (*idem*: 151): “Como vimos, Camilo transita do Ultra-romantismo, *descabelado, histérico e piegas*, para um Naturalismo coerente com suas tendências de cronista da sociedade burguesa da segunda metade do século XIX. Nele se corporifica, portanto, a agonia do ideal romântico e o despontar das novas correntes ideológicas de origem francesa [...]” (grifo meu). Da mesma forma, quando trata de Bulhão Pato, se refere a uma “evolução” literária deste nos seguintes termos (*ibidem*: 151): “Bulhão Pato (1829-1912) começa ultra-romântico (*Poesias*, 1850; *Versos*, 1862), e *evolui*, através duma sátira às vezes cortante, para atitudes realistas e parnasianas” (grifo meu).

As já aludidas *Memórias de Litteratura contemporânea* (1855) de Lopes de Mendonça podem ser vistas como a principal fonte de dados contemporânea ao Ultrarromantismo português. É fato que, em nenhum momento da obra, Lopes de Almeida se dirige aos escritores da época – a maioria composta por amigos e colegas de profissão – utilizando-se da expressão “ultrarromânticos”, o que pode corroborar o sentido negativo inicial do termo aparentemente cunhado por Garrett e repercutido pelos críticos subsequentes. Mendonça (*op. cit.*: 4) inicialmente atribui uma explicação histórico-sociológica para o imaginário literário de sua época:

A poesia blasphema, porque se vê incompreendida. A poesia geme, porque soffre: a poesia entrega-se a um egotismo monótono, porque vé entre si e o mundo um abysmo que não pôde galgar, sem renegar das suas esperanças, sem desfolhar todas as suas illusões. Poderá ella tornar-se épica, e cantar as evoluções das minorias e maiorias, os assoprados discursos dos oradores parlamentares, as farças mais ou menos corruptas do governo representativo? Poderá ella pedir inspirações á industria, descrever a respiração ruidosa das machinas de vapor, extasiar-se perante o tecido dos estofos, o transparente dos crystaes, o pulido das rodas dentadas?

A visão do poeta perdido em meio a um universo capitalista que não o compreende se repete em várias passagens das *Memórias*, mas Mendonça também abre espaço para a confissão das intertextualidades ficcionais. Assim, num dos inúmeros trechos em que tal confissão aparece, apela para duas figuras caras ao Romantismo português (*idem: ibidem*):

Escreveria o sr. Almeida Garrett o seu precioso *Camões*, como o escreveu, se não tivesse lido o *Corsário*, e o *Child Harold* de Byron? Teria o sr. Alexandre Herculano concebido o seu *Monge de Cister*, com aquella magestosa e imponente fabrica, se Walter Scott não nos houvesse dado o modelo do romance histórico?

Porém, ao final, imperará sempre o espectro do biografismo, tão comum ao período, além do *Zeitgeist* corroborado também pela literatura romântica portuguesa. Segundo Mendonça (*ibidem: 2*):

Meu caro, Werther, René, não são só um capricho da imaginação individual: são um grito eloquente do génio da humanidade: se Goethe e Chateaubriand se não houvessem pintado senão a si mesmos, se aquelles soffrimentos não existissem disseminados por muitos corações, se aquelles sonhos não agitassem muitas outras cabeças, não teriam rapidamente conquistado essa popularidade, nem produzido esse entusiasmo, que os engrandece, aos olhos da historia litteraria.

Os “soffrimentos” contraídos pela via literária engrandecem quem os cultiva. Mendonça espelha o universo “ultrarromântico” português através de uma opção estética pessoal que compactua com a melancolia sublime lamartiniana (*ibidem: 5*): “Era um génio predestinado, que abria às gerações afflictas as perspectivas encantadas da immortalidade...

Lamartine aproximava a poesia das inspirações do coração”. Tal melancolia sublime será ainda o mote para o elogio de Filinto Elísio (ibidem: 68): “A espaços lhe vislumbram assomos d’aquella scismadora melancolia, que [...] respira em todos os bons poetas. As amarguras e saudades, que em tão larga vida e desterro lhe não faltaram alguma, e não rara vez, lhe sopraram versos amoveis e deliciosos de tristeza”.

Em outra passagem das *Memórias* digna de nota, indiretamente Mendonça demarca a produção ficcional dos principais ultrarromânticos (no caso, da “poesia contemporânea”) do melodrama tradicional romântico (*larmoyante*), analisado por ele de maneira negativa (ibidem: 211):

O romantismo, preocupando-se quasi exclusivamente das eras cavaleirosas, não retratou decerto as aspirações do seu século, senão incompleta e fugitivamente. Os seus personagens adquiriram também a monotonia de certos convencionalismos e sentimentos, derivados da religião, do amor, e da igreja, que se suppunham os moveis da sociedade feudal. O romantismo foi propriamente uma escola histórica, que tinha o mérito de approximar a analyse de séculos, que a philosophia do século XVIII não havia compreendido, e que mais de uma vez calumniára. Possuiu a sua epoca de voga, de admiração e de popularidade. Depois perverteu-se em composições calculadas para o effeito, e pallidas intérpretes do coração humano. O melodrama appareceu, povoando a scena de typos inverosímeis, e de paixões impossíveis. Caricaturaram no horror os caracteres, e os sentimentos. Os personagens tornaram-se uma espécie de alegoria consagrada, de tyrannos tremendos, de amantes extremosos, de confidentes sacrificados. Um critico francez chegou a pedir para essas obras sem nome, o auxilio dos gendarmes e as correntes que prendem os forçados nas galés.

Tal crítica está em consonância com as preocupações de cunho social de Lopes de Mendonça. Ele afirma em diversas passagens a autonomia da Literatura em relação ao abuso e controle ideológicos (é, por exemplo, contrário ao romance de tese), mas, no momento em que trata dos poemas de Xavier Cordeiro e faz o elogio dos mesmos, revela uma postura moralista em relação ao papel do escritor em sociedade (ibidem: 260):

O poeta é uma entidade que onde melhor se conhece é nos mil obstáculos da vida familiar e quotidiana: se pudessemos submeter o sr. Cordeiro a esta analyse estamos certos que todas as almas, por mais positivas, admirariam a sua força de vontade, a sua inclinação irresistivel para as letras, a nobre elevação do seu character, os melindres generosos do seu orgulho. O sr. Cordeiro é um modelo vivo para os talentos covardes que desesperam da vida, sem tentarem adquirir a supremacia social, para que a natureza os creou. Na epoca em que as sociedades tendem cada vez mais a reger-se pelos impulsos da imprensa e da tribuna, o talento tem obrigação de usar dos elementos que encontra, para tomar o logar que lhe compele acima das desigualdades artificiaes, creadas pelos abusos, e pelos preconceitos. A espada já deixou de ser a dominadora dos destinos da humanidade: a intelligencia alcançou os seus foros, e creou a sua importância, pela excellencia dos seus serviços; resta-lhe uma lucta, deve-a emprehender com dedicação e coragem: subordinar a si essa riqueza insolente, que pretende substituir-se aos orgulhos do sangue. Louvemos pois o homem, antes de apreciar o poeta; saudemos no sr. Cordeiro a dignidade da democracia, sabendo conquistar a sua posição com o suor do rosto.

A mesma postura se dá quando Lopes de Mendonça faz o elogio crítico das obras do “ultrarromântico” Luís Augusto Palmeirim e, indiretamente, alude ao engajamento social de poetas como Béranger (ibidem: 266):

As propensões estheticas de um povo devem ser para a poesia o objecto do mais cuidadoso estudo. É ali que o génio indígena se avalia, e se conhece; é ali que a poesia toma os seus mais brilhantes e mais sagrados voos. N’este ponto, as nossas opiniões talvez se afastem das crenças recebidas. A poesia vive, exalta-se, idealisa-se pela inspiração, e quanto mais próxima fôr a inspiração dos instinctos populares, tanto mais enérgica deve ser. Béranger para nós não é só o poeta mais popular, é o primeiro poeta da França. O seu génio abrange a reflexão e o instincto, a paixão e o sentimento: o seu nome e a sua gloria hão de durar em quanto existir essa França, cujo coração elle traduz em cantos immortaes.

É importante observar que Lopes de Mendonça também acusa o conhecimento do *mal du siècle* nas *Memórias*. Ao analisar o livro *A mocidade de D. João V*, de Rebelo da Silva (ibidem: 120), reafirma sua posição contrária ao chamado romance de tese, defendida em outras passagens de sua obra:

[...] O romance histórico deve afastar-se o mais possível de querer provar uma idéa objectiva, de tentar formular um principio geral e absoluto. É difficil conseguir este resultado, mesmo em obras exclusivamente philosophicas, e os romances íntimos *Obermann*, *René*, *Werther* e *Adolphe*, modelos eternos do género, são antes magníficos retratos d’uma paixão, ou d’uma dolorosa situação moral do que a apotheose de uma idéa absoluta²⁵⁵.

Noutro momento das *Memórias* (ibidem: 292), o crítico compara o personagem D. Gil, da obra *Um anno na Corte*, de João de Andrade Corvo, a Obermann: “D. Gil assemelha-se ao Obermann de Senancour, que escreve com as lagrimas do coração, e que nunca mais apaga aquelles vestígios com um sopro de consoladora esperança”. Em todo o caso, mesmo evidenciando a proximidade que os ultrarromânticos portugueses poderiam ter com obras mestras do Ultrarromantismo, Mendonça não faz seu elogio com a mesma ênfase posta anteriormente ao referir-se a Lamartine e Béranger, por exemplo. E, apesar dos inúmeros aspectos positivos que ressalta na produção poética dos autores de *O Trovador*, ao longo das análises críticas presentes às *Memórias*, não deixa de apontar também o que considerava suas imperfeições (ibidem: 270-271):

N’este ponto, a poesia moderna tem caído n’uma exageração, procurando artificialmente simular, traduzindo dos outros, affectos e commoções que nunca sentiu. Creiam n’al- guma cousa, creiam deveras, se porventura desejam apresentar-se com uma physionomia própria, independente e regular. O sr. Palmeirim é uma das valiosas excepções a estas deploráveis tendências. É por isso

²⁵⁵ Ferreira (*op. cit.*: 151-152), em sua leitura de cunho biografista, entreviu uma contradição nesta passagem das *Memórias*, ao afirmar que Lopes de Mendonça era “contraditoriamente socialista e teórico do ultra-romantismo, manifesta-se a favor do romance íntimo, despreza a obra de tese [...] e indica como modelos ‘eternos’ no género os romances *Obermann*, *René*, *Werther* e *Adolphe*”.

que lhe prophetisamos mais do que as estéreis palmas, que contentam a vaidade, sem satisfazer a critica.

Noutro trecho, o autor é ainda mais incisivo (ibidem: 246):

O principal defeito do *Trovador*, a meu ver, é estar encerrado n'uma escala muito limitada de sentimentos individuaes. À excepção do sr. João de Lemos, e do sr. Rodrigues Cordeiro, os poetas cantam apenas a virgindade das suas commoções, em face da natureza, e dos seus intimes desejos. É o eterno thema do amor, assimilado ás opulentas emanações do mundo exterior: pantheismo do sentimento, aonde a idealidade ás vezes se perde, nas divagações da descripção material – no cálix da dôr pendido para a terra, no desabrochar da rosa, orvalhada pelos prantos da aurora – no escoar trememente da fonte, que murmura – no scintillar das estrellas que doidejam – no reflexo encantado da lua, que torna um cinto de saphiras rutilantes o rio aonde mostra a pallidez da sua face: são as nuvens que andam perdidas pelos plainos do céu, e que o poeta baptisa com os mais doces nomes, e interpella com os mais ternos queixumes. Não formulamos uma accusação, manifestamos apenas um facto. Para os engenhos moços, que ainda não sympathisaram com as grandes questões, em que se revolve a humanidade, que vêem apenas no horizonte da vida uma mulher, bella como os seus sonhos encantados, é este o éter no canto: canto que nunca esmorece, que resuscita todos os dias com o fervor de novas illusões, que adormece a Laura de Petrarca, que faz palpitir de emoção a Beatriz de Bernardim Ribeiro, que debulha em lagrimas a saudosa Natércia; canto phrenetico que é mais um anhellar ardente.

Mendonça se refere criticamente a vários aspectos que poderíamos denominar de “românticos” na produção ficcional dos poetas d’*O Trovador*. Outro aspecto, bem mais caro ao modo ultrarromântico – a aproximação do *topos* do nada – também é rechaçado por este autor como falso e convencional (ibidem: 249): “O scepticismo do *Trovador* é infantil: recorda ainda as expansões da felicidade que se ancea, em que ainda se acredita: é um amuo poético, quando muito, que o primeiro olhar de mulher dissipa, como um raio de sol ás nuvens de uma atmosphera de estio”.

Se o próprio Lopes de Mendonça, considerado da mesma *safr*a ultrarromântica dos autores contemporâneos que estuda, trata o hipotético niilismo enformador de suas obras como “amuo poético” que “o primeiro olhar de mulher dissipa”, o que não sairá da pena dos críticos posteriores, os quais continuarão destacando o artificialismo das mesmas composições?

Teófilo Braga, um dos primeiros críticos portugueses a tentar definir o termo “Ultrarromantismo”, em sua *Introdução e teoria da história da Literatura portuguesa*, de 1872, associa-o ao medievalismo e sua “falta de objectividade” (1896: 359): “A representação exclusiva da Idade Média, à falta de objectividade, levou ao exagero da frase, a ênfase retórica, produzindo um estilo chamado o *Ultra-romantismo*”. Lembremos que Braga filiava-se ideologicamente às novas correntes realistas de fins do século XIX e, num texto intitulado *As theocracias litterarias – relance sobre o estado actual da litteratura portugueza*, de 1865, faz a caricatura de Castilho e seus discípulos ultrarromânticos (ainda que não sejam chamados

desta forma) da maneira mais tendenciosa possível, como exigiam as polêmicas literárias da época.

O crítico português Fidelino de Figueiredo, por sua vez, em sua *História da Literatura Romântica*, de 1913, diz que a poesia “ultrarromântica” portuguesa se inicia por volta de 1844, quando (1946: 173)

o lirismo [português] entra numa nova fase que, coexistindo com o medievismo [outra faceta do Romantismo português], se torna avassaladora e conquista todos os aplausos. À poesia narrativa de temas históricos ia seguir-se o lirismo contemplativo. Imprimia-lhe esse novo cunho João de Lemos, entrado na Universidade em 1841 e considerado, como já fora José Freire de Serpa pelo primeiro grupo, chefe da plêiade dos contemplativos. Foi seu órgão o *Trovador*, jornal de poesias, de pequeno formato, em 8º, de 16 páginas, que teve larga e muita aceitação.

Figueiredo chama os ultrarromânticos de “contemplativos” – e isso os aproxima mais da poesia de cemitério pré-romântica, por exemplo, do que do modo ultrarromântico propriamente dito. Em todo o caso, revela o surgimento de um novo timbre, de viés mais pessimista e melancólico, a se demarcar do daqueles autores que tinham nos temas medievais e históricos o norte de sua produção ficcional. Em seguida, o crítico será lúcido ao afirmar, em sua época, o “pessimismo contraído por via literária” destes autores, que atesta um ensaio de transposição da forma do *mal du siècle* às letras portuguesas, embora ainda sob o jugo do biografismo (idem: 176-179):

Moços e românticos, esses poetas [“João de Lemos, Rodrigues Cordeiro, Palmeirim, Augusto Lima, Couto Monteiro, Castro Freire, Antônio de Serpa, Pereira da Cunha, Costa Pereira, Gonçalves Dias, Evaristo Basto, Correia Caldeira, Marcelino de Matos, D. João de Azevedo, Francisco Palha e Henrique O’Neill”, como informa Fidelino de Figueiredo] viviam uma vida contemplativa e procuravam ocupá-la com a única realidade que consideravam, o amor. Um pessimismo precoce, contraditório, incoerente, um pessimismo contraído por via literária, resultante só de estenderem a toda a larguíssima vida o véu de tristeza, que lhes provinha dos seus amores fantasiosos, uma melancolia calculada, uma predileção pelo isolamento meditativo, tudo lhes fazia crer que a poesia era uma fatalidade, que caía sobre suas cabeças, só para lhes dar maior sensibilidade, maior propensão para a desgraça. O poeta era um ser essencialmente amoroso, queria realizar um ideal, que é na terra uma utopia; seria, pois, perpetuamente desgraçado, e como era artista choraria perpetuamente, a sua dor, comentando-a na lira. Desses poetas do *Trovador* a sinceridade resistiu quase sempre ao contágio contaminador da época, e quando se sentiu deslocada, tornou-se ingênua puerilidade, mas raramente duplicidade. O seu iniciador, João de Lemos, foi sempre, em aberta oposição com as correntes dominantes, um crente profundo e um devotado legitimista. E quanto deveu a sua poesia à fé religiosa e à fé política! [...]. Procediam por escolha, queriam uma natureza que satisfizesse as suas inclinações, uma natureza bela e triste, o por do sol, o luar, a melancolia da nuvem, o cipreste espectral. Byron, Lamartine, Herculano, Garrett, Castilho, Dalavigne, Espronceda são os seus modelos [Ferreira (*op. cit.*: 144) falará também das constantes leituras de *Adolphe* de Benjamin Constant], mas em proporções e combinações muito diferentes. O próprio João de Lemos foi repetidas vezes imitado, sobretudo na sua muito conhecida poesia, *Lua de Londres*.

Vê-se novamente como o modo ultrarromântico está diluído no Romantismo tradicional, como demonstra esse excerto de Figueiredo. Afirma-se, presentificado no lirismo

dos referidos autores, o amor romântico, o gênio fatal, a idealização, a utopia, o “isolamento meditativo”, a presença da religião, o culto da “natureza triste” (como na poesia de cemitério inglesa), a “melancolia da nuvem” (que não abre, por exemplo, portas ao patológico e ao desbordante), etc. As obras de Lamartine, Herculano, Castilho e de outros, como principais influências do grupo em torno de *O Trovador* também corroboram uma ascendência romântica mais do que ultrarromântica ao mesmo. Fidelino termina por destacar Soares de Passos como o principal poeta entre os “ultrarromânticos” “contemplativos”, dedicando-lhe todo um capítulo – e já vimos como o modo ultrarromântico só a muito custo se efetiva na obra deste. O poema *Lua de Londres*, de João de Lemos, é citado por Figueiredo, bem como por vários outros críticos, como exemplo do que seria “ultrarromântico”:

É noite: o astro saudoso
Rompe a custo o plúmbeo céu;
Tolda-lhe o rosto formoso
Alvacento, úmido céu.
Traz perdida a cor de prata,
Nas águas não se retrata,
Não beija no campo a flor;
Não traz cotejo de estrelas,
Não fala de amor às belas,
Não fala aos homens de amor.

Meiga lua, os teus segredos
Onde os deixaste ficar?
Deixaste-os nos arvoredos
Das praias d’além do mar?
Foi na terra tua amada
Nessa terra tão banhada
Por teu límpido clarão?
Foi na terra dos verdores,
Na pátria dos meus amores
Pátria de meu coração?

Oh que foi! Deixaste o brilho
Nos montes de Portugal,
Lá onde nasce o tomilho,
Onde há fontes de cristal;
Lá onde viceja a rosa,
Onde a leve mariposa,
Se espaneja à luz do sol;
Lá onde Deus concedera
Que em noite de primavera
Se escutasse o rouxinol.

Tu vens ó lua, tu deixas
Talvez há pouco o país
Onde do bosque as madeixas
Já têm um flóreo matiz:
Amaste do ar a doçura,
Do azul céu a formosura,
Das águas o suspirar!
Como hás de agora entre gelos

Dardejar teus raios belos,
Fumo e névoa aqui amar?

Quem viu as margens do Lima,
Do Mondego os salgueirais,
Quem andou por Tejo acima,
Por cima dos seus cristais;
Quem foi ao meu pátrio Douro,
Sobre a fina areia de ouro,
Raios de prata espargir,
Não pode amar outra terra,
Nem sob o céu de Inglaterra
Doces sorrisos sorrir.

Das cidades a princesa
Tens aqui; mas Deus, igual
Não quis dar-lhe essa lindeza
De teu e meu Portugal:
Aqui a indústria e as artes,
Além de todas as partes
A natureza sem véu;
Aqui ouro e pedrarias,
Ruas mil, mil arcarias,
Além... a terra e o céu.

Vastas serras de tijolo
Estátuas, praças sem fim
Retalham, cobrem o solo
Mas não me encantam a mim;
Na minha pátria uma aldeia,
Por noite de lua cheia
É tão bela, e tão feliz!
Amo as casinhas da serra,
Coa lua da minha terra,
Nas terras do meu país.

Eu e tu, casta deidade,
Padecemos igual dor,
Temos a mesma saudade,
Sentimos o mesmo amor;
Em Portugal o teu rosto

De riso e luz é composto;
Aqui triste e sem clarão;
Eu lá sinto-me contente,
E aqui lembrança pungente
Faz-me negro o coração.

Eia, pois, oh astro amigo,
Voltemos aos puros céus,

Leva-me, oh lua, contigo,
Preso num raio dos teus;
Voltemos ambos, voltemos
Que nem eu nem tu podemos
Aqui ser quais Deus nos fez;
Terás brilho, eu terei vida,
Eu já livre, e tu despida
Das nuvens do céu inglês.

É por conta desta “melancolia”, entrevista em uns poucos semas que atestam apenas um muito breve ensaio de negatividade – na verdade, mais uma “saudade” do que a efetiva melancolia disfórica do modo ultrarromântico – que alguns críticos, incluindo Fidelino de Figueiredo, chegaram até mesmo a incluir Gonçalves Dias entre os “ultrarromânticos” portugueses. Mas é forçar muito querer impôr ao autor da romântica “Canção do exílio” o atributo de ultrarromântico!

Jacinto do Prado Coelho é outro crítico que tentou pensar o Ultrarromantismo, mas que também criou inúmeros dilemas teóricos. Em seu *Dicionário de Literatura* – nos verbetes “Romantismo” e “Ultra-romantismo” –, de 1979, propõe delimitá-lo em relação ao Romantismo, mas seus critérios são problemáticos. De início, no artigo sobre “Romantismo”, afirma o seguinte (1981: 962):

[...] Alguns distinguem ainda entre Romantismo (no conceito mais restrito) e Ultra-romantismo, que seria o período final, com o postigo e os excessos que caracterizam a dissolução da escola; mas não parece fácil delimitar cronologicamente os dois conceitos, e mais convirá considerar “romantismo” e “ultra-romantismo” duas facetas paralelas, simultâneas, dum movimento único. Na verdade, *A Noite do Castelo* (1836) de Castilho ou certos trechos da “tragédia de família” que é a história de Fr. Dinis nas *Viagens* (1846) de Garrett não são menos “ultra-românticos” que Soares de Passos ou João de Lemos; pelo contrário, os epígonos do Romantismo, como Bulhão Pato e Tomás Ribeiro (para já não falarmos num João de Deus) inclinam-se para uma estética de maior naturalidade. O que sucede é que os chefes de fila do Romantismo português (embora caindo por vezes nos defeitos que verberam) procuram manter-se sobranceiros ao folhetinesco, ao melodramático, à mecanização de processos expressivos – pechas que pejorativamente rotulam de “ultra-românticas”. E esses perigos não cessam de ameaçar o Romantismo ao longo da sua duração, apesar de Garrett, em 1844, os julgar conjurados: o público estaria cansado de “estimulantes violentos”; “depois das saturnais da escola ultra-romântica” (eis a palavra que surge) desejaria ordem e moderação (“Memória ao Conservatório”). A palavra será retomada por Camilo Castelo Branco, que virá a pôr de lado as receitas de “terror grosso” com que fabricou os *Mistérios de Lisboa* e o *Livro Negro*. Os mentores do Romantismo português procuram uma posição independente, equilibrada, de certo modo “anti-romântica”.

Coelho acerta ao se referir à simultaneidade cronológica entre Romantismo e Ultrarromantismo em Portugal, pois como a literatura deste país não teve um *mal du siècle* até certo ponto bem delimitado e inicial, semelhante ao que ocorreu na França, e algo próximo a ele só aparecerá muito tardiamente, já nos estertores do próprio Romantismo, o que se convencionou chamar de “Ultrarromantismo” português não é nada mais do que o somatório

de diversas características de vários prismas do Romantismo europeu: o gótico e a poesia de cemitério pré-românticos, o *mal du siècle* francês, o satanismo byroniano, etc. Essa mistura de diversos conceitos pode confundir realmente e é por isso que Jacinto do Prado Coelho falha ao denominar “ultra-romântica” uma obra eminentemente gótica como *A noite do castelo castilhiano* e, da mesma forma, o episódio em que são narradas as peripécias e sofrimentos de verniz religioso do personagem Frei Dinis na garrettiana *Viagens na minha terra*. Coelho concede a Garrett a invenção da expressão “escola ultra-romântica” em sua carta-prefácio intitulada “Memória ao Conservatório Real de Lisboa”, na qual Garrett explica a gênese de sua peça *Frei Luís de Sousa* e a caracteriza como um drama, em oposição à tragédia clássica, apesar de se mostrar contrário aos excessos do drama romântico em geral. Abramos aqui um parêntese para as palavras do próprio Garrett na referida carta-prefácio (2005: 213-214):

Contento-me para a minha obra com o título modesto de drama; só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e índole nova; porque a minha, se na forma desmerece da categoria, pela índole há de ficar pertencendo sempre ao antigo gênero trágico [...]. Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum gênero. Com uma ação que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas, – tudo gente honesta e temente a Deus –, sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último ato, como eram as tragédias dantes –, sem uma dança macabra de assassinios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfêmias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama – eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade – ao cadáver das nossas platéias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com só estes dois metais de lei.

Com efeito, em face de um Romantismo tão cheio de regras, exigido por esta e outras obras de Garrett²⁵⁶, qualquer simples exagero poderia ser considerado “ultrarromântico”. É por isso que Jacinto Coelho explica que “os chefes de fila do Romantismo português (embora caindo por vezes nos defeitos que verberam) procuram manter-se sobranceiros *ao folhetinesco, ao melodramático, à mecanização de processos expressionais – pechas que pejorativamente rotulam de ‘ultra-românticas’*” (grifo meu). Duas coisas ficam, pois, evidentes neste excerto: a primeira, como o Ultrarromantismo, apesar do grande número de leitores, era assimilado por seus detratores no período oitocentista português de maneira pejorativa; a segunda, como o próprio Prado Coelho indiretamente continua associando-o aos mesmos temas popularescos e de baixa qualidade estética. Noutra passagem, o crítico se

²⁵⁶ Como lembra Alberto Ferreira, Garrett, já considerado um dos maiores nomes do Romantismo português, no “Prefácio” à 4ª edição de sua obra *Catão*, de 1845, mostrar-se-á novamente contrário aos exageros da escola ultrarromântica, referindo-se pejorativamente às “extravagâncias e exagerações do romantismo efêmero” (GARRETT *apud* FERREIRA 1971: 127). O mesmo se dá em outro “Prefácio”, no caso, ao romance *O arco de Sant’Ana*.

refere a uma “trivialidade ultra-romântica”, em relação ao Romantismo português tradicional e à uma provável influência do *mal du siècle* francês (*op. cit.*: 964):

[...] Aliás os mentores do Romantismo português revelaram-se homens de bom senso, de alicerces clássicos, inimigos de excessos, sem propensão mística, sem alardes messiânicos, antes de pés fincados na terra; note-se que lutaram contra a desmesura e a trivialidade “ultra-românticas”, que lamentaram a enxurrada de traduções de novelas francesas, factor de corrupção da língua vernácula e de dissolução da moral portuguesa antiga [...].

No verbete dedicado especificamente ao “Ultra-romantismo”, Prado Coelho tenta ser mais exato, mas continua incorrendo em erros por conta de suas preferências estéticas. De início, discorda da associação daquele com o medievalismo feita por Teófilo Braga anteriormente e explica que o vocábulo teria sido utilizado destacadamente em relação à poesia, mas “também a respeito do teatro, e só esporadicamente em referência à novelística”. Ao afirmar a inexatidão do termo “ultra-romântico” para todos os poetas de *O Trovador*, mostra-se novamente contrário ao próprio movimento ultrarromântico:

Tendo a palavra *Ultra-romantismo* um matiz claramente pejorativo, não parece justo aplicá-la por igual a toda a produção daqueles autores; e aspectos “ultra-românticos” (ingredientes terríficos, folhetinescos, convencionais, e oratória de melodrama, convencional também) encontram-se nas obras dos grandes românticos, Garrett e Herculano, como se nos deparamos nos poemas de Castilho à maneira romântica (*Noite no Castelo*, *Ciúmes do Bardo*). A poesia dos autores acima aludidos apresenta, mais ou menos acentuados ou mecanizados, os caracteres que a História Literária atribui ao Romantismo: pessimismo, insatisfação, melancolia, ânsia de absoluto, religiosidade cristã, pendor confessional, idealismo amoroso, elevada temperatura dos afectos, sentimentalismo burguês (temas como: o baile, onde nascem paixões “vulcânicas”; a mãe e o filho morto; o cemitério). A par disto, gosto de pretextos medievais; tendência folclórica e popularizante. Alguns cantam a Pátria e a Liberdade, denunciando aspirações sociais. Nota-se, por outro lado, que a poesia desempenha uma função mundana: há muitos versos para álbuns, versos para recitar em salões particulares ou teatros. O preconceito da espontaneidade torna esta poesia demasiado “fácil”, de versificação frouxa e vocabulário muito repetido. Continua a respeitar-se a rigorosa distinção entre “poesia” e “prosa” no domínio lexical: o vocabulário da poesia é selecto, requintado (“almo”, “cerúleo”, “níveo”, “favónio”, “carne”, etc.), em certos casos medievalizante (o poeta é “bardo” ou “trovador”, escreve “solaus, etc.) (grifo do autor).

Não irei discutir a apreciação estética de Prado Coelho sobre o valor da poesia em si, mas salta aos olhos a caracterização negativa que os críticos portugueses continuamente ensaiam em relação ao Ultrarromantismo de seu país, entrevisto, erroneamente, quase sempre, como algo próximo ao *larmoyante*. Já sabemos como o *larmoyante* romântico está dissociado do modo ultrarromântico desde as apreciações de Schiller sobre o sublime patético contidas em sua *Teoria da tragédia*. Como lembra Alves (1998: 152): “enquanto a sensibilidade se ocupa da dor, a razão possui a função de resistir a ela. Dessa resistência revela-se a transcendência humana que, libertando-se da dor, se torna moralmente enriquecida”. Prado Coelho ainda elenca mais características românticas ao Ultrarromantismo do que

propriamente “ultrarromânticas”. Ele acerta ao se referir a um certo convencionalismo (no caso, o uso de uma forma anterior, ou modo ultrarromântico), mas é contraditório ao especificar as obras dos poetas de *O Trovador* (que seriam “ultra-românticos”) através de caracteres românticos (ou, como diz o texto, “A poesia dos autores acima aludidos apresenta, mais ou menos acentuados ou mecanizados, os caracteres que a História Literária atribui ao Romantismo: [...]”).

Um exemplo semelhante de confusão entre modos pode ser encontrado no “Prefácio” à novela *Amor de perdição* escrito por José de Nicola em 1997. Trata-se de um bom exemplo de leitura de texto literário realizada por um livro didático destinado ao ensino básico e público leigo em geral. Após narrar um dos excêntricos eventos que marcaram a biografia de Camilo Castelo Branco (no caso, a exumação do cadáver, ao lado de um amigo, de uma antiga amante), o crítico conclui, afirmando em tom exclamativo (1997: x): “Romântico. Gótico. Ultra-romântico!”. Na realidade, a descrição camiliana do caso, transcrita por Nicola, pode ser tranquilamente caracterizada como gótica, mas esta simples frase onde o romântico, o gótico e o ultrarromântico são registrados como se possuísem a mesma carga semântica, revela como até mesmo os críticos contemporâneos ainda se confundem em relação aos modos presentes ao Romantismo. É interessante também como Nicola explica as características ultrarromânticas de *Amor de perdição* em seu “Posfácio”, após transcrever um trecho da mesma novela (idem: 113):

– *Que trevas, meu Deus! – exclamava ele, e arrancava a mãos-cheias os cabelos.*
– *Dai-me lágrimas, Senhor! Deixai-me chorar, ou matai-me, que este sofrimento é insuportável!*
Mariana contemplava estarecida estes e outros lances da loucura, ou os não menos medonhos da letargia.
– *É Teresa! – bradava ele, surgindo subitamente do seu espasmo. – E aquela infeliz menina que eu matei! Não hei de vê-la mais, nunca mais! Ninguém me levará ao degredo a notícia da sua morte! E, quando eu a chamar para que me veja morrer digno dela, quem te dirá que eu morri, ó martir?! [grifo de Camilo].*

O fragmento acima é muito significativo para a compreensão da postura ultra-romântica de Camilo Castelo Branco. Observe que em seu delírio o personagem tem uma ideia fixa: a morte (ele “matou” Teresa; ele quer presenciar a morte de Teresa; ele quer que Teresa o veja morrendo). Uma vez que obstáculos externos impedem a realização do amor (no caso da novela, assim como em *Romeu e Julieta*, a inimizade entre as famílias é o principal obstáculo), é necessário salientar que a morte é entendida como o único meio de realização desse amor. A morte representaria a vitória do amor. Por outro lado, o amor também tem o dom de converter, de purificar [...].

Em primeiro lugar, o trecho camiliano transcrito para a exemplificação do “Ultrarromantismo” de Nicola nos serve também para demonstrar o porquê de o modo ultrarromântico não estar nele presentificado. Os queixumes amorosos, os “lances da loucura”

de que o narrador fala, não são motivados por aquela aporia sem causa tão cara ao modo ultrarromântico. Eles chegam talvez a endossar, em alguns momentos, o discurso melancólico disfórico, mas estão longe de concretizar o referido modo, visto que o imaginário amoroso desde o início decretou a impossibilidade de sua presença. O que vemos aí são alguns lances patéticos (no contexto cronológico, melodramáticos), onipresentes em tantas obras pré-românticas e românticas (arrancar os cabelos, invocar a morte de maneira teatral, etc.) ou mesmo às tragédias clássicas. Deixemos de lado aquela “postura ultra-romântica de Camilo Castelo Branco” aludida na crítica de Nicola, que poderia gerar confusões biografistas; mais importante é o fato de que ele entreviu na morte “o único meio de realização” do amor entre os protagonistas da novela (“A morte representaria a vitória do amor”, afirma ainda). Divisamos aqui um exemplo semelhante ao que ocorre em “O noivado do sepulcro”, de Soares de Passos. Se o amor sela a vitória final sobre a morte, euforia impondo-se à disforia, jamais o modo ultrarromântico se refletirá em tal caso, pois, como Nicola afirma em seguida, “o amor também tem o dom de converter, de purificar”. E já vimos que todo o idealismo presente no conceito-imagem-metáfora “amor e morte” é tipicamente romântico.

Há, também em Portugal, os críticos que optaram em explicar o seu provável Ultrarromantismo através de leituras histórico-sociológicas, a exemplo de Maria Leonor Machado de Sousa (2009):

Fase final do Romantismo português que recuperou os excessos macabros e de uma sensibilidade doentia que tinham caracterizado o Pré-Romantismo europeu. Este movimento decorrerá numa época em que Portugal, devido à censura e também às condições políticas e sociais, em parte devido ao esforço de recuperação do cataclismo que fora o terramoto de 1755, não estava realmente permeável às novas correntes artísticas. A geração liberal trouxe da Europa um Romantismo amadurecido, de pendor sobretudo historicista, mas o entusiasmo pelas novas formas de expressão em breve levou ao exagero, cujo ponto culminante se pode encontrar na poesia de Soares de Passos.

A desordem social acarretada pelo terremoto e tsunامي de 1755 que arrasaram Lisboa (e a ulterior reconstrução desta) é pois analisada, entre outros, como um dos motivos pelo atraso da assimilação do Romantismo em Portugal e pelo estranho fenômeno histórico-literário do aparecimento de uma espécie de “Pré-romantismo” já nos instantes finais do movimento romântico.

Alberto Ferreira, em *Perspectiva do Romantismo português*, de 1971, oferece explicações de mesma base, mas de conteúdo diverso. Atente-se também para a sua inicial caracterização de Ultrarromantismo, na maior parte marcada por elementos do Romantismo tradicional (*op. cit.*: 148-149):

Tenho evitado, quanto possível, indicar o inventário temático dos românticos de 1840. Esse trabalho, de resto, foi empreendido por Jacinto do Prado Coelho com segurança e adequado comentário estético. Recordo alguns dos temas ultra-românticos para que a seguir se entendam as relações entre o quadro ideológico desta época e as linhas de força da arte que emerge em Herculano e se prolonga na segunda metade do século. Ao que se me afigura são estes os temas e as estesias prediletos do segundo romantismo: a vacuidade e a incerteza do mundo em que vivemos, amor decepcionado; pranto, saudade, solidão; o lirismo amoroso, algumas vezes de tendência erótica temperada, todavia, pela nota da suavidade e da ternura; a visão dantesca sumida pela desventura, gosto acentuado pelo tétrico e pelo funéreo; apelo às belezas naturais com forte influxo do ruralismo idílico, a derrota das esperanças no verdor da mocidade; o prazer das ruínas ao luar; folclorismo patriarcal; medievismo fantástico; desgosto da vida; o prazer pelas “horas mortas da noite, pelos murmúrios tristes da corrente, pelos gemidos da floresta agitada pelo vento, pelas desoladas campinas crestadas pelo Inverno” [excerto das *Memórias* de Lopes de Mendonça]. Cumpre, enfim, interrogar os fundamentos ideológicos desta predisposição egotista, sentimental e contemplativa da arte romântica que antecede e influi no surto do romantismo social [...]. Ao que me parece, é lícito agora concluir que o que se designa por ultra-romantismo corresponde ao repúdio dos elementos doutrinários, estéticos e morais que vigoraram no romantismo iluminista de Garrett e de seus predecessores. Ao contrário do que alguns autores asseguram, pendo em crer que tal rejeição se não deve à inanidade teórica ou improcedência estética do iluminismo, mas sim ao desencanto moral, conjugado com o abaixamento ideológico, que os intelectuais experimentaram após as esperanças iludidas pelo compromisso político e social saído da guerra civil de 1834. A situação agrava-se ainda mais depois da neutralização do setembrismo e da pesada derrota sofrida pelas forças progressistas da burguesia nacional em 1846/47. O clarão de esperança que as revoluções europeias de 1848 desencadearam no panorama português foi, nesse mesmo ano, apagado pelo impulso reacionário que lhe sucedeu. O lirismo sentimentalista prossegue a sua carreira mesmo contrariado pelas tendências socialistas que animaram a política portuguesa depois de 1850.

O longo excerto traduz constatações importantes. Em várias passagens de seu livro, Ferreira faz descender diretamente o chamado Ultrarromantismo português das obras de Alexandre Herculano, devido a certas estrofes e versos de timbre pessimista presentes em obras deste, como *A Harpa de um crente*, de 1837. E após a mistura de elementos efetivamente ultrarromânticos (vacuidade, solidão, desventura, derrota das esperanças no verdor da mocidade, desgosto da vida; já que, dependendo de como aparece na diegese narrativa ou no corpo do poema, o “gosto acentuado pelo tétrico e pelo funéreo” também pode caracterizar o modo gótico) e românticos (as características restantes), faz a leitura histórico-sociológica das produções ficcionais dos poetas da geração de *O Trovador*. Ele acerta ao diferenciar o Ultrarromantismo do “Romantismo iluminista” de Garret, mas continua impondo os fastos políticos da época como cadinho principal da criação ficcional, da mesma forma como vários críticos franceses, como observado no capítulo precedente, tentaram compreender o *mal du siècle*.

Em todo o caso, em outros momentos da mesma obra, Alberto Ferreira será mais exato, ao associar as características do Ultrarromantismo português, ou “Segundo Romantismo”, como o cognomina, com as do “sentimentalismo” romântico e as de uma “poesia contemplativa” anterior (a poesia de cemitério inglesa? – não há referência explícita) (idem: 125-126):

Lopes de Mendonça assinalara o surto da poesia intimista e defendera o seu mérito, ignorando a já então notória divergência de Garrett [...]. “Pode afoitamente dizer-se – escreve Lopes de Mendonça – que é o ano de 1839 que marca eficazmente a evolução literária que, desde então até hoje, tem despertado a vocação de tantos notáveis escritores”. A publicação de *O Trovador*, animada por João de Lemos, ajuda a radicar ainda mais o lirismo decepcionado, a poesia de sentimento, o romantismo exaltado que a geração de 1840 encontrara em Chateaubriand e Byron, Lamartine e Victor Hugo, autores confessadamente lidos e admirados pela nova vaga de intelectuais que se revela depois da vitória liberal de 1834.

Nas influências literárias “confessadas” dos poetas de *O Trovador* já se afirmam distintos vieses românticos. A melancolia e o cristianismo de Chateaubriand, o satanismo byroniano, a melancolia suave ou eufórica de Lamartine, os descantes sociais e, por vezes, titânicos, de Hugo, entre outros. Mas, por fim, o próprio Ferreira revelará uma postura tendenciosa em relação ao Ultrarromantismo (ibidem: 127):

Ao contrário de Garrett, que deliberadamente atualiza a situação histórica e a torna exemplar (*O Arco de Sant’Ana*), os escritores do segundo romantismo fogem do presente, inventando (no pior sentido da invenção) um mundo soturno, bárbaro e desesperado. Nesta perspectiva se enquandra, creio eu, o juízo severo de Teófilo Braga sobre a perniciosa posição artística de Herculano, contrapondo-a justamente com a de Garrett.

A acusação de alienação – a ser melhor esmiuçada no próximo subcapítulo, dedicado aos ecos ultrarromânticos brasileiros – foi uma constante ao discurso crítico de vários estudiosos de literatura desde o século XIX em relação ao Ultrarromantismo. Vemos aqui uma continuação do biografismo desse período, em um estudo de 1971! Ferreira (ibidem: 130-131), baseando-se em Garrett, explana sua própria opinião a respeito do Ultrarromantismo português: “[...] A aceitação superficial das lamentações do jovem Werther, a desesperada melancolia de Rafael, a solidão de René – ao cabo, todo o receituário (sem a têmpera do gênio) que Garrett rejeitara, e com razões explicadas”. Apesar dos laivos biografistas – “convém mergulhar no lodo da sociedade portuguesa para compreender a romagem de desolações e lamentos [ultrarromânticos]”, afirma o crítico em determinada passagem de sua obra (ibidem: 128) –, temos nesse último excerto a correta impressão, por parte de Ferreira, de uma tentativa de *importação da forma do modo ultrarromântico* às letras portuguesas, mesmo que esta seja contemporizada de maneira pejorativa (fala-se num “receituário”, de maneira resumida e caricata. Há ainda o detalhe de que o crítico se refere à melancolia eufórica do personagem lamartiniano Rafael, conforme já relatada, erroneamente, como “desesperada”).

Adolfo Casais Monteiro também revela uma atitude semelhante de preconceito em relação ao Ultrarromantismo (*op. cit.*: 3201):

São figuras representativas desta orientação dum romantismo puramente de fachada João de Lemos (1819-1890), Luís Augusto Palmeirim (1825-1893) e Augusto de Lima (1821-1867). Bulhão Pato (1829-1912) pode considerar-se afim desta tendência, embora diferenciando-se por um pouco mais de “saúde” dos bardos lamentosos do *Trovador*. Contudo, se Bulhão Pato merece hoje ser lido é pelas suas *Memórias*, que não são apenas valiosas como documento para o conhecimento da época. É, aliás, a título idêntico que sobrevive outro poeta da época, Gomes de Amorim (1827-1891), a cuja profunda dedicação por Garrett devemos as preciosas *Memórias Biográficas* que sobre este nos deixou. Dentre todos estes poetas desta-se, por um êxito sem igual junto ao público, Tomás Ribeiro (1831-1901), cujo poema narrativo *D. Jaime* (1862) foi repetidamente editado. Embora com muito de comum, tanto pela temática como pela forma, com estas tendências da poesia, Antônio Augusto Soares de Passos (1826-1860) é um poeta de nível muito superior, além de representar horizontes mais vastos do que os dos poetas a que acabamos de nos referir. Bastaria o poema “O Firmamento” para o fazer digno dum lugar à parte entre a numerosa corte dos ultra-românticos; este poema não teve, contudo, popularidade comparável à do seu “Noivado do Sepulcro”, que é o exemplo mais típico da sensibilidade e da estética dos ultra-românticos, plangente e etéreo, povoado de sombras e de agouros. Em “O Firmamento”, porém, como em outras poesias, Soares de Passos tirou do grande tema da pequenez do homem perante a grandeza do universo ressonâncias por vezes admiráveis (*Poesias*, 1856). A reação contra os lugares-comuns duma poesia de salão, que reduzia todos os temas à medida do gosto e da sensibilidade duma burguesia de estreitos horizontes, não tardou a manifestar-se, e já nos versos de Soares de Passos, ao lado das efusões funéreas, podemos encontrar o eco de emoções mais generosamente humanas, testemunhando sobretudo a crença no progresso, que seria um dos grandes temas de toda a literatura pós-romântica.

O excerto é claro. As preferências estéticas do crítico ficam evidenciadas a partir da visão negativa do que supõe, muito resumidamente por sinal, como características principais do Ultrarromantismo (“plangente e etéreo, povoado de sombras e agouros”). Semelhante a outras críticas, dá-se destaque a Soares de Passos, especialmente aos poemas de cunho mais “metafísico” deste (ou menos “patéticos”), onde se pode “encontrar o eco de emoções mais generosamente humanas, testemunhando sobretudo a crença no progresso”. A “crença no progresso”... tema ainda mais caro ao universo das letras brasileiras, que entreverá, da mesma forma, nos ecos do modo ultrarromântico que chegavam d’além-mar, todo um estranho universo desligado das realidades locais, como veremos no próximo capítulo.

3.2 – Ecos ultrarromânticos no Brasil

“Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?”

(Álvares de Azevedo 2000: 579)

“Melancolia: maneira romântica de ficar triste”.

(Mário Quintana)

Há um consenso crítico que aponta para o pioneirismo de certas obras de um autor francês, Ferdinand Denis (1798-1890), no que toca a toda uma longa discussão acerca da criação e validação de uma literatura genuinamente brasileira. Mais do que os esboços de um Friedrich Bouterwek (1766-1828) ou os de um Simonde de Sismondi (1773-1842), livros como *Cenas da natureza sob os trópicos, e de sua influência sobre a poesia* (1824) e *Resumo da história literária do Brasil* (1826), de Denis, constituem marcos inaugurais de suma importância para a reflexão crítica sobre a arte literária brasileira. Mas há um detalhe de cunho biográfico que, ainda hoje, é ignorado por boa parte dos leitores e da própria crítica literária brasileira: Denis era o melhor amigo e confidente de um dos maiores autores do *mal du siècle* francês: Etienne Pivert de Senancour. Indiretamente, tal dado empírico poderia sugerir a possibilidade de que a melancolia literária e o modo ultrarromântico tão caros às obras de Senancour – e não menos admirados por Denis – tiveram alguma participação nos fundamentos de uma discussão sobre a gênese da literatura brasileira? É o que tentaremos, entre outras coisas, compreender de início.

Moreau (1932: 10-11) não deixa dúvidas em relação ao principal escopo de Denis em sua vinda ao Brasil:

De resto, as preocupações familiares o convidaram à partida. A fortuna dos seus era precária. [O irmão] Alphonse, que fez a campanha de França [...], durante a Restauração foi jogado entre a classe dos desocupados e desorientados conhecidos como “meio-soldos”. Mais de uma vez, Ferdinand mostrara sua preocupação: “Como a sorte de Alphonse me atormenta [...]!”. Ele mesmo, que poderia contar com alguns apoios na diplomacia imperial, não deveria mudar de via? Quantos esforços foram feitos para lhe abrir uma carreira! No dia 1º de janeiro de 1810, seu pai solicitou sua inscrição na lista dos “jovens de línguas” a fim de que Ferdinand pudesse ser admitido [...], a partir da primeira vaga aberta. Este pedido foi renovado em 15 de dezembro de 1813. Todos os seus esforços serão perdidos [...]. E [a irmã] Cisca crescia, era necessário achar-lhe um dote. Ao deixar os seus, Ferdinand diz que irá conquistar “um dote à pequena e gentil Cisca e bem-estar para todos vocês [...]”. Me falta coragem, mas sinto também que não posso me deixar abater em uma circunstância de que depende talvez todo o nosso bem-estar”, escreve à sua “cara mamãe” nos dias em que ainda espera o barco, no Havre. É no Brasil que ele irá buscar fortuna [...]. Suas cartas da juventude não falam de outra coisa que o Brasil: “Eu saberei arrancar da terra do Brasil um dote...”.

Inicialmente movido por necessidades econômicas, como se revela nos trechos de uma carta acima transcritos por Moreau (datada de 15 de agosto de 1816), Denis, então com

apenas dezoito anos de idade, ainda chegou a oscilar entre a escolha do Brasil e da Índia, tendo optado pelo primeiro devido ao fato de não suportar uma viagem mais prolongada pelo mar, como afirma em outra carta. Mas Moreau destaca que as belezas do Brasil também pesaram em sua escolha (idem: 12): “O encanto fez com que, em uma terra rica e quente, uma vida indolente em meio a um *décor* esplêndido [Ferdinand Denis afirma, já habitando o Brasil, numa carta de 12 de outubro de 1818]: ‘Ontem, domingo [...], me fiz um pouco como o brasileiro; em outras palavras, preguiçoso’”. A preguiça dos brasileiros aludida por Denis, quando não aparece como sinônimo de atraso intelectual ou falta de propensão ao trabalho (como se dá em outras passagens de sua obra), pode lembrar a melancolia empírica eufórica dos europeus: se não há alusões à criação artística propriamente dita, por outro lado, parece tratar-se de um estado de pura passividade, em que a natureza exuberante, longe de causar mal-estar, opera em quem a contempla uma sensação de agradável nostalgia e devaneio.

Na realidade, os livros de Denis não anunciam a presença de um ultrarromântico nos trópicos. Mas em meio ao grandioso da paisagem e mesmo nas descrições científicas, antropológicas e etnográficas mais exatas, esse autor também soube dar vazão ao imaginário romântico de sua época. Assim, numa obra eminentemente científica, como *Brésil, Colombie et Guyanes* (da qual apenas a parte dedicada ao Brasil, *Brésil*, foi publicada, em 1838), Denis abre espaço para a melancólica descrição narrativa intitulada “Madame Godin des Odonais nas margens do Amazonas”, que tenta provar que a realidade nos trópicos pode ultrapassar os melhores enredos ficcionais românticos do período (“Se se narrassem coisa semelhante em um romance, não se acreditaria; eu lhes repito ainda, não disse senão a verdade”, afirma o autor numa passagem – 1980: 323). Fala também (idem: 36) do “canto melancólico dos pássaros, uma mensagem das almas, um aviso benéfico dos antepassados aos seus descendentes” e relata a história de navegadores e comerciantes franceses (ibidem: 58) que se misturavam aos índios tupinambás no intuito de aprender seu idioma, e, por fim, decidiam viver como aborígenes, lembrando algo de *René*, apartados do convívio das cidades e “vivendo nas florestas” (por sinal, Denis compara em vários momentos os índios natcheses às diversas tribos brasileiras). Da mesma forma, descreverá o canto de índios botocudos no melhor diapasão melancólico-romântico (ibidem: 236):

Os botocudos parecem ter prazer em cantar isoladamente; mas quando um guerreiro, excitado pela paixão ou por suas lembranças, entoia esta espécie de melopéia, seus companheiros o rodeiam e lhe prestam uma atenção séria, que logo o inspira realmente; então sua voz sempre se eleva acima do ruído da floresta. Quando este murmúrio, ao princípio lamentoso, se transforma num fúnebre soluço, quando esta voz gutural lança, alternativamente, o apelo ao combate ou imprecações, o europeu pode sorrir um momento da estranheza do gesto e da expressão selvagem do cantor; mas a impressão profunda que se faz sentir na assembléia, logo se comunica a ele, e se

não estremece interiormente, se não se sente comovido, subjugado por este canto monótono, é que mesmo uma música mais séria não teria ação sobre ele.

Uma melancolia mais negativa também pode aparecer entre os índios, não necessariamente ligada ao canto solitário referido acima? Em *Les femmes américaines* (apud MONGLOND 1931: 49), Denis sugere o “abatimento” de uma índia:

Eis então!... ela estava nua, com efeito, e não tinha nenhuma vergonha de sua nudez; suas pernas estavam sujas de terra lamacenta e sulcadas pelas feridas feitas pelas ervas cortantes das florestas. Se a fadiga fosse mais forte do que a juventude, suas formas estariam murchas. Algumas camadas de azul, de vermelho forte, de laranja, aplicadas bizarramente, cobriam seus braços e seios. Havia na expressão de seu rosto mais de abatimento que de resignação.

Mas não há evidências suficientes de que possa tratar-se do mal melancólico. Denis também confirma a presença da melancolia empírica em meio à sociedade paulista (1980: 137), quando fala em damas cuja “vivacidade se apaga na melancolia”. Em outro momento, é ainda mais incisivo, ao tratar do mesmo tema, quando estuda a festa do entrudo (idem: 143): “as jovens brasileiras são naturalmente melancólicas e vivem retiradas; nessa época, porém, parecem haver completamente mudado de caráter, e, durante três dias, sua gravidade e sua timidez naturais se abafam em risos sem fim”.

Mas todas estas observações são oriundas do universo empírico. Longe de qualquer melancolia literária, Denis irá defender a criação de uma literatura genuinamente brasileira a partir de uma mimese baseada na exuberância de sua natureza, de beleza selvagem e imponente, lírica e épica ao mesmo tempo. O *Resumé de l’histoire littéraire du Brésil* (1826) insiste que as representações ficcionais brasileiras devem ser nutridas pela mesma energia de seiva “juvenil”, frente à antiguidade da cultura europeia (1826: 515-516):

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes daquelas que lhe foram impostas pela Europa, o Brasil experimenta já o desejo de ir buscar suas inspirações poéticas numa fonte que lhe pertence verdadeiramente; e em sua glória nascente, ele nos dará logo obras-primas deste primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo [...]. A América, brilhante de juventude, deve possuir pensamentos novos e enérgicos como ela; nossa glória literária [europeia] não pode para sempre lhe iluminar com um luar que enfraquece ao atravessar os mares, e que deve evanescer-se completamente diante das inspirações primitivas de uma nação plena de energia.

Tem início a utopia brasileira (o Brasil – nova saída ao *mal du siècle*?). No *Resumo*, a energia concentrada nos trópicos é também contrária à total passividade e Denis revê seu conceito anterior de preguiça brasileira (idem: 521-522):

O repouso do brasileiro não é jamais um repouso de completa indolência: ele canta [um “canto melancólico”, como endossa Denis um pouco antes], e os acordes de uma guitarra seguem os devaneios de sua meditação; então, quando está mergulhado no repouso, sem que a reflexão tome

aí parte, provavelmente ele contempla as riquezas que a natureza prodigalizou-lhe ao redor. E que espetáculo! como não admirar!

O canto melancólico do brasileiro não é disfórico, mas romântico e sublime. Denis dá início ao processo de romantização do índio, mostrando-o como poeta sensível em meio aos influxos das florestas. Dos encantamentos destas (ibidem: 523), o “brasileiro toma uma energia nova”, mas em alguns momentos a descrição dos naturais eremitas da selva lembra aquela do melancólico apático (idem: ibidem):

O americano escuta [os sons da floresta] com melancolia, uma lenta tristeza se pinta freqüentemente em seus olhares; se ele toma a palavra, sua voz é baixa, suas palavras têm um acento choroso; ele se anima raramente, possui seu ardor no fundo da alma; ela é toda independência, é toda liberdade das florestas.

Em todo o caso, os traços de apatia – nas palavras de Curtius (*op. cit.*: 3), “o princípio do menor esforço mental (*vis inertiae*)” – são contraditos por esta liberdade interior entrelaçada à natureza, que é romântica e talvez traga certa reminiscência fichtean. A melancolia aparece como adjetivo, não é personalizada e não possui *per se* poderes inspiradores ou nefastos. Mas ela está lá, ocupa seu espaço na primeira reflexão sobre a literatura brasileira. Por sua vez os negros são descritos por Denis como donos de uma alma vivaz, possuidores de mobilidade de sentimentos e credulidade no sobrenatural, diferentemente da escrava, por exemplo, retratada por Debret (1768-1848) na tela *Negra tatuada vendendo caju*, que aparece na clássica posição dos melancólicos²⁵⁷. Os brancos, descendentes de europeus, aparecem nostálgicos por “terras distantes” mas dedicados à pátria e há ainda o elogio da força do mameluco e sua “capacidade de sonhar”. Tudo mais ou menos idealizado conforme o mais tradicional Romantismo.

Denis também afirma, no *Resumo*, a completa influência da literatura francesa entre os brasileiros leitores das cidades, mas não há nenhuma citação à literatura contemporânea de seu país, a uma provável influência do *mal du siècle* (lembrando que tal termo ainda não se consolidara, conforme o compreendemos hoje). No livro *Brasil* (*op. cit.*: 130), o autor já havia se referido ao assunto, ao confirmar que a Biblioteca Imperial do Rio de Janeiro era composta, em sua maior parte, por “livros modernos, pertencentes sobretudo à literatura francesa”, mas não especifica o amplo termo “moderno”, que também pode equivaler ao período Iluminista. Isso pode ser comprovado em outro momento, em que se acusa a mesma influência francesa

²⁵⁷ Em sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), Debret parece aproximar a melancolia disfórica dos indivíduos africanos, através do banzo (1956: 256-257): “[...] O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição; por isso a prisão é para ele um asilo sossegado, que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação [...]”.

nas bibliotecas particulares que Denis teve ocasião de conhecer em Recife e Olinda (idem: 273): “Muitos habitantes [...] formam bibliotecas particulares, nas quais domina a literatura francesa do último século, e sobretudo os livros de Filosofia da escola voltairiana”.

As peregrinações do jovem Ferdinand Denis pelo Brasil duraram quatro anos, de 1816 a 1820 (ele volta a Paris apenas dois anos antes da proclamação de Independência), quando sua idade oscilou dos 18 aos 22 anos. A época coincide com o auge do *mal du siècle* francês e a completa assimilação do público deste e de outros países de obras como *René* e *Obermann*, sendo Denis um observador privilegiado que chegou a travar relações de amizade com Senancour. Segundo Monglond (1931: 45), as primeiras cartas enviadas por Senancour para Ferdinand Denis datam de 1832 e foram conservadas na biblioteca parisiense de Sainte-Geneviève, quando o próprio Denis foi seu administrador geral. Uma parte delas teria sido entregue ao crítico Sainte-Beuve, como subsídios para seus apontamentos sobre *Obermann* e, também, para um estudo intitulado *Chateaubriand et son groupe littéraire*, no qual também aparecem comentários a respeito da obra principal de Senancour (na “Décima quarta lição”). Uma curiosidade é que Denis e Sainte-Beuve eram praticamente vizinhos em Paris e um dos primeiros da longa série de artigos publicados no jornal *Globe* por este último, tratou das *Cenas da natureza nos trópicos*, um estudo sobre a obra mais recente de Denis. Senancour era muito mais velho do que Denis e Monglond aponta disparidades entre ambos, bem como o interesse que o Brasil suscitava no autor de *Obermann* e algumas divertidas *boutades* do período (idem: 47-48):

De início, ficamos um pouco surpreendidos pelo fato de que este meditativo, este silencioso [Senancour], sintasse tão bem acomodado ao lado do incorrigível falador que era Ferdinand Denis. Sempre agitado e gesticulante, este último não conseguia frear sua língua. Ele sabe tudo, ele conhece todo o mundo. Com pressa de demonstrar logo seu conhecimento, suas relações, ele se joga em meio à conversação com uma impetuosidade, uma pressa pela qual chega a gaguejar. Sobre cada um de seus contemporâneos ele possui conhecimentos confidenciais... “de acordo com a empregada doméstica, pelo cocheiro, pelo farmacêutico [...]”. Se alguém na rua não percebeu sua saudação, ele corre atrás [...]. Evita-se este aborrecido, este “entediante, que não conclui nunca”. “Não vá ao Brasil, aconselha Victor Hugo a Fontaney, o cérebro lá se liquefaz, veja o caso de Ferdinand Denis”. O Brasil... Um homem que chega do Brasil... Eis o que justamente seduz e encanta Senancour. Denis foi para ele o “caro colega das boas plagas brasileiras”. Obermann [assim Denis chamava Senancour, no trato pessoal e nos escritos autobiográficos] se sente rejuvenescer ao menos quarenta anos [ao ler passagens de obras de Denis, como a que se segue, extraída de *Les femmes américaines*]: “Frequentemente nos acontece, a nós, pobres habitantes indiferentes das grandes cidades, de sonhar com um grande céu, um mar imenso, uma savana que se desenrola até o horizonte, uma vasta floresta adornada de cipós e magnólias; e quase sempre este sonho é muito belo, pois em geral nós o temos aos vinte anos, após ter lido *Atala*. Depois, em meio a estas solidões, sob palmeiras graciosamente inclinadas, gemendo ao sopro da noite, uma jovem aparece, graciosa e triste: é o anjo do deserto; um diadema de penas circunda sua fronte; suas formas são muito puras para que lhes cubra um véu [...]”. E ele também, Senancour, na mesma idade, sonhou em ir viver “nos trópicos e em um clima bom, onde a terra ainda virgem pertence ao primeiro ocupante; onde a natureza, pelo trabalho, fornece o necessário à vida. Um vale solitário em meio a florestas e rochedos, um rio

doce, o aspecto do mar, das palmeiras, dos coqueiros” [Carta de 1802 enviada por Senancour a Bernardin de Saint-Pierre, após ter lido a famosa obra deste, *Paul et Virginie*] [...]. Ora, tudo isso o destino interditou severamente a Senancour e, também, a sua doença [...]. O que ele sonhou em vão, Ferdinand Denis, com dezoito anos, realizou.

Mais à frente, Monglond (ibidem: 52) diz que o espírito taciturno do velho Senancour, o qual se encontrava bastante doente e já perto da morte, inspirava um apaziguamento à agitação do jovem Denis, que nutria, como quase todos de sua época, uma espécie de culto ao autor de *Obermann*:

Neste lugar isolado onde os visitantes se tornam cada vez mais raros, a chegada do bravo Ferdinand era uma dádiva. Aqui, ele era escutado sem impaciência [...]. E, de resto, pacificado pela quietude do jardim quase monástico, frente a este idoso de frases lentas, cortadas por longos silêncios, a agitação de Ferdinand Denis se acalmava imediatamente [...]. Denis vai e volta por ele [Senancour]. Ele tenta persuadir alguma editora para imprimir uma terceira edição das *Libres meditations*, inteiramente reorganizadas e eleitas o livro preferido de Senancour, a suprema e definitiva forma de um pensamento que “*Obermann* e as *Reveries* somente prepararam o curso”.

Senancour não fica atrás de Denis, em relação ao fascínio pelo Brasil. Em várias de suas cartas, ele assina o próprio nome utilizando-se de expressões curiosas que atestam seu interesse pelo universo indígena, como numa datada de 1833: “o eremita da tribo dos caracóis” (1931: 57), e fala a Denis e a sua irmã nestes termos: “Saudações íntimas aos valentes e poéticos caciques da tribo do cabrito-montês [alusão a *Obermann* e ao universo das montanhas e das alturas] e homenagens à muito graciosa caciquesa [*cassiquesse*]”. Le Gall (*op. cit.*: 553) lembra também que “Denis se fez frequentemente de intermediário entre o eremita [Senancour] e Sainte-Beuve ou mesmo George Sand [...]. F. Denis foi o viajante que Senancour sonhou ser, ele foi ao Brasil em 1816 [...]. Senancour, tolhido, paralisado, não podendo mesmo deixar a rua de la Cerisaie, transportava-se para o outro hemisfério através da magia dos seus escritos, que respondiam às mais caras aspirações de sua imaginação”. É interessante notar que o distante Brasil era um dos temas prediletos de conversação entre um dos pais do *mal du siècle* e o primeiro fomentador crítico da literatura nacional. Por sua vez, as páginas do *Diário* de Denis que registram a progressão da doença e os últimos momentos de Senancour no mundo são tocantes (1932: 74): “Ontem [apontamento do dia 23 de outubro de 1837] [...] visitei Obermann. Ele se comunica dificilmente sobre sua vida passada. Sua juventude foi tempestuosa, terrível mesmo [...]”. Em 12 de outubro de 1844 (idem: 104), a piora da saúde se evidencia: “Vi, ontem, o triste e abandonado Obermann. Quantas tristezas nesta alma tão forte e resignada. O movimento lhe falta, sua voz é fraca e confusa; uma jovem empregada que sempre está a seu lado literalmente é obrigada a lhe prestar socorro para fazer-lhe caminhar alguns passos [...]”. No dia 19 de setembro de 1845 (ibidem: 149) – um dos

últimos registros do *Diário*, revela Denis um certo pendor religioso da parte de Senancour em seus dias finais, ele, que sempre foi considerado ateu por conta de suas obras:

Vi, ontem, Obermann e o encontrei em um estado deplorável! Suas faculdades morais se eclipsam como sua força física se extingue. Ele me falou de minha excelente irmã, que amou infinitamente, como se ela estivesse ainda entre nós [a irmã de Ferdinand Denis, Francisca, falecera havia dez anos, em 1835]. Um sorriso aparecia em seus lábios, a serenidade habitava seu espírito, sem dúvida forte. Este espírito poderoso sem dúvida sofre ao ter de dobrar-se com o sacrifício de uma lenta doença. Toda locomoção lhe está interdita; seus pés, inchados por uma infiltração, parecem afetados por este mesmo mal que vi na América e me parece uma das lepras da antiguidade. Algumas palavras de filosofia estoica foram ditas por ele, mas compreendi a custo. É necessário chegar às suas profundezas para ver quem ele foi anteriormente. Esperamos que, com um fluxo de sangue retomando seu curso em certas partes, suas ideias voltem ao curso normal [...]. Apesar de tudo, a ideia de Deus ilumina hoje as dúvidas imensas de Obermann.

Senancour ainda sobreviverá um ano, vindo a falecer somente a 10 de janeiro de 1846, numa casa de saúde em Saint-Cloud, na Île de France. Apesar da *obermannia* da época, Monglond é enfático (*op. cit.*: 72): “Denis foi o único homem de letras que assistiu ao enterro de Senancour”. J. Levallois (*apud* MOREAU 1932: 149), que não esteve presente aos últimos instantes de Senancour, em uma biografia sobre este, escrita em 1897, também registrou uma espécie de súbita conversão: “A última recomendação endereçada por ele a seu filho e ao excelente Ferdinand Denis, foi de escrever em seu túmulo estas palavras: ‘Eternidade, seja meu asilo’”, mostrando que a moral do período – semelhante ao que acontecerá posteriormente a Baudelaire – utilizará a morte de um autor considerado maldito como pretexto para sua inserção positiva no espectro da religião e das conveniências sociais.

Saindo da esfera biográfica e enveredando novamente nos planos da ficcionalidade – incluindo a literatura de viagens –, é importante notar que a recepção das obras de Ferdinand Denis, na França, ao tempo do desaparecimento de Senancour e mesmo antes, evidencia o esgotamento de algumas características do próprio Romantismo. Muitos leitores franceses contemporizaram Denis e suas impressões sobre o Brasil como uma espécie de simulacro, epigonismo de Chateaubriand, tentativa anacrônica de recriar obras como *Atala*. Ao final do estudo introdutório ao *Diário* de Denis, Moreau fala da pouca influência que este teria suscitado em seu próprio país: “Teria ele exercido alguma influência, deixado um traço? De fato, no Brasil e em Portugal, seu nome subsiste; ele deu ao romantismo português e brasileiro consciência dele mesmo [...]. Mas e na França? Tudo o que registrou de curiosas lendas, de fantástico medieval, de cores populares... outros também o fizeram, mas com maior glória”. Da mesma forma, Monglond afirma (*op. cit.*: 50): “é difícil crer que Ferdinand Denis seja contemporâneo de Michelet e dos grandes românticos. O espírito formado pelos Ideólogos de Auteuil, o gosto pelos poetas do Império, [Denis] está mais próximo de *Paul et Virginie* que

de *Atala*. Como certas flores fanadas, todos os temas do primitivismo reaparecem em *André le voyageur* [romance de Denis, publicado em 1829]. Pálidas ideologias que nos levam mesmo antes de Bernardin, até o *Cleveland* de Prévost”. Sainte-Beuve (1987: 155), apesar de alguns elogios que confere ao autor, também é exigente, quando, numa das críticas dos *Premiers lundis*, indaga a Denis: “Para que adotar este processo de exposição imprecisa, tão pouco propícia a quem deseja aprender? Por que se munir assim de uma admiração permanente que fatiga a si mesma e ao leitor, e que não lhe permite ver e sentir senão por seu intermédio? [...] Faça como Walter Scott e Cooper: desapareça para poder melhor pintar”. Aliás, essa crítica de Sainte-Beuve (um dos maiores estudiosos e, por vezes, apologistas do *mal du siècle*) sobre Denis é rica em apontamentos que revelam, nas entrelinhas, as novas exigências estéticas dos leitores do período: o crítico dá amplo destaque aos episódios mais literários das descrições de Denis e analisa-lhes todos os pormenores, exigindo sempre (idem: ibidem) menos “descrições romanescas” e “retirar [inspirar] o interesse da simples realidade”.

Senancour morre em 1846, aos 76 anos. As *Flores do mal* surgirão onze anos depois, em 1857, dando a estocada ficcional final no modo ultrarromântico oitocentista europeu. Mas, do outro lado do Atlântico, por volta dessa época e em terras brasileiras, alguns jovens autores retomarão a mesma lúgubre tocha da melancolia e ensaiarão, cada um a seu modo, tentativas de Ultrarromantismo, como se verá mais adiante, no estudo da produção ficcional da chamada segunda geração romântica brasileira.

Mas, antes, cumpre afirmar: é fato que a melancolia literária instalou-se nas letras brasileiras muito antes da segunda geração romântica. E a própria existência de uma melancolia empírica nos trópicos já havia sido discutida pelas teorias de Montaigne sobre uma “apatia dos climas quentes” e evidenciada pelas chamadas *Letras de la Audiencia de Quito* (1563)²⁵⁸, que incorporam, entre outras, a melancolia *monástica*, ou acédia medieval, ao âmbito sul-americano, ao demonstrar, por exemplo, os diversos meios de o monge silenciar em estado contemplativo sem cair na depressão, já que “causa tristeza y melancolía el estar em soledad callando” ([19..]: 139). Alguns trechos das *Letras de Quito* serão utilizadas por La Condamine (1701-1774) como anexos de sua famosa *Viagem na América meridional descendo o rio das Amazonas* (1745), que despertaram pioneiramente em toda Europa o fascínio pelas terras inóspitas do Brasil. Num deles, é-se referido um caso empírico de melancolia patológica em texto médico assinado a 17 de fevereiro de 1740:

D. João de Ydrobo, Cabeça de Vaca, médico desta cidade de Cuenca e de seu Hospital Real, a pedido verbal de D. Diego de León y Román, regedor perpétuo nela, que se declare o juízo que

²⁵⁸ Agradeço o conhecimento desta obra ao Prof. Dr. Alfredo Cordiviola.

deve formar-se do habitual acidente que padece, segundo o informe que foi dado pelo dito senhor paciente, e os sintomas que observei há dois anos, nas crises do mal; concluo estar viciada a melancolia em quantidade e qualidade simul; cujos flatos se elevam pela região do coração ao cérebro; e daqui resulta o ficar alheado ou fora de si, com o pulso alvoroçado fora de sua ordem natural, e pelo movimento local do coração se acelera o curso arterial do sangue, e dessa pugna se origina o suor ardente e meloso, de que começa a síncope, de cuja força, pela determinação do movimento local, se muda a temperatura do suor de quente em frio; e ferindo ou apoderando-se o vapor ou flatos dos órgãos do cérebro, se extingue a virtude sensitiva e motiva, deixando ao paciente esta opressão com semelhança de letargia; e às vezes quando a crise é maior, com indícios de um grave paroxismo, como vi no referido senhor Francisco Iníquez [...].

Muitos outros exemplos poderiam ser encontrados. Porém, mais importante é nos determos no âmbito da melancolia literária. Novamente o rico estudo *O Pré-romantismo português*, escrito por Zenóbia Collares Moreira, revela que algo próximo do modo ultrarromântico já vinha sendo ensaiado na segunda metade do século XVIII no Brasil, lembrando que ainda não havia, no período, uma separação nítida entre a literatura produzida na colônia daquela outra do reino de Portugal.

Deixemos de lado outros escritores pré-românticos brasileiros que se aproximam mais do modo gótico e da *graveyard poetry*, influenciados pelas obras de Young e Hervey, como, entre outros, o baiano Domingos Borges de Barros (1780-1855), autor de *Os túmulos*; e o pernambucano José Natividade Saldanha (1796-1830) – conhecido personagem da Revolução Pernambucana de 1817 e autor de vários sonetos “sepulcrais” –, e leiamos Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), carioca, filho de pai branco português e mãe negra, escrava deste, autor de poemas como “A melancolia” (*apud* MOREIRA 2000: 79):

Coube-me por triste sorte
Eclipsada estrella impia,
Que em meus dias influi
A mortal melancolia.

Logo ao dia de eu nascer,
Nesse mesmo infausto dia,
Veio bafejar-me o berço
A mortal melancolia.

Por cima da infeliz choça
Gralha agoreira se ouvia,
Que a meus dias agoirava
A mortal melancolia [...].

De alegria ouço eu falar,
Mas não sei que é alegria:
Nunca me deixou sabê-lo
A mortal melancolia.

Se um ano triste se acaba,
Triste o outro principia:
Marca as horas, dias, meses,
A mortal melancolia.

Neste poema, onde o discurso sobre a melancolia abraça o da melancolia, Barbosa, também considerado o pai da música popular brasileira, já revela que os poderes nefastos de Saturno também atingem a iluminada natureza dos trópicos. Não há neste artefato lírico o que poderíamos chamar de exploração tópica do espaço brasileiro mas a simples existência de um tal poema deste lado do Atlântico já acusa a importação de modelos literários europeus. Outro brasileiro, o mineiro Manoel Ignácio da Silva Alvarenga (1749-1814), conhecido como um dos grandes nomes do arcadismo local, confirma o fato, no poema que se segue (*apud* MOREIRA idem: 89):

Cruel melancolia,
Companheira infeliz da desventura,
Se aborreces a luz do claro dia,
E te alegras no horror da noite escura,
Minha dôr te procura,
Pavorosa apalpando a escuridade,
A lugubre saudade
Te espera: ah não recêes a alegria,
Cruel melancolia,
Cruel ingrata e dura,
Companheira infeliz da desventura.

Há uma pequena diferença de timbre no poema de Caldas Barbosa em relação ao de Silva Alvarenga. O discurso sobre a melancolia deste último é mais temperado pela euforia, no momento em que trata aquela como uma espécie de *parceira na desventura do eu-lírico*, que de certa forma tem o dom de a atenuar. Trata-se do *topos* do centramento no descentramento que, conforme especificado, também pode suavizar a ambiência negativista. Mas, em suma, trata-se de outro poema pioneiro que registra os inícios da melancolia literária brasileira, a qual resultará em um modo ultrarromântico posterior conscientemente assimilado e praticado.

Fato importante: da mesma forma como o Pré-romantismo brasileiro está indiscutivelmente associado aos modelos e formas importados da Europa, o mesmo se dará em âmbito romântico autoconsciente. O prefácio da obra *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), publicada em 1836 e considerada o marco inaugural do Romantismo brasileiro, é límpido ao atestar, num mesmo parágrafo, a transplantação das diversas características do Romantismo europeu numa única obra ([19..]):

É um livro de poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um átomo no espaço; ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus e os prodígios do cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre

túmulos; ora, enfim, refletindo sobre a sorte da pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida. São poesias de um peregrino, variadas como as cenas da natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento e se ligam como os anéis de uma cadeia; poesias d'alma e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas.

Alia-se, sem contradições, a influência da literatura de viagens romântica; a visão das alturas tão cara aos anti-heróis ultrarromânticos; o sublime religioso; o gótico e a poesia de cemitério; o ufanismo patriótico; o *topos* do “nada” ultrarromântico; e, por fim, a lírica amorosa. Por outro lado, um dos “fins” do livro, segundo o autor, é também indicar “apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos”, “empunhando a lira da razão” e vibrando “as cordas eternas do santo, do justo e do belo”. O didatismo e o moralismo, fortemente presentes neste prefácio, servem de esteios ao discurso melancólico disfórico que se busca para a gênese da escritura melancólica, pois “o poeta sem religião e sem moral, é como o veneno derramado na fonte [...]. Nossa religião, nossa moral é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa e a América: e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros”. Grosso modo, é o sublime religioso, o ufanismo patriótico e o lirismo de cunho amoroso que darão a tônica aos *Suspiros poéticos e saudades*, da mesma forma como ocorre às obras de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Gonçalves Dias (1823-1864), os outros dois autores de destaque da chamada primeira geração romântica brasileira. Mas a poesia grandiloquente e declamatória dos *Suspiros poéticos* em alguns momentos ensaia o patético e o *larmoyante*, que podem ser confundidos com o modo ultrarromântico, em poemas como “A tristeza” e “A aflição”, e vejo nisso uma efetiva aproximação daquelas produções poéticas de cunho mais pessimista dos “ultrarromânticos” portugueses. Para que fique mais claro, leiamos uma estrofe de “A aflição”:

[...]
Eu chorei, e meus olhos se secaram;
nem mais em nova dor lágrimas novas
terei para chorar; as dores todas
fizeram-me tragar seus amargores;
não há mais dor que apresentar-me possa
nova taça de acético veneno.
O triste solitário,
que em áspero deserto transviado,
de improviso se vê acometido
de cruéis serpes, que o pescoço lhe atam,
e cravam-lhe no peito
agudas presas de peçonha cheias,
é a horrível imagem
do estado meu, do meu duro martírio.
Mas quem poderá crer-me?
Quem pode avaliar minhas angústias?
Mimosos do prazer, eia, deixai-me;

de vossa compaixão não necessito,
vosso riso me ofende.

Estala, oh coração, estala, acaba!
Não tens uma só fibra,
que ao golpe de uma dor não retinisse.
Por que não deixas o meu corpo, oh alma?
Que fogo de esperança inda te anima?
Oh esperança, quase que me foges!
Não há consolação para o infelice,
que longe de seus pais, da Pátria longe,
definha entre pesares.

Constata-se a exageração típica do discurso melancólico disfórico em boa parte deste poema, do qual as duas estrofes acima transcritas servem de resumo. Mas, semelhante ao que ocorre em vários poemas de autores d'*O Trovador*, tal pessimismo será contradito nas últimas estrofes de “A aflição”:

Enganar-te, oh meu Deus, não pode o homem!
se feia iniquidade nele habita,
se mereço o que sofro, ah deixa, deixa
que os inimigos meus de mim se vinguem.
Não me atendas, Senhor; meus ais despreza.
deixa expiar meus erros
na terra, onde este pó ao mal me prende,
antes que eu suba ao tribunal eterno.
Mas se fala a inocência em meu socorro,
mostra a verdade, salva-me, e absolve
aqueles que me infamam;
que eu os perdão, oh Deus; por ti o juro;
sou Cristão; – e o Cristão sofre, e perdoa.

A *sophrosynia* religiosa mais uma vez anula o que poderia constituir o modo ultrarromântico. Isso acontece de maneira ainda mais explícita no poema “A consolação”, que se lhe segue e três outros mais da coletânea: “Para que vim eu ao mundo”, “A Bíblia em um dia de tristeza” e “Por que estou triste”. Deste último, por sinal, os versos “Eu completo a harmonia da Natura / co’os meus tristes suspiros” atestam a melancolia típica romântica da primeira geração romântica brasileira, ao revelarem a dinâmica eufórica e sublimadora contrária ao modo ultrarromântico. Há ainda o poema “Uma manhã no monte Jura”, em que o eu-lírico faz o convite para escalar uma montanha; mas o que poderia sugerir a atitude misantrópica, acaba por configurar novamente o sublime religioso e até o elogio da vontade (“mas se à forte vontade a ação se aduna, / o que há na terra que resista ao homem?”).

A segunda geração romântica brasileira se destacará, então, pela irrupção de uma melancolia literária mais disfórica, diversa daquela romântica e sublime? A resposta é: sim, *grosso modo*, o timbre de sua poesia é bem mais pessimista do que o da geração anterior. Não busquemos razões empíricas ou ideológicas para tal mudança, a exemplo do propalado

nacionalismo da primeira geração, mais voltado ao ufanismo e à euforia; voltemo-nos ao construto das obras, lembrando que o timbre pessimista da segunda geração romântica brasileira aparece exponencialmente em âmbito poético e não prosódico, apesar de uma única exceção nas obras de Álvares de Azevedo, como se verá. Mas o Brasil encontrará apenas, conforme o título do presente subcapítulo ilustra, *ecos* do Ultrarromantismo, a presença do modo ultrarromântico muito localizada na obra de alguns autores. Estou longe de negar a presença do Romantismo em âmbito brasileiro – a exemplo do que fez Georges Gusdorf ao duvidar da existência de Romantismos fora da Alemanha²⁵⁹ – mas, de fato, nosso Ultrarromantismo é muito tênue, embora na maior parte das vezes conscientemente praticado. Inexiste, *grosso modo*, um Leopardi brasileiro.

Mas, como dito, alguns *specimens* poderão ser encontrados. Analisemos, de início, a obra poética de Laurindo Rabelo (1826-1864), contida no volume expandido das *Trovas*, póstumo, sob o título de *Poesias completas*. Já no primeiro poema da coleção, “O que são meus versos”, uma espécie de exórdio, vemos configurado o discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico (1963: 15-16):

Se é vate quem acesa a fantasia
tem de divina luz na chama eterna;
se é vate quem do mundo o movimento
c’o movimento das canções governa;

se é vate quem tem n’alma sempre abertas
doces, lípidas fontes de ternura,
veladas por amor, onde se miram
as faces da querida formosura;

se é vate quem dos povos, quando fala,
as paixões vivifica, excita o pasmo,
e da glória recebe sobre a arena
as palmas, que lhe of’rece o entusiasmo;

eu triste, cujo fraco pensamento
do desgosto gelou fatal quebranto;
que, de tanto gemer desfalecido,
nem sequer movo os ecos com meu canto;

eu triste, que só tenho abertas n’alma
envenenadas fontes d’agonia,
malditas por amor, a quem nem sombra
de amiga formosura o céu confia;

eu triste, que, dos homens desprezado,

²⁵⁹ Para uma análise dos argumentos de Gusdorf sobre a “fraqueza” de determinados Romantismos europeus, sugiro a leitura do capítulo “Em torno de uma epistemologia do Romantismo” (pp. 167-175) de seu livro *Fundamentos do saber romântico* (cf. Bibliografia).

só entregue a meu mal, quase em delírio,
ator no palco estreito da desgraça,
só espero a coroa do martírio;

vate não sou, mortais; bem o conheço;
meus versos, pela dor só inspirados, –
nem são versos – menti – são ais sentidos,
às vezes, sem querer, d'alma exalados;

são fel, que o coração verte em golfadas
por contínuas angústias comprimido;
são pedaços das nuvens, que m'encobrem
do horizonte da vida o sol querido;

são anéis da cadeia, qu'arrojou-me
aos pulsos a desgraça, ímpia, sanhuda;
são gotas do veneno corrosivo,
que em pranto pelos olhos me transuda.

Seca de fê, minha alma os lança ao mundo,
do caminho que levam descuidada,
qual, ludíbrio do vento, as secas folhas
solta a esmo no ar planta mirrada.

O eu-lírico se mostra oposto ao vate romântico, ressaltando sua fragmentação sem elencar motivos que a expliquem. Novamente estão presentes alguns dos *topoi* ultrarromânticos, a saber: a gênese de uma escrita forçada, contrária à apatia/aporia reinantes; o coração comprimido e as nuvens que escurecem o sol, e a morte da *sophrosynia* religiosa, sem pacificação final. Algo semelhante ocorre em outros poemas, como “O meu segredo” e “Suspiros e saudades”, que cita nominalmente o ceticismo (ibidem: 118-120):

Depois de tantas perdas só restou-me
na soledade,
em que deixou-me a dor, para consolo
roxa saudade.

Esta flor, tão estéril nos prazeres,
quando em retiro
quase sempre do seio magoado
brota um suspiro.

Achava estes suspiros e saudades
encantadores,
embora fossem flores da tristeza,
sempre eram flores.

Demais, quem tem das ditas deste mundo
chegado ao termo,
quem traz de ingratidões e desenganos
o peito enfermo;

quem tem com a flor que às almas venturosas
do prazer fala?
Que ao ver-lhe o coração trajando luto
traja de gala?

A tristeza que tendes, minhas flores,
é vosso encanto.
E como éreis formosas orvalhadas
pelo meu pranto!

Mas secastes também?! Faltou-vos água?
Demais tivestes.
Fogo? Desde nascidas sempre em chamas
de amor vivestes.

Secastes? Com razão, que destas flores
certo não é
verdadeiro alimento, água nem fogo
faltando a fê.

Vivem com fogo e água, se dos prados
nascem no chão;
mas não se flores d'alma dentro d'alma
nascendo vão.

Quando morta a f'licidade,
a fê expira também!
saudades de que se nutrem?
Os suspiros que alvo têm?

Morta a fê, vai-se a esperança,
como pois viver pudera
saudade que não tem crença,
saudade que desespera?

Onde as graças do passado,
se altivo gênio sanhudo
o cepticismo nos brada,
foi mentira, engano tudo?

Em nada creio do mundo:
ludíbrio da desventura
a felicidade me acena,
só de um ponto – a sepultura.

Morreram minhas saudades,
e meus suspiros calados
dentro d'alma pouco a pouco
vão morrendo sufocados.

A morte é vista como esperança, mas apaziguamento ao reverso, disfórico. A larva do ceticismo – cara ao modo ultrarromântico – parece ter roído as últimas esperanças do eu-lírico, que se desespera de maneira passiva, sintetizada na imagem disfórica de “suspiros calados” (oxímoro) “morrendo sufocados”. Tal não acontece, por exemplo, no poema “O desalento”, em que a morte é claramente associada ao “descanso” religioso e o eu-lírico afasta dela quaisquer aporias. Por outro lado, o soneto “A um infeliz” constitui outro desbordamento do modo ultrarromântico, o *topos* do convite ao suicídio (ibidem: 153):

Geme, geme, mortal infortunado,
É fado teu gemer continuamente:
Perante as leis do Fado és delinqüente,
Sempre tirano algoz terás no Fado.

Mas para não ser mais envenenado
O fel que essa alma bebe, e o mal que sente,
Não te iluda o falaz riso aparente
De um futuro de rosas coroadas.

Só males o presente te afiança:
Encrustado de vermes charco imundo
Se te volve o passado na lembrança.

Busca, pois, o da morte ermo profundo:
Despedaça a grinalda da esperança:
Crava os olhos na campa, e deixa o mundo.

Um caso interessante, até certo ponto metalinguístico, ocorre no poema “A linguagem dos tristes”, em que o eu-lírico fala da necessidade de se criar o novo idioma dos desgraçados (idem: 46-48):

Se houver um ente, que sorvido tenha
gota a gota o veneno da amargura;
que nem nos horizontes da esperança
veja raiar-lhe um dia de ventura;

se houver um ente, que, dos homens certo,
neles espere certa a falsidade;
que veja um laço vil num rir de amores,
uma traição nos mimos da amizade;

se houver um ente, que, votado às dores,
todo com a tristeza desposado,
de cruéis desenganos só nutrido,
somente males a esperar do fado;

que venha, acompanhar-me na agonia,
qu’esta minh’alma, sem cessar, traspassa!
Venha, qu’há muito luto, a ver se encontro
quem sinta, como eu, tanta desgraça.

Venha, sim, que talvez por nosso trato
uma nova linguagem seja urdida,
em que possam falar-se os desgraçados,
que do mundo não seja traduzida.

Por lei inexorável do destino,
quem gemer à desgraça condenado,
inda lidando no lidar do mundo,
há de viver do mundo desterrado.

E em que desterro! Os outros só nos tiram
os olhos do lugar do nascimento;
a desgraça, porém, do mundo inteiro
desterra o coração e o pensamento.

Ao menos a linguagem deste exílio
mais suportável torne a vida crua;
tenha ao menos a terra da desgraça
uma linguagem propriamente sua.

E quem tê-la melhor? Por mais que fale
o sedutor prazer em frase ardente,
por mais que se perfume e se floreie,
nunca é, como a dor, tão eloqüente.

Nos fenômenos d’alma o corpo sempre
do seu modo de obrar diversifica:
Pelas quebras da orgânica fraqueza
a força esp’ritual se multiplica.

Quando, livre, o esp’rito aos céus remonta,
da Eternidade demandando o norte,
toda força primeva recobrando –
tomba a matéria, e cai nas mãos da morte!

Quando o gás do prazer dilata o seio,
a força do sentir dormente acalma;
quando a pressa da dor o seio aperta,
a força do sentir se expande n’alma.

Assim novas palavras, novas frases,
nova linguagem, pede o sofrimento;
porque dobra o sentir, e duplas asas
p’ra vãos duplos colhe o pensamento:

Não, não pode em seus termos quase
inertes,
esse falar comum de cada dia,

deste duplo sentir, d'ideias duplas,
exprimir fielmente a valentia.

Enganai-vos, ditosos! Vossas falas,
anos que falem, nunca dizem tanto,
quanto num só momento dizer pode
um suspiro, um soluço, um ai, um pranto.

Eia, pois, tristes! eia!... desde agora

uma nova linguagem seja urdida,
em que possam falar-se os desgraçados,
que do mundo não seja traduzida.

Veja o mundo, de gozos egoísta,
qu'os tristes nada têm de suas lavras:
que, orgulhosos na pátria da desdita,
nem dos ditosos querem as palavras.

As contradições que existem nesse poema, por um lado evidenciam o discurso melancólico disfórico mas, por outro, desmontam o modo ultrarromântico. O eu-lírico se fragmenta nas primeiras estrofes e convida os seus semelhantes em desventura para criar uma nova linguagem disfórica, de maneira semelhante ao que faz o poeta medieval Deschamps, visto anteriormente. Na oitava estrofe aparece o *topos* do centramento no descentramento (“Ao menos a linguagem deste exílio / mais suportável torne a vida crua; / tenha ao menos a terra da desgraça / uma linguagem propriamente sua”) que irá reconhecer inicialmente a superioridade do discurso disfórico que no poema o eu-lírico afirma ser necessário criar (“[...] Por mais que fale / o sedutor prazer em frase ardente, / por mais que se perfume e se floreie, / nunca é, como a dor, tão eloqüente”). Mas, a partir da décima estrofe, o que poderia constituir o *pathos* desse curioso discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico que fala de sua própria importância (mas sempre de maneira negativa) é quebrado ante uma súbita aparição de semas ligados à *sophrosynia* religiosa (“Nos fenômenos d'alma o corpo sempre / do seu modo de obrar diversifica: / Pelas quebras da orgânica fraqueza / a força esp'ritual se multiplica”), endossados pela estrofe seguinte. Na última estrofe do poema, os pessimistas são nomeados como “orgulhosos na pátria da desdita” e tal contradição, por negativa que possa parecer aos olhos de alguns, a meu ver completa a desaparecimento do modo ultrarromântico, pelo fato de aparecer como fechamento e não proporcionar aporias póstumas francas ou em aberto.

Os poemas acima, com exceção do último, refletem o modo ultrarromântico trabalhado por Laurindo Rabelo, a parte pessimista e melancólica de sua obra. Muitos críticos quiseram ver nesses versos a comprovação de um caso de patologia empírica, embasados também pela biografia do autor, que era descendente de negros e de origem humilde. Até Manuel Bandeira o chama de “magro e desengonçado”, um “poeta lagartixa”. Antenor Nascentes, no “Prefácio” às *Poesias completas* de Rabelo, publicadas pelo Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura) em 1966, mesmo chamando-lhe “um grande poeta”, afirma com todas as letras (ibidem: 7-9):

[...] A vida de Laurindo Rabelo explica bem a natureza e o valor da obra dele. Os biógrafos dão-no como um mestiço com sangue cigano. Um deles somente o dá como cigano puro e com este

deve estar a razão, pois os ciganos são geralmente endógamos. Laurindo devia ser trigueiro, de cabelos lisos, com possível aparência de caboclo. O retrato que aparece em algumas edições de suas obras, não revela traços de mestiçamento [...]. O fato porém, é que a sociedade de então, que não reparava, como a de hoje não repara, no mestiço claro, de cabelos lisos, mas com longínquos traços negróides na ossatura da face, tinha reservas para com ele, por causa da cor de sua tez. Preconceitos, baseados ou não, doenças, desgraças na família, falta de recursos o amarguraram e o tornaram irritadiço. Laurindo brigava em toda parte, em toda parte se indispunha com as pessoas; no seminário, na Faculdade de Medicina, nas repartições públicas, na tropa. Assim, era difícil vencer na vida. Nos momentos de revolta, usava contra a sociedade a arma da sátira; nos momentos de depressão, mostrava-se um elegíaco. Não é de admirar sua morte precoce. Roído de tantos desgostos, faltou-lhe a resistência e morreu aos 38 anos [...].

Tal comentário ocupa a parte principal da crítica introdutória de Nascentes. O seu biografismo é muito semelhante ao de outros críticos que se detiveram na produção ficcional da segunda geração romântica brasileira. Veremos como uma leitura isenta de preconceitos e baseada unicamente na ficcionalidade – ou melhor, partindo sempre dela – será relativamente tardia na história de nossa crítica literária. Em todo o caso, nem só de modo ultrarromântico se insufla a poesia rabeliana. No poema “O gênio e a morte”, a força do gênio supera todas as adversidades e se aproxima do conceito de vate romântico antes desprezado. As ilusões de amor, com leves toques de pessimismo romântico, são cantadas em “No álbum duma senhora”, “Estragos de amor”, etc. Há espaço também para notas patrióticas, em “A José Pereira França”, “Sobre o túmulo do marechal Labatut”, “À Bahia”, etc., que contradizem o que geralmente se pensa em relação à “alienada” segunda geração romântica; bem como às estrofes de sublime religioso (“Adeus ao mundo”, “A morte de Junqueira Freire”, “Os dous batizados”, “Flores murchas”, etc.). O amor franco é cantado em “O que sou e o que serei”, “Amor e lágrimas”, “A saudade branca”, etc.; e a poesia de cemitério tem seu representante no “Ao dia de finados”. Sem dúvida a poesia de Laurindo Rabelo revela uma dicção mais disfórica do que a da primeira geração romântica brasileira – fato notado principalmente nos poemas de teor patriótico e até mesmo nas modinhas para violão –, mas a presença do modo ultrarromântico é muito localizada.

O mesmo não se dá com outro autor geralmente agrupado pelos críticos como pertencente à segunda geração romântica brasileira, Casimiro de Abreu (1837-1860). Posso afirmar com absoluta certeza que não há sequer um poema seu que configure efetivamente o modo ultrarromântico, apesar da tentativa malfadada de recriá-lo no capítulo intitulado “Livro negro”, das *Primaveras* (1859). Este pode ser compreendido como nada mais que uma tentativa romântica de recriação ultrarromântica, já que os temas ligados ao erotismo, à religião, ao ufanismo patriótico e à euforia em geral configuram algo diverso do discurso melancólico disfórico, quando muito, aquela “graça melancólica do lamento sentimental”

corretamente relatada por Antonio Candido (2000: 82). O saudosismo cronotópico dos poemas escritos em Portugal e aqueles que rememoram a infância – que gerações de críticos associaram ao pessimismo e ao mal do século brasileiro – não é mais do que nostalgia romântica semelhante àquela da “Canção do exílio” gonçalviana. Sem contar o fato de que já o prefácio às *Primaveras*, datado de 20 de agosto de 1859, sugere a necessidade de superar os descantes melancólicos de René por algo mais próximo das notas amorosas (1947: 75): “O filho dos trópicos deve escrever numa linguagem – propriamente sua – lânguida como ele, quente como o sol que o abrasa, grande e misteriosa como as suas matas seculares; o beijo apaixonado das Celutas deve inspirar epopéias como a dos – Timbiras – e acordar os Renés enfastiados do desalento que os mata”.

A mesma dificuldade em se detectar o modo ultrarromântico existe em relação à produção poética de outro autor também inserido na segunda geração romântica brasileira: Luis José Junqueira Freire (1832-1855), morto aos 23 anos mas dono de uma extensa coletânea intitulada *Inspirações do claustro*, lançada postumamente, no ano de sua morte. Como é sabido, Junqueira Freire era monge e sua obra poética foi escrita nas clausuras do Mosteiro de São Bento de Salvador, na Bahia; por isso, muitos autores, leitores e críticos quiseram ver na melancolia que transpira de alguns de seus poemas um caso de acédia empírica contemporânea. Mas, para além do biografismo, posso afirmar que essa mesma melancolia poética é sublime e romântica, norteadas sempre pelos *topoi* da *sophrosynia* religiosa. Já no prefácio das *Inspirações do claustro*, o autor ensaia o seu conceito de leitor ideal, ao indicar a obra aos que não temiam, na época, ao “cancro do cepticismo” (1943: 11):

As poesias presentes agradaram a bem poucos: agradaram apenas a algumas almas fortes que não puderam ainda ser eivadas nem do cancro do cepticismo, nem da mania do misticismo: agradaram apenas a alguns homens completamente livres, que não sujeitaram-se ainda, senão às luzes da razão. Ora, estes homens são bem raros na sociedade atual, porque a hipérbole dos sistemas e das crenças traz em si não sei que talismã que arrasta todos os espíritos, por bem formados que sejam [...]. Eu tenho, portanto, a maioria dos homens por meus inimigos.

Apesar do elogio da razão e da sobriedade, no momento em que o autor fala em “cancro do cepticismo” deixa entrever a estética da recepção do período (real ou fingida?), a ânsia em se ler obras cétricas de verniz *mal du siècle*. Todavia chama a atenção o modo como um monge beneditino se refere aos seus semelhantes na frase final do excerto, chamando-os de “inimigos”. Pode-se ver nisso uma atitude misantrópica; por outro lado, o autor também pode expressar dessa maneira seu desprezo pelo próprio *mal du siècle* – demarcar-se dele é a mesma coisa que negar o niilismo, contrário às raízes religiosas de sua poesia. Logo depois, ele citará, com desdém, após sua entrada no claustro, a opinião (idem: 12) “dos cépticos que

louvavam-me ou vituperavam-me” e os “epigramas marciálicos” que os mesmos compuseram em tom de ironia após o fato. Em seguida, retoma o elogio da moderação, associando-a aos seus poemas (ibidem: 13):

A hora da inspiração é um mistério de luz que passa inapercebível. Contudo eu tenho consciência de que, por mais etéreo que seja aquele momento, cantei tão somente o que o imperativo da razão inspirava-me como justo. Não exclui, na verdade, o sentimento nestas composições a que presidia a solidão porque ninguém o pode, – mas também não sou cabalmente um poeta. Há em mim alguma coisa de menos para completar o anjo das harmonias terrestres. Há, porventura, a reflexão gelada de Montaigne que apaga os ímpetos, que mata às vezes a mesma sublimidade. Klopstock [sic], eu não posso acompanhar teus vãos! Pelo lado da arte, meus versos, segundo me parece, aspiram a casar-se com a prosa medida dos antigos.

Esse excerto é importante e já antecipa as características principais da poesia junqueiriana. Fala-se em “razão”, “prosa medida dos antigos”, seriedade filosófica à Montaigne (uma leve camada daquele ceticismo antes negado? – a resposta é negativa, como se verá), sem contudo desprezar o “sentimento” romântico comedido. O elogio a Klopstock (1724-1803) é mais do que simbólico: se a estrela filosófica de Montaigne “apaga os ímpetos” de sua musa (e é esta a razão evocativa do filósofo francês), ou seja, modera o que poderia provavelmente constituir desbordamento ultrarromântico, a vontade do eu-lírico de ombrear com o poeta alemão, autor da epopeia religiosa cristã *O Messias*, também se encontra interrompida por conta de sua vocação lírica, mas, por outro lado, revela o desejo de alçar os cumes da produção religiosa *sophrosýnica*.

Isso é confirmado pelo elogio do monge feito logo em seguida neste prefácio, “atletas da caridade” convidados a evangelizar (ibidem: 16) nos “sertões” e nas “florestas seculares” brasileiras. “Cantei o monge, porque não há ninguém que se ocupe de cantá-lo. E porque cantei o monge, cantei também a morte. É ela o epílogo mais belo de sua vida: o seu único triunfo”, afirma também, revelando toda a *sophrosynia* religiosa dos versos ulteriores, contrária ao desespero e niilismo ultrarromânticos.

E, de fato, a leitura dos poemas novamente endossará a relevância dos temas cristãos sobre as disforias melancólicas. É clara a superioridade numérica dos poemas religiosos românticos das *Inspirações do claustro*, a começar pela peça de abertura, a confissão metalinguística “Por que canto?”, da qual extraio alguns trechos (ibidem: 37-38):

[...] Por que e para quê rompeu meu corpo
Do embrião?
Pela miséria, e para a morte interna
Do coração!

E o Deus, que tem por escabelo nuvens

De ouro e marfim,
De ofendido, parece deslembado.
– Triste! – de mim!

Deus! Para quê tiraste-me do imo
Do embrião?

P'ra vida de minha alma, – ou para a morte
Do coração?

Oh! morra o coração, – germe fecundo
De mil tormentos.
Desfaleçam-lhe as fibras, – espedacem-se
Os filamentos.

Isenta de paixões, – de amor, ou ódio,
Surja a razão.
Não obedeça escrava aos sentimentos
Do coração.

Torne-se o coração lâmpada extinta,
Cinza no lar.
E deixe que a razão veleje livre

Em largo mar.

Creia num Deus, – e dos dulçores goza
De almo acetismo.
Não mais lhe roa as vísceras o cancro
Do cepticismo.

A dúvida infernal, batendo as asas,
Perdendo as cores,
Precipite-se súbito nas chamas
Exteriores.

Sepulte-se a descrença em negras trevas
De negro inferno.
Creia a razão convicta nas justiças
Do Deus eterno [...].

Nas estrofes iniciais do excerto vemos a criação do discurso melancólico disfórico, logo negado pela *sophrosynia* religiosa das seguintes, a se escoar por todo o artefato lírico, dominando sua presença ao final. A epígrafe escolhida para “Por que canto?” vem do livro de *Jeremias* (“Vai e canta”) e explica muito de sua motivação panegírica: o ensaio de pessimismo, a exemplo do que acontece no *Livro de Jó*, serve apenas de contraponto à vitória final das virtudes teológicas. Tal ordem de coisas se dá em outros dois poemas, “Poema fúnebre” e “Canto fúnebre”, os quais, numa leitura desatenciosa, poderiam ser chamados de ultrarromânticos. “Canto fúnebre”, escrito para as exéquias de um amigo do autor, por exemplo, começa com os seguintes versos de sabor elegíaco (ibidem: 188):

Oh! Por que não! – por que não posso agora
Chorar-lhe a morte? – Que poder tão forte
Há’í que pare a um coração de amigo
No derramar as emoções que o partem? [...]
Quem manda à ideia que não pense angústias,
Quem manda ao peito que não sofra mágoas,
Quem manda à voz que não se expanda em queixas,
Quem manda ao pranto que não corra em fios? [...].

Mas, de súbito, ao planger pela ausência do amigo (e o motivo da tristeza literária é elencado desde o início, como acontece tradicionalmente nas elegias) repercute agora o antídoto, ou bálsamo *sophrosínico* (ibidem: 190):

Ah! não devo chorar. Além dos mundos
Eu vejo o céu, vejo o infinito, o imenso:
É o trono sem fim de Deus eterno:
E a Deus lá em cima vão juntar-se os justos.
É lá que a vida parará perpétua,
É lá que os tempos, sem correr, imóveis,
Não sucedem-se mais, – são sempre eternos.
Lá – ele, o justo, o virtuoso, o amigo,
A vida que Deus tomou, nascendo,

Foi a Deus entregá-la, e unir-se a ele.
Não chorarei: – que essa terrena vida
É um crisol que as sensações apura,
Para chegar a Deus mais casto o espírito.
Não chorarei: – que a ocasião da morte
É o degrau mais alto para o Eterno.
Antes devo pedir ao céu que apresse
Meu momento também. Quero ir bem cedo
A Deus e a ele unificar-me eterno.

Noutro poema, “Deixas-me”, acontece algo parecido, uma nova plangência pela ausência doutro amigo, com a diferença de que este não se encontra morto, mas em viagem. O “vácuo da existência” propalado em um dos versos (ibidem: 165) é motivado apenas por esta ausência provisória e não enforma em absoluto o *topoi* ultrarromântico do nada. Há inúmeros outros poemas nas *Inspirações do claustro* em que o louvor às imagens beatíficas do cristianismo sequer é obnubilado por uma carga contrária de pessimismo, quando se aproxima do puro hino religioso, a exemplo do que acontece em “O remorso do inocente”, “O apóstolo entre as gentes”, “O jesuíta”, “O incenso do altar”, “Sóror Ângela”, “A freira”, “A devota”, “O apóstata”, “O converso”, “Canto”, “A morte no claustro”, etc. Há apenas um ensaio de amor romântico em “O pedido”; um elogio ao poeta inglês em “Milton”; e boa poesia filosófica de cemitério em “Os claustros”, “Aos túmulos” e “Nênia”, que, como visto, difere de um modo ultrarromântico efetivo. “Meditação”, por sua vez, canta a solidão romântica sublime, poema datado de 17 de novembro de 1851 (ibidem: 42):

[...] Quanta vez viração tépida e fresca
Serena os ares,
E procela depois revolta horrenda
Terras e mares!

Quanta vez mil delícias lá desmancha
Vaivém da sorte!
Quanta vez o prazer da vida incauta
Precede à morte!

Assim sorri o hipócrita um sorriso
De fúria má.
Mentiras, manhas ímpias seu demônio
Grato lhe dá.

Hipócrita que pisas o palácio
E a palhoça e a cela,
Deixa de teus furores esquecida
Uma parcela.

Não me toques na orla dos vestidos
Co’a férrea mão:
Deixa-me entregue na soidão da noite
À reflexão.

E onde se encontra o propalado Ultrarromantismo do poeta-monge? O *único* poema que adentra no modo ultrarromântico das *Inspirações do claustro* é aquele sugestivamente intitulado “O misantropo”, cujos versos atestam uma insofismável desaliança com o mundo ampliada à própria realidade, na melhor cravelha do discurso melancólico disfórico. Transcrevamo-lo na íntegra (ibidem: 62-67):

Debalde procuro
O campo, as florestas :
Imagens funestas
Me seguem té lá.
Nas lapas, nas rochas,
Debaixo da terra,
Um busto me aterra,
Um homem está.

Co’os olhos brilhantes,
Co’as faces formosas,
Co’os lábios de rosas,
Sorri-se p’ra mim.
Debalde lhe amostro
Medonho o semblante :
Co’um gesto galante
Responde que – sim.

Na areia da fonte,
Nas urnas do rio,
Meu rosto sombrio
Se encontra co’o seu.
Ajunta seus lábios,
Bebendo comigo,
— Fatal inimigo
Que o fado me deu.

Correndo assombrado
Do vulto gravoso,
Velo, pressuroso,
Demando a soidão.
Mas, inda correndo,
Se volto co’os olhos,
Encontro os sobrolhos.
Da eterna visão.

E sempre a sorrir-se.
Qual moça inocente,
Co’um modo contente
Dizendo-me adeus.
Renego-te, ó anjo
Fatal, sempiterno.
Ou venhas do inferno.
Ou venhas de Deus!

Nos raios da aurora,
Nos trinos das aves,
Nas brisas suaves,
Na voz da manhã,

Em pé, sobre os montes,
Co’um brado que aterra,
Maldigo essa terra
Tão ampla, tão vã.

Os homens odeio,
Com ódio profundo,
Com ódio, que o mundo
Não pode entender.
Então, quanto quero,
Derramo do peito
O fel, que, desfeito.
Não posso conter.

E clamo em discursos,
Em odes atrozes,
E os brutos ferozes
Me temem de ouvir,
Dos raios que atiro.
Feridas as selvas,
De folhas, de relvas
Se fazem despir.

Maldigo as estrelas,
As nuvens, a aurora,
A queixa sonora
Das aves do céu.
Maldigo esse encanto
Que abismos encobre,
– Mulher que se cobre
Co’as dobras de um véu.

Maldigo a ciência
Que os homens tortura,
– Formosa loucura
De face louçã;
Procela da insânia,
Pegão de sofismas,
Montanha de prismas,
Figura de Pan.

Maldigo a virtude
Instável cad’hora,
Demócrito agora,
Agora Catão:
Fantasma versátil,
Estranho, não visto.
Que ri-se no Cristo,
Que chora em João.

Sedento da raiva
Que nunca me finda,
Mais válido ainda,
Maldigo meus pais.
Depois, elevando
A vista ao superno,
Maldigo do Eterno,
Por ser dos mortais.

E sempre esse busto
De homem que odeio,
Me vem, sem receio,
Constante, escutar.
E a cada discurso,
Que franco improviso,
Responde co’um riso,
E põe-se a calar.

No seio das rochas
Debalde me amparo.
Que sempre o deparo
Co’um riso dos seus.
Castigo infinito,
Tantálico, eterno.
Que veio do inferno
Por ordem de Deus!

Em cima da rocha
Me assento ferino
Com gesto assassino
Buindo um punhal.
Mas ele desata,
Deixando-me em pasmo,
Com rude sarcasmo,
Risada brutal.

E corro demente
Por inírias devesas,
Co’as faces acesas,
Co’o ferro na mão.
E o busto sinistro
Recua voando,
De frente me olhando
Co’um riso brincão,

E sempre a sorrir-se,
Qual moça inocente,
Co’um modo contente

Dizendo-me adeus!
Castigo infinito,

Tantálico, eterno,
Que veio do inferno

Por ordem de Deus!

Este belo artefato lírico opera o modo ultrarromântico, como dito, pela fragmentação e inquietude do eu-lírico sem motivos aparentes. A solidão, neste caso, é contemporizada em seus matizes mais sombrios e suicidas, sendo a outridade do aludido busto uma hipérbole, reflexão negativa de sua própria existência conflituosa. O suicídio é associado ao mito de Tântalo, desejado, próximo, mas sempre protelado por instâncias extemporâneas. Inexiste a *sophrosynia* religiosa, já que o inferno presentifica-se no universo “por ordem” de um Deus obscuro e ausente. A fuga do eu-lírico de si é refletida ainda na impossibilidade de existir no mundo (“debalde procuro / o campo, as florestas [...]”). Há momentos em que se sugere ser este busto a imagem refletida do eu-lírico, a confirmação ótica de sua existência (“Nas urnas do rio, / Meu rosto sombrio / Se encontra co’o seu. / Ajunta seus lábios, / Bebendo comigo, / – Fatal inimigo / Que o fado me deu”), e isso gera uma metáfora assombrosa do discurso melancólico disfórico. Como um antinarciso, ele foge de sua própria imagem-metáfora do ser, mas esta o acompanha sempre, atormentando-o: a) como consciência (que faria o eu-lírico gravitar em redor e desejar o suicídio); b) como uma espécie de Parca geradora de inquietude (que revelaria seu desejo de fuga ao suicídio e a possibilidade de esperança); e, c) o tormento poderia ser gerado por uma imagem mais prosaica: a lembrança de uma jovem por quem se debate o eu-lírico em sua solidão claustral (o que propõe uma outra leitura do poema, e talvez a perda do modo ultrarromântico, ao detectar a origem do mal-estar na tópica do discurso amoroso). “E sempre a sorrir-se. / Qual moça inocente, / Co’um modo contente / Dizendo-me adeus. / Renego-te, ó anjo / Fatal, sempiterno. / Ou venhas do inferno. / Ou venhas de Deus!” – as possibilidades de leitura são bem variadas, o que confere riqueza polissêmica especial a este poema de Junqueira Freire. Pessoalmente, opto por sua leitura ultrarromântica, que enxerga na imagem desse “anjo / fatal, sempiterno” uma metáfora do desejo de autoaniquilamento, cujo riso tentador fomenta ainda mais desequilíbrio ao eu-lírico atormentado. Assim, o “encanto” evocado na nona estrofe (“[...] Maldigo esse encanto / Que abismos encobre, / – Mulher que se cobre / Co’as dobras de um véu”) não se liga a uma presença feminina empírica, mas ao *topos* do nada ultrarromântico, exaltado em meio à contemplação da natureza amena. Alie-se a isso os versos que configuram a natureza masculina do referido busto (“E sempre esse busto / De homem que odeio [...]”) presentes na décima terceira estrofe.

Pode-se afirmar que o mesmo acontece na produção poética de outros autores brasileiros considerados ultrarromânticos (Aureliano Lessa, Francisco Otaviano, José

Bonifácio Neto, por vezes, Fagundes Varela, etc.), ou seja, é muito localizada a existência de poemas efetivamente operadores do modo ultrarromântico, pela sobrelevância do discurso triste. Assim, para o presente estudo, torna-se mais importante, pela riqueza polissêmica tão característica, a análise da obra de Álvares de Azevedo, considerado pela maioria dos críticos o principal autor do Ultrarromantismo brasileiro.

É preciso ser muito cuidadoso em relação à obra alvaresiana, que sintetiza, mais do que a de outros autores da segunda geração, todas as influências românticas e ultrarromânticas vindas da Europa, filtradas, principalmente, através do espectro byroniano – que já as confunde. Por isso, torna-se muito convidativa uma análise contemporizadora do que há de sublime romântico e de disforia ultrarromântica em sua obra completa. Porque Álvares não é apenas um jovem autor “ultrarromântico”, como a maioria dos críticos fatalmente o define, mas, antes de tudo, um romântico que soube utilizar-se daquele modo – e o melhor – com uma piscadela crítica e autoconsciente.

Das epígrafes escolhidas pelo autor para abrir o volume da *Lira dos vinte anos* já se pode antever o universo romântico que está por vir: “Cantando a vida, como o cisne a morte” (Bocage) e “Dieu, amour et poésie sont les trois mots que je voudrais seuls graver sur ma pierre, si je mérite une pierre” (Lamartine). Cantar a vida, sob os auspícios de Deus, do amor e da poesia... nada mais romântico. “Poesia e amor” – insistirá o prólogo à “Primeira parte” da *Lira*, “esses dois raios luminosos do coração de Deus” (AZEVEDO 2000: 120).

A “Primeira parte” da *Lira dos vinte anos* traz uma série de belos poemas de feitiço onírico e romântico. Em boa parte deles, a paisagem do mar noturno é evocada, contrária à exuberância natural dos trópicos, cantada repetidamente por outros poetas do período, mas de um noturno infenso ao pessimismo, próximo do etéreo e do sublime românticos. Há uma sugestão latente de suicídio em “Sonhando”; algo de patético em “Anjinho” (que explora a imagem da criança morta já utilizada pelos ultrarromânticos portugueses) e no poema que começa com o verso “Fui um doido em sonhar tantos amores”; de gótico em “Virgem morta”... mas o onirismo dos quadros e o etéreo dos pincéis acabam dissimulando possíveis aporias. Há apenas um ensaio de modo ultrarromântico em “Desalento”, cuja epígrafe de Serpa Pimentel, o título e a própria forma também atestam a influência dos ultrarromânticos portugueses. Digo ensaio por que este poema é uma espécie de queixume amoroso, divergente daquele pessimismo absoluto e sem motivos típico do referido modo. Há, ainda, um epitáfio (o poema “No túmulo de meu amigo João Baptista da Silva Pereira Júnior”) que possui versos de algum pessimismo por fim sublimado pela presença de semas religiosos.

Mais importante, no que toca à recepção do modo ultrarromântico em terras brasileiras, é o poema “Saudades”. Nele, o eu-lírico se assume como típico anti-herói ultrarromântico – com o detalhe, por sinal, verazmente empírico, de afirmar possuir “vinte anos” – que se já encontra consumido, envelhecido (ibidem: 171-173):

Foi por ti que num sonho de ventura
A flor da mocidade consumi,
E às primaveras digo adeus tão cedo
E na idade do amor envelheci!

Vinte anos! derramei-os gota a gota
Num abismo de dor e esquecimento...
De fogosas visões nutri meu peito...
Vinte anos... não vivi um só momento!

Quando eu lia com ela – e no romance
Suspirava melhor ardente nota,
E Jocelyn sonhava com Laurence
Ou Werther se morria por Carlota,

Eu sentia a tremer, e a transluzir-lhe
Nos olhos negros a alma inocentinha,
E uma furtiva lágrima rolando
Da face dela umedecer a minha!

E quantas vezes o luar tardio
Não viu nossos amores inocentes?
Não embalou-se da morena virgem
No suspirar, nos cânticos ardentes?

E quantas vezes não dormi sonhando
Eterno amor, eternas as venturas,
E que o céu ia abrir-se, e entre os anjos
Eu ia me acordar em noites puras?

Foi esse o amor primeiro – requeimou-me
As artérias febris da juventude,

Acordou-me dos sonhos da existência
Na harmonia primeira do alaúde!

Meu Deus! e quantas eu amei!... Contudo
Das noites voluptuosas da existência
Só restam-me saudades dessas horas
Que iluminou tua alma d’ inocência!

Foram três noites só... três noites belas
De lua e de verão, no val saudoso...
Que eu pensava existir... sentindo o peito
Sobre teu coração morrer de gozo!

E por três noites padeci três anos,
Na vida cheia de saudade infinda...
Três anos de esperanças e de martírio...
Três anos de sofrer – e espero ainda!

A ti se ergueram meus doridos versos,
Reflexos sem calor de um sol intenso:
Votei-os à imagem dos amores
P’ra velá-la nos sonhos como incenso!

Eu sonhei tanto amor, tantas venturas,
Tantas noites de febre e d’ esperança!
Mas hoje o coração desbota, esfria,
E do peito no túmulo descansa!

Pálida sombra dos amores santos,
Passa, quando eu morrer, no meu jazigo;
Ajoelha-te ao luar e canta um pouco,
E lá na morte eu sonharei contigo!

Contudo, não se pode falar em vitória do modo ultrarromântico no caso desse poema, mesmo que possua importantes pistas relativas à recepção e recriação literárias. O *topos* ultrarromântico da juventude corrompida é o seu grande mote, mas a presença dos semas ligados ao amor (no caso, o amor não correspondido) termina por operar fissuras naquele modo. Em todo o caso, encontramos em “Saudades” um timbre mais pessimista que diverge da lírica de cunho amoroso onipresente à “Primeira parte”.

Um poema que parece tocar o modo ultrarromântico: os “Hinos do profeta”, dividido em três partes. A primeira delas possui como epígrafe um excerto do *Livro de Jó* e é sugestivamente intitulada “Um canto do século” (alusão direta ao *mal du siècle* francês?). Vejamos algumas estrofes (ibidem: 177-178):

Debalde nos meus sonhos de ventura
Tento alentar minha esperança morta
E volto-me ao porvir;
A minha alma só canta a sepultura,
E nem última ilusão beija e conforta
Meu suarento dormir...

Debalde! que exauriu-me o desalento;
A flor que aos lábios meus um anjo dera
Mirrou na solidão...
Do meu inverno pelo céu nevoento
Não se levantará nem primavera,
Nem raio de verão!

Invejo as flores que murchando morrem,
E as aves que desmaiam-se cantando
E expiram sem sofrer...
As minhas veias inda ardentes correm,
E na febre da vida agonizando
Eu me sinto morrer!

Mas eis que, na continuação, se iniciam as fissuras em um pessimismo que parecia quase absoluto:

Tenho febre – meu cérebro transborda...
Eu morrerei mancebo, inda sonhando
Da esperança o fulgor...
Oh! cantemos ainda! a última corda
Inda palpita... morrerei cantando
O meu hino de amor! [...]

Há, a partir dessa estrofe, o surgimento de uma tensão e um embate entre o que se supunha modo ultrarromântico e a ideia de sublimação proporcionada pelos semas da esperança, vida, sonho, amor, glória, liberdade, belo, gênio e, principalmente, Deus. Como acontece em muitos poemas dos ultrarromânticos portugueses, os semas religiosos são aqui os maiores inimigos da implementação do modo ultrarromântico. Há, em todo o corpo deste longo artefato lírico, belas estrofes que poder-se-iam chamar de ultrarromânticas, a exemplo das seguintes, pertencentes a segunda e terceira partes dos “Hinos do profeta” (intituladas “Lágrimas de sangue” e “A tempestade”, respectivamente):

[...] Pela treva do espírito lancei-me,
Das esperanças suicidei-me rindo...
Sufoquei-as sem dó.
No vale dos cadáveres sentei-me
E minhas flores semeei sorrindo
Dos túmulos no pó.

Indolente Vestal, deixei no templo
A pira se apagar – na noite escura
O meu gênio descreu.

Voltei-me para a vida... só contemplo
A cinza da ilusão que ali murmura:
Morte! – tudo morreu! [...]

Mordendo as cinzas do corcel da sombra,
Sufocado, arquejante passarei
Na noite do infinito.
Ouvirei essa voz que a treva assombra,
Dos lábios de minh'alma entornarei
O meu cântico aflito! [...]

Morrer! morrer! É voz das sepulturas!
Como a lua nas salas festivas
A morte em nós se estampa!
E os pobres sonhadores de venturas
Roxeiam amanhã nos funerais
E vão rolar na campa!

Que vale a glória, a saudação que enleva
Dos hinos triunfais na ardente nota,
E as turbas devaneia?
Tudo isso é vão, e cala-se na treva...
– Tudo é vão, como em lábios de idiota
Cantiga sem ideia [...].

Porém, tais estrofes são entremeadas por outras que lhes fazem franca oposição, gerando muitas contradições ao próprio texto poético. Versos de sublime religioso a operar muitos paradoxos:

[...] E agora o único amor... o amor eterno,
Que no fundo do peito aqui murmura
E acendo os sonhos meus,
Que lança algum luar no meu inverno,
Que minha vida no penar apura,
É o amor de meu Deus!

É só no eflúvio desse amar imenso
Que a alma derrama as emoções cativas
Em suspiros sem dor:
E no vapor do consagrado incenso
Que as sombras da esperança redivivas
Nos beijam o palor! [...].

Ao pé das aras no clarão dos círios
Eu te devera consagrar meus dias;
Perdão, meu Deus! perdão
Se neguei meu Senhor nos meus delírios
E um canto de enganosas melodias
Levou meu coração!

Só tu, só tu podias o meu peito
Fartar de imenso amor e luz infinda
E uma saldade calma;
Ao sol de tua fé doirar meu leito
E de fulgores inunda ainda
A aurora na minh'alma [...].

Por fim, descobrimos que a intenção do poema, como atestam os muitos intertextos com o bíblico *Livro de Jó*, é realmente religiosa. O modo ultrarromântico é apenas sugerido e utilizado como *intermezzo* ao discurso *sophrosínico* que imperará ao final do poema. Assim, descobre-se que o “século” do título da primeira parte dos “Hinos do profeta” refere-se ao gênero humano como um todo e não à geração *mal du siècle* como se supunha de início.

O último poema da “Primeira parte” da *Lira dos vinte anos*, “Lembrança de morrer”, sempre apontado como um dos principais exemplares do “mal do século brasileiro”, em verdade não evidencia o modo ultrarromântico. Há uma resignação (“Não quero que uma nota de alegria / Se cale por meu triste passamento”, diz-se na segunda estrofe) e um desejo de evasão na natureza, uma sublimação do eu-lírico nesta última e nos semas ligados ao amor idealizado e a uma sobrevida no além, que destróem qualquer aporia e são eminentemente românticos²⁶⁰. Caso semelhante ocorre noutro poema famoso, “Se eu morresse amanhã” (das *Poesias diversas*), cujo timbre melancólico não chega a configurar o modo ultrarromântico.

Em todo o caso, na “Segunda parte” da *Lira* e, também, no “Prefácio” a esta, se atesta a existência (mais teórica do que concretizada) do referido modo – ou, ao menos, de uma tentativa em se o realizar – no espectro das letras brasileiras. Será um adolescente de vinte anos de idade²⁶¹, leitor contumaz, que, ao mesmo tempo, acusará a implementação e o anacronismo/dissolução do modo ultrarromântico no Brasil. Vamos ao muito comentado prefácio (ibidem: 190-191):

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

²⁶⁰ Há um problema em relação ao último verso deste poema desde a primeira edição das obras de Álvares de Azevedo (1853), quando seu organizador afirmou não ser possível discernir nos originais se o autor utilizou o verbo “pratear” ou “prantear”. Há duas leituras para o mesmo: “Deixai a lua pratear-me a lousa!” ou “Deixai a lua prantear-me a lousa!”. De fato, há um incremento negativista no segundo caso. Cilaine Alves (*op. cit.*: 152-153) chegou à mesma conclusão, por uma via diferente (no caso, a da recepção), ao apontar características românticas e sublimes ao mesmo poema: “No poema ‘Lembrança de morrer’, a natureza sublime do discurso reside não apenas na colocação da natureza espiritual do ‘eu’ acima da sensível, como no fato de que a possibilidade de morrer se manifesta como uma necessidade de afirmar a condição ‘poeta’ do enunciador, pairando esta necessidade acima da perspectiva da morte. Assim, a representação da dor diante do desprendimento da existência sensível não desemboca no vazio, mas numa determinação moral, isto é, na necessidade de encontrar um público leitor. Em outras palavras, a possibilidade de alcançar, na posteridade, esse público sobrepoem-se ao sentimento de dor provocado pela morte física, adequando o discurso a uma exigência racional, o que desemboca na afirmação da superioridade estética do sujeito poético [...]”.

²⁶¹ Talvez menos, visto que a *Lira* teve publicação póstuma, em 1853, sendo que muitos de seus poemas foram escritos em anos anteriores.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: – duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: – todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o *Giaour* de Byron vem o *Cain* e *Don Juan* – *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesses essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe! assim é tudo!... até os prefácios!

Não é apenas nesse “Prefácio” que Álvares, observador fino da literatura de sua época, atesta (e assume, por tê-lo praticado) o esgotamento do modo ultrarromântico em meados da segunda metade do século XIX. Ainda mais importante é a construção literária da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*, quando a escrita criativa e ficcional o parodia, de forma semelhante ao que ocorre em Portugal na mesma época, em obras específicas de Bulhão Pato e Faustino Xavier de Novais²⁶². Álvares de Azevedo é tachativo: chama de *fashionable* (no sentido de falso modismo) a arte dos poetas que insistiam em copiar os acentos dos anteriores anti-heróis ultrarromânticos, ao referir-se à nova escala humorística que tenciona seguir na

²⁶² Por sinal, como lembra Moisés (*op. cit.*; 152), este último era cunhado de Machado de Assis e foi por ele muito divulgado no Brasil, obtendo “relativo êxito [...] entre os literatos brasileiros do tempo”. Da mesma forma, Lopes de Mendonça, em suas *Memórias* (*op. cit.*; 265) fala na boa receptividade que outro ultrarromântico português, Luís Palmeirim, teve no Brasil: “As edições quasi sucessivas justificam a popularidade que as poesias do joven escriptor souberam alcançar em Portugal e no Brazil”. Por sua vez, em Portugal, os ultrarromânticos brasileiros também foram lidos com afeição. Lopes de Mendonça, na referida obra, dedica muitos elogios à poesia de Álvares de Azevedo, além de todo um capítulo.

“Segunda parte” da *Lira*: “[...] perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René”. Ao modo ultrarromântico “esgotado” presentificado na citação aos dois anti-heróis, Álvares acrescenta também o esgotamento de outras modalidades românticas como o misticismo (“a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro”) e o sentimentalismo: “Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real?”. “O poeta acorda na terra” – endossa o “Prefácio”, e tal despertar será rico de sentidos. Por um lado, Álvares parecerá se aproximar – mesmo que através da paródia criativa – do realismo proposto tanto pela literatura como pela crítica francesas da segunda metade do século XIX. Mas, por outro, como provou o estudo de Cilaine Alves sobre a ironia presente às obras de Álvares de Azevedo, ele continuará endossando o Romantismo ao concretizar literariamente as teorias de Victor Hugo sobre o sublime e o grotesco (cujo conhecimento se atesta nos estudos teóricos alvaresianos sobre as obras de George Sand e sobre o *Jacques Rolla* de Musset); de Schiller, sobre o ingênuo e o sentimental, entre outras. A propalada binomia alvaresiana, fundada na conjunção entre o alto e o baixo (Ariel e Caliban), verso e reverso não excludentes, mas complementares da mesma moeda, continua jogando o jogo romântico até quando o denigre e aponta o dedo, acusando-o de anacrônico. Do choque, ou melhor, do esbarramento entre Ariel e Caliban, resultam novas centelhas poéticas, afinal, românticas no melhor sentido da palavra.

A paródia do modo ultrarromântico se evidencia em poemas como “O poeta moribundo” (ibidem: 236-237):

Poetas! amanhã ao meu cadáver
Minha tripa cortai mais sonora!
Façam dela uma corda, e cantem nela
Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verso que me alentava...
O aroma dos currais, o bezerrinho,
As aves que na sombra suspiravam,
E os sapos que cantavam no caminho!

Coração, por que tremes? Se esta lira
Nas minhas mãos sem força desafina,
Enquanto ao cemitério não te levam
Casa no marimbau a alma divina!

Eu morro qual nas mãos da cozinheira
O marreco piando na agonia...
Como o cisne de outrora... que gemendo

Entre os hinos de amor se enternecia.

Coração, por que tremes? Vejo a morte
Ali vem lazarenta e desdentada. ..
Que noiva!... E devo então dormir com ela?...
Se ela ao menos dormisse mascarada!

Que ruínas! que amor petrificado!
Tão antediluviano e gigantesco!
Ora, façam ideia que ternuras
Terá essa lagarta posta ao fresco!

Antes mil vezes que dormir com ela,
Que dessa fúria o gozo, amor eterno...
Se ali não há também amor de velha,
Dêem-me as caldeiras do terceiro Inferno!

No inferno estão suavíssimas belezas,
Cleópatras, Helenas, Eleonoras;
Lá se namora em boa companhia,
Não pode haver inferno com Senhoras!

Se é verdade que os homens gozadores,
Amigos de no vinho ter consolos,
Foram com Satanás fazer colônia,
Antes lá que no Céu sofrer os tolos!

Ora! e forcem um'alma qual a minha
Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça
A cantar ladainha eternamente
E por mil anos ajudar a Missa!

Vê-se aqui a inversão típica da ironia, capaz de utilizar-se dos elementos e semas mais prosaicos para desconstruir a atmosfera opressiva do modo ultrarromântico e elevada, do sublime romântico. O tom, de certa forma, continua macabro, mas temperado pelo riso. A morte é agora associada à imagem grotesca da tripa extirpada ao poeta e transformada em instrumento musical popular do Brasil (o marimbau), visualmente metamorfoseada em máscara carnavalesca; o próprio trespasse aparece como uma possibilidade de encontro com “suavíssimas belezas” do passado; e a melancolia some, pois passa a se cantar a agradável preguiça. Muitos outros poemas da “Segunda parte” da *Lira* operam o mesmo sistema de contradições até a “Terceira parte” da mesma obra, na qual a imagem romântica do amor ligado à morte retornará, direcionando novamente ao lirismo amoroso. Há apenas *um* texto em meio a todos estes artefatos líricos que se aproximará do modo ultrarromântico, curiosamente escrito em prosa, intitulado “Eutanásia”. Trata-se de um elogio (negativo) à morte que deixa entrever o desejo ficcional suicida (ibidem: 258-259):

Ergue-te daí, velho! ergue essa fronte onde o passado afundou suas rugas como o vendaval no Oceano, onde a morte assombrou sua palidez como na face do cadáver, onde o *simoun* do tempo ressecou os anéis louros do mancebo nas cãs alvacentas de ancião?

Por que tão lívido, ó monge taciturno, debruças a cabeça macilenta no peito que é murcho, onde mal bate o coração sobre a cogula negra do asceta?

Escuta: a lua ergueu-se hoje mais prateada nos céus cor-de-rosa do verão – as montanhas se azulam no crepuscular da tarde – e o mar cintila seu manto azul palhetado de aljôfares. A hora da tarde é bela – quem aí na vida lhe não sagrou uma lágrima de saudade?

Tens os olhares turvos, luzem-te baços os olhos negros nas pálpebras roxas e o beijo frio da doença te azulou nos lábios a tinta do moribundo. E por que te abismas em fantasias profundas, sentado à borda de um fosso aberto, sentado na pedra de um túmulo?

Por que pensá-la... a noite dos mortos, fria e trevosa como os ventos de inverno? Por que antes não banhas tua fronte nas virações da infância, nos sonhos de moço? Sob essa estamena não arfa um coração que palpitara outrora por uns olhos gázeos de mulher?

Sonha!... sonha antes no passado, no passado belo e doirado em seu dossel de escarlate, em seus mares azuis, em suas luas límpidas e suas estrelas românticas.

O velho ergueu a cabeça. Era uma fronte larga e calva, umas faces contraídas e amarelentas, uns lábios secos, gretados, em que sobreaguava amargo sorriso, uns olhares onde a febre tresnoitava suas insônias...

E quem to disse – que a morte é a noite escura e fria, o leito de terra úmida, a podridão e o lodo? Quem to disse – que a morte não era mais bela que as flores sem cheiro da infância, que os perfumes peregrinos e sem flores da adolescência? Quem to disse – que a vida não é uma mentira? – que a morte não é o leito das trêmulas venturas?

O poema em prosa termina aqui, sem apresentar qualquer conciliação seja da parte do narrador homodiegético ou do personagem do ancião. A negatividade do presente é imposta e domina o *amoenus* do convite às lembranças agradáveis do passado. A morte aparece, enfim, como *solução inconciliadora e inconciliada*, sem o recurso ao divino ou à sobrevida, mais próxima do modo ultrarromântico. Na realidade, constitui um dos poucos trabalhos efetivamente ultrarromânticos na produção ficcional completa que nos legou Álvares de Azevedo.

Nas *Poesias diversas* há outro caso interessante e, de certa forma, parecido. Trata-se do poema “Ao meu amigo J. F. Moreira”, que traz como subtítulo “no dia do enterro de seu irmão”, escrito por ocasião da morte de um conhecido (ibidem: 311-313):

A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira,
Um deserto sem luz...
A escara de uma larva em crânio ardido
E depois sobre o lodo... uma caveira,
Uns ossos e uma cruz!

Parece que uma atroz fatalidade
A mente insana no porvir alenta
E zomba de iludida!
O frio vendaval da eternidade
Apaga sobre a fronte macilenta
A lâmpada da vida.

Não digas, coração, que a alma descansa
Quando as ideias no prazer enfurda
O escárnio zombeteiro...
Que loucura!... amanhã o peito cansa...
Resta um enterro... e uma reza surda...
E depois... o coveiro!

Fermente a seiva juvenil no peito,
Vele o talento numa fronte santa
Que o gênio empalidece...
Embalde! à noite, ao pé de cada leito
O fantasma terrível se levanta...
E seu bafo entorpece!

E contudo essa morte é um segredo
Que gela as mãos do trovador na lira
E escarnece da crença;
Um pesadelo – uma visão de medo...
Verdade que parece uma mentira
E inocula a descrença!

E quem sabe? é a dúvida terrível:
É a larva que aos lábios nos aperta,
Entreabrindo o sudário!
A realidade é um pesadelo incrível!
Semelha um sonho a lápida deserta

E o leito mortuário!
 E quando acordarão os que dormitam?
 Quando estas cinzas se erguerão, tremendo,
 Em nuvens se expandindo?
 Perguntai-o aos ciprestes que se agitam,
 Ao vento pela treva se escondendo,
 Nas ruínas bramindo!

E contudo parece um desvario,
 Blasfêmia atroz o cântico atrevido
 Que rugem osçateus; [sic]
 Sem a sombra de Deus é tão vazio
 O mundo – cemitério envilecido!...
 Oh! creiamos em Deus!

Creiamos, sim, ao menos para a vida
 Não mergulhar-se numa noite escura...
 E não enlouquecer...
 Utopia ou verdade, a alma perdida
 Precisa de uma ideia eterna e pura
 – Deus e Céu... para crer!

Consola-te! nós somos condenados
 À noite da amargura: o vento norte
 Nossos faróis apaga...
 Iremos todos, pobres naufragados,
 Frios rolar no litoral – da morte,
 Repelidos da vaga!

Este céptico poema opera o modo ultrarromântico pela inexistência de discurso *sophrosínico*. Se nas estrofes VIII e XIX há um convite à crença religiosa, tal fato se dá como simples paliativo para o vazio existencial, amplificado por muitas imagens disfóricas típicas do discurso melancólico disfórico. O “frio vendaval da eternidade” está longe de constituir qualquer sublimação religiosa e, ao final do poema, nem mesmo a esboçada crença oferecerá pacificação à inquietude causada pelos semas da morte e da própria vida, afinal “Iremos todos, pobres naufragados, / Frios rolar no litoral – da morte, / Repelidos da vaga!”. O último verso tem o dom de metaforizar, com grande arte, o conceito de abandono universal tão caro ao modo ultrarromântico.

Tais poemas ultrarromânticos são, na verdade, exceções à obra poética completa alvaresiana, espelhadora, por outro lado, das mais autênticas modalidades românticas. A poesia alvaresiana ganha seu alento de variantes românticas de Byron, Musset, Lamartine e outros, que se fazem sentir tanto nos artefatos líricos de menor extensão como nos poemas narrativos mais longos, a exemplo de “Glória moribunda” (das *Poesias diversas*), *O poema do frade* e *O conde Lopo*²⁶³.

²⁶³ Neste aspecto, é interessante uma breve análise das epígrafes utilizadas por Álvares de Azevedo, por exemplo, na *Lira dos vinte anos*: Bocage (1 citação), Lamartine (4 citações), George Sand (1), Victor Hugo (4), Shakespeare (5), W. Cowper (1), Musset (2), Almeida Freitas (1), Théophile Gautier (2), Dante (3), Propércio (1), Ossian (1), Serpa Pimentel (1), Alexandre Dumas (1), Goethe (1), Byron (3), Alfred de Vigny (1), Th. Moore (1), Jô (2), Shelley (1), Uhland (1), Chateaubriand (1), Ch. Dovalle (2), George Sand (1), Chénier (1), João de Lemos (1), Marquês de Maricá (1), Turquety (1), Clément Marot (1) e Jacopo Ortis (1). Shakespeare é o autor mais citado. Em seguida, vêm Lamartine, Victor Hugo, Dante e Byron. De Byron, Álvares extrai excertos do *D. Juan*, mas também um do poema *Darkness*, em que há mais sugestões ultrarromânticas. O único excerto de Goethe foi extraído de *Fausto* e não de *Werther*. Não há indicação da origem do excerto de Chateaubriand, mas definitivamente não vem de *René*. Some-se a isso o elogio e confissão de influência das obras de Victor Hugo no “Prefácio” ao *Conde Lopo* (ibidem: 376) e o pedido refeito à mãe, na carta de número 43 (7 de julho de 1849), ao *Raphael*, de Lamartine (“que aí nos jornais [se anunciou] [...] a 800”). Posteriormente, na carta à mãe de número 53 (14 de outubro de 1849), Álvares (ibidem: 821) comparará seus trabalhos a outras novelas românticas tradicionais: “minhas novelas são um tanto sensaboronas à vista do *Antony*, do *Rafael*, e da *Consuelo*”.

Isso é confirmado pelo estudo teórico que constitui o prefácio do poema narrativo *Conde Lopo*, no qual Álvares (ibidem: 380) define os diversos tipos de beleza poética que constituiriam os degraus em direção ao sublime, seu ponto máximo. Há o “belo ideal”, muito semelhante àquela Literatura do Norte estudada por Mme. de Staël, com seus motivos inspirados nas brumas, idealista; o “belo sentimental”, de verniz onírico e confessional, nas palavras de Álvares (idem: ibidem), “hinos que exalam-se do coração como os perfumes da redoma quebrada [...]”; é o coração enternecido e embalado ao som dos cantos, desfeito em harmonias, aves cor de neve voando em céu de sonhos”. Há ainda o “belo material” (voltado ao sensível, quando a claridade dos semas é maior e logo revela seus significados) e, por fim, o “belo sublime” que, por sua vez, tem o dom de amplificar os “belos” anteriores em “sublime ideal”, “sublime sentimental” e “sublime material”. Álvares reconhecerá sua preferência pelo “belo sentimental” e “belo material” (idem: ibidem): “A poesia do belo sentimental é para nós a mais bela [...]. Porém se somos tão apaixonados desse belo, se o achamos talvez o mais doce de todos os três, contudo não somos daqueles que deixam o belo material”. Esse trecho traz a chave da poesia alvaresiana e atesta novamente a binomia propalada no “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*: a preponderância do “belo sentimental” da lírica amorosa romântica idealizada em confluência com a sensualidade erótica de base mais materialista originada na conjunção do “belo material”, ambas, ao fim e ao cabo, regidas pela estrela de Pothos, divindade menor grega que simbolizava o langor amoroso. O belo sentimental imbricado no material também se apresenta na fala do personagem Puff, que serve de intróito ao drama *Macário* (no qual o personagem constantiano Antony é citado e associado ao referido langor amoroso), quando indiretamente Álvares afirma (ibidem: 508) que, caso fosse Shakespeare e houvesse escrito *Hamlet*: “[o personagem] Hamleto no cemitério conversaria com os coveiros”, enquanto erguesse “do chão a caveira de Yorick o truão”, cúmplice novamente em relação ao sublime/grotesco, desta vez, presentificado na famosa cena shakespeariana.

O grande exemplo ultrarromântico de Álvares de Azevedo está contido em sua produção ficcional em prosa, no caso, no drama *Macário*. Apesar da forte presença da ironia e de seu próprio inacabamento devido ao desaparecimento precoce do autor, *Macário* confirma o intertexto com a forma *mal du siècle* em momentos de capital importância para a escritura melancólica brasileira. Diferentemente do que se é difundido, é em *Macário* – e não em *Noite na taverna* (mais próxima do modo gótico, da literatura de horror e do enredo romântico

tradicional de aventuras)²⁶⁴ ou no personagem Tancredo, d’*O livro de Fra Gondicário*, que passava “do riso mais alegre à *spleen* mais sombria” (AZEVEDO 2000: 626 – grifo do autor) – que poderemos ver realmente o *mal do século brasileiro*.

Entremos agora na diegese deste livro inacabado. Em sua terceira fala, o personagem Macário (que podemos cognominar de *o primeiro Macário* – como se explicará logo mais) põe o *spleen* no último lugar de uma fila que tem nas coisas boas da vida suas protagonistas (ibidem: 510): “Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o *spleen*”. O autor usa a nomenclatura inglesa para referir-se ao tédio, que só aparece na falta das coisas que causam prazer (ou anestesiá-lo?) à existência. O *spleen* diverge da melancolia disfórica já a partir de seu surgimento: após a busca e, também, o usufruto de coisas alegres, amenas ou excitantes.

A primeira parte do livro é uma criativa paródia do *Fausto* goethiano. Macário é um estudante que se define de maneira prosaica e aparece em cena cavalcando um burro, inspirando passagens hilariantes. Satã, antes de revelar sua identidade, afirma tê-lo visto contemplando, durante viagem, uma paisagem igualmente bucólica e selvagem “com um ar perfeitamente romântico” e lhe pergunta se ele é poeta, ao que Macário responde (ibidem: 513):

Macário – Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la. Esperei que o fresco da neblina a reforçasse. Nesse tempo divertia-me em atirar pedras no despenhadeiro, e contar os saltos que davam.

O desconhecido – É um divertimento agradável.

²⁶⁴ Hauser (*op. cit.*: 713) possui um trecho que explica bem o fenômeno da recepção de Byron em termos de recriação literária por parte de outros autores e o satanismo *romântico* (e não ultrarromântico) das obras destes: “Se Byron não descobriu o ‘herói demoníaco’ que, possesso e iludido, arremessa-se a si próprio e a todos quantos estabelecem contato com ele no abismo da destruição, converteu-o no ‘homem interessante’ por excelência. Ele lhe conferiu as características estimulantes e sedutoras que nele se fixaram então para sempre, transformou-o no tipo imoral e cínico cuja influência é sobremodo irresistível, não a despeito de seu cinismo, mas precisamente por causa deste. A ideia do ‘anjo caído’ possuía um incomparável poder de atração para o desiludido mundo do romantismo que se batia por uma nova fé. Havia um sentimento geral de culpa, de afastamento de Deus, mas, ao mesmo tempo, já que a perdição estava consumada, um desejo de ser algo como um Lúcifer. Até mesmo os poetas seráficos Lamartine e Vigny terminaram por passar para o lado dos satânicos e tornaram-se seguidores de Shelley e Byron, Gautier e Musset, Leopardi e Heine”. Na poesia de Álvares e, também, na *Noite na taverna*, a presença maior é do satanismo romântico byroniano, possuidor daquela “vitalidade do veneno” (expressão retirada de Byron) aludida pelo personagem Claudius Hermann (2000: 589) no conto que lhe leva o nome, contrária ao modo ultrarromântico e bem diferente, por exemplo, da musa pessimista leopardiana, que o realiza com bem maior intensidade. A descrição do combate entre piratas da narrativa do personagem Bertram (idem: 277) revela claramente toda influência do aventureiro byroniano “Vós que lestes o *Don Juan* [Bertram fala aos narratários da diegese e, indiretamente, aos leitores em geral], que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele e com os olhos ainda fitos nele vistes tanta vez amanhecer – sabeis quanto se cõa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas [...]”.

Macário – Nem mais nem menos que cuspir num poço, matar moscas, ou olhar para a fumaça de um cachimbo [...].

Esse primeiro Macário também pode ser visto como um daqueles estudantes destrambelhados da mesma linhagem dos personagens de Hoffmann. Se resume desta forma, fazendo pilhéria com o Romantismo (ibidem: 516):

[...] Sou um estudante. Vadio ou estudioso, talentoso ou estúpido, pouco importa. Duas palavras só: amo o fumo e odeio o Direito Romano. Amo as mulheres e odeio o romantismo [...]. Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema, mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.

Novamente há uma desconstrução dos *topoi* românticos, da mesma forma que acontece na poesia da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*. Porém, a paródia e o humor do “Primeiro Episódio” de *Macário* se transmutam no “Segundo Episódio”, a partir da descrição do pesadelo que fecha aquele, quando a disforia começa a espalhar os seus tentáculos na diegese. O pessimismo *mal du siècle* de súbito irrompe e o nada que se lhe segue. Como num passe de mágica (e conscientemente fiel ao desprezo do drama romântico pelas unidades aristotélicas²⁶⁵), Macário sai de uma apenas esboçada São Paulo e vai parar na Itália. Durante uma de suas peregrinações na pátria por excelência das aventuras românticas, encontra uma velha que enlouqueceu com a morte do jovem filho morto por afogamento, mas que continua acalentando-o entre os braços no meio da estrada. Tal cena dará ensejo ao *topos* do elogio da inconsciência pelo protagonista (ibidem: 539):

Macário – Velha! – estás doida.

A mulher – Não morreu, não. Ele está dormindo. Amanhã há de acordar... Há muito tempo que ele dorme... Que sono profundo!... nem um rressonar! Ele foi sempre assim desde criança. Quando eu o embalava ao meu seio, ele às vezes empalidecia... que parecia um morto, tanto era pálido e frio!... Meu filho! Hei de aquentá-lo com meus beijos, com meu corpo...

Macário – Pobre mãe!

A mulher – Falai mais baixo. Eu pedi ao vento que se calasse, ao rio que emudecesse... Não vedes? [...]

Macário – Sonhos! que sonhos soerguem teu lençol, ó leito da morte [...]. Esta mulher está doida. Este moço foi banhar-se na torrente, e afogou-se. Eu vi carregarem seu cadáver úmido e

²⁶⁵ Neste aspecto, é interessante a compreensão teórica contrária à *imitatio* e favorável à ficcionalidade por Álvares de Azevedo, em seu estudo *Lucano*, sobre o poeta latino, em que se afirma (2000: 660): “[...] Assim pois, não há julgar a epopéia de Lucano pela Poética Aristotélica. A Poética, como todas as leis, deve variar com as suas condições de existência, com suas mudanças de relações. Leis irrevogáveis – eis uma utopia muito maior ainda na arte – um de cujos fins é o belo e o aperfeiçoamento do belo – do que na legislação – cujo fim é o justo e a realização do justo”.

gelado. Pobre mãe! embala-o nu e macilento no seu peito, crendo embalar a vida. Louca! Feliz talvez! quem sabe se a ventura não é a insânia?

Logo em seguida aparece pela primeira vez em cena a interessante figura do personagem Penseroso, cuja etimologia faz uma alusão direta à melancolia. Terá Álvares conhecido o poema homônimo de Milton que trata da melancolia sublime e criativa? Tudo indica que sim, pois há citações literais a Milton na *Obra completa* alvaresiana. Penseroso, longe de encarnar a melancolia disfórica, será neste momento o personagem *sophrosynico* da diegese fortemente inspirada na forma *mal du siècle*. Observemos a primeira fala de Penseroso e como ela encarna a melancolia sublime romântica (ibidem: 539-540):

Penseroso - É alta noite. Disseram-me ainda agora que eram duas horas. É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. Tudo dorme. A aldeia repousa. Só além, junto das fogueiras os homens da montanha e do vale conversam suas saudades. Mais longe a toada monótona da viola se mistura à cantilena do sertanejo, ou aos improvisos do poeta singelo da floresta, alma ignorante e pura que só sabe das emoções do sentimento, e dos cantos que lhe inspira a natureza virgem de sua terra. O rio corre negro a meus pés, quebrando nas pedras sua espuma prateada pelos raios da lua que parecem gotejar dentre os arvoredos da margem. No silencio sinto minha alma acordar-se embalada nas redes moles do sonho. É tão doce o sonhar para quem ama!

Penseroso *sophrosynico* é o personagem que insere a melancolia eufórica no quadro tipicamente brasileiro. Ele encontra a nostalgia, em meio à solidão criativa e contemplativa, na “toada monótona da viola” e na “cantilena do sertanejo” e não, por exemplo, na forma da chamada “incelença” nordestina, espécie de jambo da caatinga²⁶⁶. Por outro lado, Macário, no “Segundo Episódio”, tem as características irônicas iniciais completamente desfiguradas e faz agora o papel de René ou Obermann brasileiro, representando o modo ultrarromântico inconciliador frente à *sophrosynia* romântica de Penseroso, o “das lágrimas silenciosas e doces” (ibidem: 540):

Macário (*passando*) – Penseroso! Boa noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?

Penseroso - Boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?

Macário (*sombrio*) – Vou morrer.

Penseroso – Eu sonhava em amor!

Macário – E eu vou morrer!

Penseroso – Tu brincas. Vi um sorriso nos teus lábios.

²⁶⁶ Agradeço ao Prof. Dr. Lourival Holanda a sugestão da incelença como *forma* literária melancólica por excelência do Nordeste brasileiro, ligada aos mais diversos ofícios fúnebres (enterro, missa “de sétimo dia”, etc.).

Macário – É um sorriso triste, não? Eu to juro pela alma de minha mãe, vou morrer.

Penseroso – Morrer! tão moço! E não tens pena dos que chorarão por ti? daquelas pobres almas que regarão de lágrimas ardentes teu rosto macilento, teu cadáver insensível? [...].

Mas *Macário*, de maneira lógica, já não é autenticamente *mal du siècle*. Infiltrações românticas podem ser detectadas aqui e ali com facilidade, especialmente as *otavianas* e *antonyonianas*, quando, na sequência do diálogo anterior, Macário se revela apaixonado e contraditoriamente disposto a morrer, após ter gozado do amor (ibidem: 542):

Macário – Oh! o amor! e por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!

Penseroso – Amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo os cílios dela, ou suas tranças de veludo! Ousando a medo suspirar seu nome! Esperando a noite muda para contá-lo à lua vagabunda!

Macário – Morrer numa noite de amor! Rafael no seio de sua Fornarina... Nos lábios perfumados da Italiana, adormecer sonolento. . . dormir e não acordar!

Penseroso – Que tens? Estás fraco. Senta-te junto de mim. Repousa tua cabeça no meu ombro. O luar está belo, e passaremos a noite conversando em nossos sonhos e nossos amores... [...].

Dessa forma, a tradicional contraditoriedade entre o discurso melancólico disfórico e o discurso *sophrosínico* se anula, sendo a concordância mais romântica que ultrarromântica. Mas, em todo caso, Álvares sempre trabalha a metaironia em suas obras, a exemplo do trecho de uma história de amor relatada pelo personagem Satã, que entra em cena logo em seguida, a qual revela nas entrelinhas a quebra dos próprios paradigmas românticos (ibidem: 544):

Satã – [...] O moço [da narrativa anterior contada por Satã] perdeu-se de amor. Escreveu-lhe [para sua amada] uma carta: transbordou aí todas as suas poesias, toda a febre de seu devaneio. Não te rias, é d'estilo, Macário. O que há de mais sério e risível que o amor? As falas de Romeu ao luar, os suspiros de Armida, os sonetos de Petrarca tomados ao sério dão desejos de gargalhar...

Este “gargalhar” alvaresiano é corrosivo e atesta a consciência crítica em relação ao Romantismo plangente e amoroso que, pouco tempo antes, era praticado pelo personagem Macário. Tais contradições são tipicamente românticas, ou já atestam o esgotamento de algumas de suas fórmulas? Talvez as duas coisas. O mais curioso em *Macário* é que, na próxima cena do “Segundo Episódio”, invertem-se os papéis e agora Penseroso encarna o anti-herói *mal du siècle* e Macário lhe impõe a antinomia do discurso *sophrosínico*. Não há meios de saber se tal fato se dá por um defeito, ou inacabamento da composição

(relembremos que a obra não foi finalizada em vida do autor) ou se tal inversão foi conscientemente praticada, tentando talvez fazer avultar as metamorfoses do discurso. O importante é observar que, para além das mutações nos discursos dos personagens Penseroso e Macário – os quais, por sinal, em determinados momentos, chegarão a professar juntos o discurso melancólico disfórico, como se verá –, o modo ultrarromântico novamente se impõe à diegese. Dessarte, *Macário* importa a forma *mal du siècle* (ibidem: 547-548):

Penseroso – Li o livro que me deste, Macário. Li-o avidamente. Parece que no coração humano há um instinto que o leva à dor como o corvo ao cadáver. Aquele poema é frio como um cadáver. É um copo de veneno. Se aquele livro não é um jogo de imaginação, se o ceticismo ali não é máscara de comédia, a alma daquele homem é daquelas mortas em vida, onde a mão do vabagundo podia semear sem susto as flores inodoras da morte.

Macário – E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo e doloroso?... A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantando-se virgem sobre um leito de nuvens de amor, e de esperança? Olha o rosto pálido daquele que viu como a Níobe morrerem uma por uma, feridas pela mão fatal que escreveu a sina do homem, suas esperanças nutridas da alma e do coração – e dize-me se no riso amargo daquele descrito, se na ironia que lhe cresta os beijos não há poesia como na cabeça convulsa do Laocoonte. As dores do espírito confrangem tanto um semblante como aquelas da carne. Assim como se cobre de capelas de flores a cruz de uma cova abandonada, por que não derramar os goivos da morte no cemitério das ilusões da vida? A natureza é um concerto cuja harmonia só Deus entende, porque só ele Ouve a música que todos os peitos exalam. Só ele combina o canto do corvo e o trinar do pintassilgo, as nênias do rouxinol e o uivar da fera noturna, o canto de amor da virgem na noite do noivado, e o canto de morte que na casa junta arqueja na garganta de um moribundo. Não maldigas a voz rouca do corvo – ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como a do bengali é de amor e ventura! Fora loucura pedir vibrações a uma harpa sem cordas, beijos à donzela que morreu – fogo a uma lâmpada que se apaga. Não peças esperanças ao homem que descrê e desespera.

A importação do *mal du siècle* às letras brasileiras é simbolizada pelo ato de leitura inicial de Penseroso. É a partir de um livro emprestado por Macário (e nossa curiosidade não obtém qualquer resposta sobre qual seja, talvez o *Don Juan* byroniano) que se inicia a discussão sobre pessimismo empírico e literário, na melhor cravelha do modo ultrarromântico. Segue-se discussões várias entre os dois personagens. Num momento, em sua retórica tornada novamente negativista, Macário fala de uma disforia tópica encontrada no embate entre a realidade e as descrições literárias hiperbólicas sobre a exuberância natural brasileira (ibidem: 550):

Macário – [...] Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! Escuta-me ainda. O autor deste livro não é um velho. Se não crê é porque o ceticismo é uma sina ou um acaso, assim como é às vezes um fato de razão.

É duplamente interessante conferir um argumento sobre (e contra) a natureza brasileira sob os auspícios do discurso melancólico disfórico e atestar a influência do modo ultrarromântico europeu deste lado do Atlântico. O tema dá abertura para a discussão sobre o ceticismo, inspirada novamente pela leitura de um livro, ainda sob a lente de aumento do discurso melancólico disfórico. Macário volta a encarnar o referido discurso, enquanto Penseroso lhe opõe a *sophrosynia* (ibidem: 551-553):

Penseroso – Tudo isso nada prova. – É uma poesia, concordo, concordo – mas é uma poesia terrível. É um hino de morte sem esperança do céu, como o dos fantasmas de João Paulo Richter. É o mundo sem a luz, como no canto da Treva. É o ateísmo como na *Rainha Mab* de Shelley. Tenho pena daqueles que se embriagam com o vinho do ceticismo.

Macário – Amanhã pensarás comigo. Eu também fui assim. O tronco seco sem seiva e sem verdor foi um dia o arvoredo cheio de flores e de sussurro.

Penseroso – Não crer! e tão moço! Tenho pena de ti.

Macário – Crer? e no que? No Deus desses sacerdotes devassos? desses homens que saem do lupanar quentes dos seios da concubina, com sua sotaina preta ainda alvejante do cotão do leito dela para ir ajoelhar-se nos degraus do templo! Crer no Deus em que eles mesmos não crêm, que esses ébrios profanam até do alto da tribuna sagrada?

Penseroso – Não falemos nisto. Mas o teu coração não te diz que se nutre de fé e de esperanças?

Macário – A filosofia é vã. É uma cripta escura onde se esbarra na treva. As idéias do homem o fascinam, mas não o esclarecem. Na cerração do espírito ele estala o crânio na loucura ou abisma-se no fatalismo ou no nada.

Penseroso – Não: não é o filosofismo que revela Deus. A razão do homem é incerta como a chama desta lâmpada: não a excites muito, que ela se apagará.

Macário – Só restam dois caminhos àquele que não crê nas utópias do filósofo. O dogmatismo ou o ceticismo.

Penseroso – Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino.

Macário – Talvez seja a treva de meu corpo que escureça minha alma. Talvez um anjo mau soprasse no meu espírito as cinzas sufocadoras da dúvida. Não sei. Se existe Deus, ele me perdoará se a minha alma era fraca, se na minha noite lutei em balde com o anjo como Jacó, e sucumbi. – Quem sabe? – eis tudo o que há no meu entendimento. Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de pranto, e oro; – outras vezes não creio, e sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo.

Penseroso – Vê – o mundo é belo. A natureza estende nas noites estreladas o seu véu mágico sobre a terra, e os encantos da criação falam ao homem de poesia e de Deus. As noites, o sol, o luar, as flores, as nuvens da manhã. O sorriso da infância, até mesmo a agonia consolada e esperançosa do moribundo ungido que se volta para Deus. Tudo isso será mentira? As esperanças espontâneas, as crenças que um olhar de virgem nos infiltra, as vibrações unânimes das fibras sensíveis serão uma irrisão? O amor de tua mãe, as lágrimas do teu amor – tudo isso não te acorda o coração? Serás como essas harpas abandonadas cujas cordas roem a umidade e a ferrugem, e onde ninguém pode acordar uma harmonia? Por que estalaram? que dor profunda as rebentou? Quando tua alma ardente abria seus vãos para pairar sobre a vida cheia de amor, que vento de morte murchoou-te na frente a coroa das ilusões, apagou-te no coração o fanal do sentimento, e despiu-te das asas da poesia? Alma de guerreiro, deu-te Deus porventura o corpo

inteiriçado do paralítico? Coração de Romeu, tens o corpo do lazarento ou a fealdade de Quasímodo? Lira cheia de músicas suspirosas, negou-te a criação cordas argentinas? Oh! não! abre teu peito e ama. Tu nunca viste tua ilusão gelar-se na frente da amante morta, teu amor degenerar nos lábios de uma adúltera. Alma fervorosa, no orgulho de teu ceticismo não te suicides na atonia do desespero. A descrença é uma doença terrível: destrói com seu bafo corrosivo o aço mais puro: é ela quem faz de Rembrandt um avaro, de Bocage um libertino! Para os peitos rotos, desenganados nos seus afetos mais íntimos, onde sepultam-se como cadáveres todas as crenças, para esses aquilo que se dá a todos os sepulcros, uma lágrima! Aquele que jogou sua vida como um perdulário, que eivou-se numa dor secreta, que sentiu cuspirem-lhe nas faces sublimes esses que riam como Demócrito, duvidem como Pirrón, ou durmam indiferentes no seu escárnio como Diógenes o cínico no seu tonel. A esses leva uma torrente profunda: revolvem-se na treva da descrença como Satã no infinito da perdição e do desespero! Mas nós, mas tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas aspirações ardentes do peito, que temos a fê na cabeça e a poesia nos lábios, a nós o amor e a esperança: a nós o lago prateado da existência. Embalemo-nos nas suas águas azuis – sonhemos, cantemos e creiamos! Se o poeta da perdição dos anjos nos conta o crime da criatura divina liba-nos da despedida do Éden o beijo de amor que fez dos dois filhos da terra uma criatura, uma alma cheia de futuro. Se na primeira página da história da passagem do homem sobre a terra há o cadáver de Abel, e o ferrete de Caim o anátema, – naquelas tradições ressoa o beijo de mãe de Eva pálida sobre os lábios de seu filho!

Macário – Ilusões! O amor – a poesia – a glória. – Ilusões! Não te ris tu comigo da glória, como eu rio dela? A glória! entre essa plebe corrupta e vil que só aplaude o manto do Tartufo e apedreja as estátuas mais santas do passado! Glória! Nunca te lembras do Dante, de Byron, de Chatterton o suicida? E Verner poeta, sublime e febril também, morto de ceticismo e desespero sob sua grinalda de orgia? Glória! São acaso os loiros salpicados de lodo, manchados, descritos, cuspidos do povilêu, e que o futuro só consagra ao cadáver que dorme? [...].

Subitamente, a lembrança de um antigo amor (quando a melancolia romântica se faz presente e nomeada) interrompe por alguns momentos o discurso pessimista de Macário, mas ele logo se arrepende e conclama (ibidem: 554):

Macário – Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus. Penseroso. Ai daquele a quem um verme roeu a flor da vida como a Werther! A descrença é a filha enjeitada do desespero. Faust é Werther que envelheceu, e o suicídio da alma é o cadáver de um coração. O desfolhar das ilusões anuncia o inverno da vida.

Penseroso – Onde vais, onde vais?

Macário – Onde vou todas as noites. Vagarei à toa pelos campos até que o sono feche meus olhos e que eu adormeça na relva fria das orvalhadas da noite. Adeus.

O segundo Macário, o ultrarromântico, diverge completamente do primeiro, o romântico e irônico do “Primeiro Episódio”, acusando todos os *topoi* ligados ao Ultrarromantismo. O intertexto com o *mal du siècle* agora é claro, com a citação de obras como *Werther* e o texto intitulado *Um sonho – Discurso do Cristo sem Pai a Sua procura*, incluído no livro *Siebenkäs*, do autor alemão Jean-Paul Richter (1763-1825), que alguns críticos têm como obra do modo fantástico e outros como súmula do ateísmo niilista oitocentista, conhecido em toda o mundo graças à tradução para o francês feita por Mme. de Staël. Contraditoriamente, Penseroso se mata logo em seguida por um amor não

correspondido. Macário, ao final da diegese, braço dado a Satã, aparece num lupanar onde estão “cinco homens ébrios”. O pacto não é realizado em nenhum momento específico e a obra termina de maneira abrupta, anunciando os contos de verniz e peripécia góticos de *Noite na taverna*. Em todo o caso, pode-se dizer que, mesmo de maneira recortada, fragmentária e até paradoxal, o Macário do “Segundo Episódio” é o principal anti-herói ultrarromântico da ficção oitocentista brasileira²⁶⁷.

Saindo da esfera da ficcionalidade e penetrando na crítica literária alvaresiana, poderemos encontrar muitos elementos ricos para a discussão sobre a importação do modo ultrarromântico ao Brasil e de como o autor da *Lira dos vinte anos* novamente afirma sua consciência em relação a mesma. Em nenhum momento de seus estudos literários Álvares atesta o conhecimento de autores como Senancour e Leopardi. Na análise das obras de George Sand, fala (2000: 663) da influência operada por Byron nas mesmas, mas nenhuma palavra sobre *Obermann* – que, em todo o caso, chegou-lhe de maneira indireta (e diluída, no Romantismo de Sand) pela leitura de *Lélia*. Álvares praticamente leu toda a obra de Musset – confesso admirador de Leopardi – e conhecia a crítica de Sainte-Beuve – que estudou Senancour –, mas isso não assegura a leitura desses dois ícones do modo ultrarromântico. De fato, a fonte principal do ceticismo literário de Álvares de Azevedo parece ter sido Byron (“o transunto da leiva sem fé do século XIX”, como afirma no *Discurso* de 9 de maio de 1850 – 2000: 763). No estudo sobre o *Jacques Rolla* de Musset (2000: 678-679), Álvares diferencia os espectros diurno e noturno de Byron:

Em Byron há Child Harold e Don Juan: Lara, Conrado – são os vislumbres do sofredor erradio. Childe Harold naquele molde perfumado do antigo de Beattie e Spenser, é o fel da blasfêmia, tressuando da esponja prenhe – é a vida que se estorce como a serpe na vasca moribunda – é o sangue que rebenta mais vivo, o pulso tufoso que bate mais a tropel como nos peitos do cavalo estafado do deserto [...]. Don Juan é a sátira ervada de todo o veneno do iambo: mas o estilo férreo do poeta não se repassa apenas de gotas negras: há nele, pelo cautério da ironia sardônica, um porejar vermelho que alembra as garras da águia dos Alpes, ou do condor selvagem desses Andes a quem o roçar das nuvens trovejadas bruniu os negrumes. *Don Juan* não é um livro de epigramas como os de Horácio – o parasita imperial, e Boileau – o abade. Não: aquelas folhas com todo o seu rir, com todo o seu desvario, e aquele tontear ébrio que azumbra às vezes o poeta – aquela sede intensa de emoções que ansiava o *gin* plebeu [...]: todo aquele esgar revela mágoas – e fundas como o oceano [...]. Em antítese à magoa escura do *Giaour*, à dor estuante que lhe ofega na *Profecia de Dante*, no *Sonho*, no canto das *Trevas*, e naqueles misteriosos diálogos do *Caim*, onde Meyerbeer parece que foi beber o sombrio das falas de Bertram e Roberto – o Normando, vem a saciedade a rir dos sonhos, o delirar de alma deslavada de crenças, por um

²⁶⁷ Neste ponto, discordo da leitura que o crítico Antonio Candido faz em relação à segunda parte de *Macário*, considerada a mais fraca e inexpressiva da diegese. Em suas palavras (1989: 12), “A segunda parte do *Macário* pode ser chamada de ‘o momento de Penseroso’ (novo personagem, de cunho angélico em oposição ao demônio) e é inferior sob todos os pontos de vista [em relação à primeira parte], a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexos, duas das quais desprovidas da indicação de lugar. O início é tão desligado, tão alheio ao resto, que chegamos a pensar ter o Autor querido incluí-lo artificialmente como sobra da primeira parte, a fim de assinalar a continuidade do mesmo universo fantasmagórico [...]”.

sangue embotado no gelo de um viver gasto; Don Juan é o rir frenético – mas daquela alegria Mefistofélica que vai árida no arrepio dos lábios.

Álvares ecoa aqui o conceito da ironia satânica, ou negativa, que atinge a descrença de maneira semelhante ao mais puro discurso niilista. Ele consegue ver atributos ultrarromânticos no personagem romântico Don Juan, geralmente entretido nas mais loucas estripulias. Mas, ainda mais interessante, é a nona parte deste ensaio, intitulada a contento, “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset”. Nela, Álvares de Azevedo irá dar sua própria explicação, embasado em dados de cunho biografista comuns ao período²⁶⁸, sobre o pessimismo literário de épocas recentes a escorrer (ibidem: 679) “como um líquido negro [que se injeta] pelas artérias” endossando um sombrio *Zeitgeist* compreendido a partir da descrença religiosa, à maneira de Chateaubriand (ibidem: 702):

A época que produziu Byron e Werner se treslada em muita frente de poeta de então. – E em toda essa literatura transverbera no seu enoitado, no incerto de suas tendências, uma daquelas horas solenes de transformação da vida social. A Europa do seu chão ainda quente do sangue das revoluções, sentia mil visões surgirem como os fantasmas nos espelhos das feiticeiras de Macbeth. Era uma época de turvação, onde ideias, teorias, aspirações, tudo ondulava-se e embatia-se, quando, na expressão de Danton, o bronze da estátua fervia no molde, e mal àquele que lhe fosse ao pé. Aquele turbilhão doidejava; naquelas ondas do Maelstron revolucionário o cadáver de Mirabeau embatia-se na cabeça melancólica e romântica, vertiginosa e quente de Chénier – o poeta, os lábios de Robespierre na frente de Maria Antonieta – e a vertigem obscurecia aqueles que se lhe debruçavam no abismo. As imaginações doidejavam-se, e o suplício era como o dos tredos da Idade Média, atados pelos cabelos à cauda dos poldros bravios, no ínvio das serranias espinhosas e brancas. Era uma alucinação – a vertigem mais brumosa – um brilhar mais fêrvido naquela chuva de sangue que repassava os cérebros – e poucos, bem poucos! resistiram à provação. Os poemas de Byron são o espelho daquela época toda. Quando uma filosofia inteira estabelecia o axioma do ceticismo, e quando a população dormia esquecida de Deus sobre os túmulos vazios de seus reis – quando a cruz se estalara no frontispício das catedrais, e a frente lívida e ebúrnea dos crucifixos se despedaçara nas lájeas do templo profanado – não era de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião. E por isso, assim como a *Ilíada* é o transunto das eras da Grécia heróica – o *Childe*, com toda a amargura fria da desesperança, é o tipo do século XVIII, que morreu debruçando-se, numa última blasfêmia, sobre o berço do século novo, e inoculando-lhe no beijo da agonia a lepra de um ceticismo que, como o pomo da ciência, tem a seiva vivaz e longa que não há desarreigá-la do peito.

Apesar de, na *Noite na taverna*, um dos ébrios personagens ressaltar (2000: 579) a influência operada por Hamlet em Byron e até mesmo em Marlowe e Dante (com o auspício de óbvia licença poética), em trecho que escolhi como uma das epígrafes para o presente subcapítulo (“Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron

²⁶⁸ No ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, Álvares acusa o conhecimento das teorias sociológicas de De Bonald (1754-1840), e subscreeve-as filosoficamente (2000: 706), ou seja, é um dos que praticam o biografismo conscientemente, norteados por princípios estéticos. Assim, quando, no mesmo estudo, Álvares afirma (idem: 742): “Werner [o escritor] sofre muito. Aquela carta é o dizer de uma existência atribulada”, ele tenta explicar a obra deste através da *exigência de sofrimento* que a época parecia invocar à plasmação da obra artística, como um princípio de *poiesis*.

havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?”), na nona parte do ensaio sobre o *Rolla* mussetiano, a fonte desse pessimismo literário não aparece no *Hamlet* shakespeariano ou noutro texto ficcional mais antigo, mas no ceticismo filosófico voltairiano (*op. cit.*: 700):

[...] É mais atroz o cepticismo de Arouet de Voltaire, quando ele se desnuda no inteiro desfear de seu descarnado, nas horas mais negras em que aquele imaginar de vampiro debruçava-se de uma fronte linda e santa de donzela. Byron ao menos fora o cantor das glórias: bardo sublime, ele se curvara ante a estátua do homem-século, e estremeceu no chão de Waterloo! A diferença é que Byron inda no satânico do seu rir de escárnio era menos infernal que Voltaire.

Noutra passagem, Álvares apóia-se num texto crítico de Victor Hugo para endossar as já aludidas características niilistas de Voltaire (*ibidem*: 704):

Voltaire tinha o fel de nascença. Era um cancro inato com que abrolhara a vida. Victor Hugo disse: “O rir de Byron não é o de Voltaire: *Don Juan* não é o contrapeso de *Candide*: Voltaire não sofrera”. Não iremos porém tão longe. Não chamamos só sofrimento aquele que vem do externo. Aquele rir de Arouet exacerbado de ironias treslada uma tortura, e cremo-las também, as mágoas insanas e solitárias que se geram espontâneas no atrobilioso [sic] de uma compleição, no queimador de um imaginar injetado daquele veneno que parece herança dos anos velhos da vida.

Voltaire aparece nesse estudo alvaresiano como o cético por excelência, o fomentador e arquétipo da dúvida existencial, inimigo da religião e quase um anti-herói ultrarromântico, marcado por fatal moléstia atrabiliária. Não são levados em conta o meio-termo tão caro aos escritos do filósofo francês, que era contra os extremos, e seu elogio da vida (por sinal, algumas das pechas disfóricas elencadas por Álvares assemelham-se àquelas reunidas pelo próprio Voltaire em sua crítica ao pior obscurantismo medieval). Em outro trecho (*idem*: 702), à influência do ceticismo voltairiano, Álvares acrescenta dados da vida empírica de Byron para lhe confirmar o espectro pessimista e melancólico de alguns de seus personagens e obras: os amores desregrados, o isolamento nos grandes espaços de seu castelo, etc. Afirma-se ainda a superioridade da descrença de Shelley frente a de Byron (“Shelley é a descrença – mas denuada e macilenta – fria como um túmulo. É o cético apertando com os braços no peito vazio a coroa seca das esperanças descritas” – *ibidem*: 703; “Shelley era mais céptico que seu amigo [Byron]. Esse dormira alguma vez ao menos ao peito de uma mulher bela [...]” – *ibidem*: 704) e, por sua vez, a tibieza da de Musset frente a do autor de *Childe Harold*, novamente tendo como escala de comparação fatos do universo biografista (*ibidem*: 704):

A descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. É que o moço autor das *Confissões de um filho do século* sonhou mais que sofreu; teve mais agonias no cérebro que no coração; mais insônias de febre às visões do cavaleiro Lara e da cabeça linda e desgrenhada do Giaour, que à realidade. Foi ao amanhecer de um sonho assombrado pelos cantos de *Don Juan*, que ele acordou incrédulo. A diferença de Byron a Musset nesse ponto de vista, é que Byron procurou no poeta de *Joana d’Arc* um sarcasmo que se aunasse com o dele, uma alma dóida como a sua. Musset com o cérebro ainda quente das inspirações do bardo inglês, buscou no

excitado dos seus sonhos, na sua imaginação de poeta as aparições que lhe assomaram lutuosas e sangrentas.

No ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, Álvares de Azevedo fala da recepção de Byron pelos ultrarromânticos portugueses e ressalta, nas entrelinhas, a fraqueza de sua poesia frente à matriz byroniana, devida em grande parte aos titubeios de características *larmoyantes* (2000: 718-719):

[...] Quanto à filosofia da poesia, é às vezes o egotismo ensombrado de Byron, o rir sardônico do poeta inglês; mas a ironia vem adonizada de flores; o sarcasmo lavado a primor ressoa melodioso – como... os *Ciúmes do bardo* do Sr. Castilho... apesar ainda de todas as juras de proselitismo de uma forma mais severa que a do *Eco e Narciso* [...]. De ordinário muito florilégio, muito lavradas as trasflores, muito esmalte, as expressões passadas ao crisol, os sons filtrados pela doçaina de um sentimentalismo às vezes falso: mas quanto ao fundo... Levantai a púrpura dos discursos de Cícero, disse-o Lamartine no *Rafael*, sentireis ainda as lágrimas romanas no seu cibório lacrimário – levantai essa nuvem de rosas, que vedes aí?... É uma coisa, que no meu muito humilde juízo de mesquinho leitor, eu lamento muito a essa escola em cujo frontal douraram o nome de Shakespeare, como um símbolo de independência, a esses mancebos que não quiseram ser clássicos com Eurípides e Sófocles para sê-lo com Hugo e Dumas. A sua sentença está no mestre da escola, a imitação mata o gênio, a cópia destrói o lampejo de originalidade, seja de um clássico, seja de um romântico. Os chefes de sistema literário são mais por admirar e estudar que por copiar, Goethe lamentava-se dos seus imitadores, – criticava acerbo o sentimentalismo falso que seu *Werther* fizera brotar nos romances, e o desregrado do drama que seu desordenado, mas belo *Goetz de Berlichingen* fizera benquerer. Chateaubriand queixava-se do bronco de expressão, do exagerado de ideias, que sua reação romântica acordara nas escolas do belo horrível que excederam todo o medonho da ronda de horrores e lascívia de Lewis – e das mortualhas dramáticas de Mathurin. É que os discípulos na fascinação da apoteose que erguem ao gênio, no tresladar, no arremedo de suas belezas, imitam-lhe também, e mais que o resto, os defeitos, porque foi no embelezá-los, em escondê-los sob flores, que os mestres envidaram suas forças.

Nesse trecho importante, em que Álvares confirma novamente não apenas sua leitura das obras ultrarromânticas (*Werther* e *René*), mas também da crítica de seus autores, sela-se da mesma forma a consciência do esgotamento do modo ultrarromântico, devido à pletora de imitadores epígonos. Seu lúcido olhar detecta – desta vez, em âmbito estritamente teórico – o que já fora afirmado por sua poesia, especialmente na “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*. Curtius (1979: 240), falando do descrédito da mitologia grega e da antiga tradição heróica rebaixadas a simples convencionalismos entre os poetas posteriores a Augusto, afirma: “a matéria já enfasiava, de tão repisada”. Isso também acontece a partir da segunda metade do século XIX em relação ao modo ultrarromântico na Europa e, também, entre os leitores/observadores mais acurados das terras americanas, como é o caso do jovem Álvares de Azevedo – repisemos – de apenas 20 anos de idade. No estudo teórico que escreve sobre George Sand, um dos raros que foram datados (5 de maio de 1850 – sete anos antes das *Flores do mal*), já se refere (2000: 663) à “febre progressista e dissoluta que lavra por essa França além-mar” e da influência das teorias de Saint-Simon sobre os escritores desse país.

Em suma, o “castelo medieval no trópico”, a transposição irrefletida e infeliz das imagens do Romantismo europeu à literatura brasileira detectada e estudada por Alfredo Bosi, não funcionam e não agem nas obras de Álvares de Azevedo, que – muito pelo contrário – revela um olhar clarividente em relação à produção ficcional e teórica sua contemporânea. A pecha de alheamento do eu-lírico em face do cotidiano tantas vezes presentificada na poesia alvaresiana por críticos de uma época que exigia o *status* político, cultural e ideológico no âmbito da ficção, só pode ser explicada por esta própria conjuntura, visto que Álvares era um dos poucos que conseguiam, através da leitura, sair da então modorrenta província paulista e abarcar o mundo literário da época de maneira crítica. E, igualmente, revelar sem pudores o byronismo que seguia em vários dos seus poemas, como exemplifica a carta ao amigo Luís Antônio da Silva Nunes, datada de 26 de julho de 1848, na qual, após a mudança negativista de *timbre* na segunda parte de um longo poema inserido no texto da missiva, Álvares afirma (ibidem: 805): “Talvez, como eu disse no princípio, não gostes desta última parte [do poema], não aches muito de teu gosto este *byronismo* (se é que não denota este epíteto falta de modéstia em mim)” (grifo do autor). Tem-se aí mais uma prova da forma do modo ultrarromântico (a vertente byroniana pessimista e cética que deste mais se aproxima) sendo utilizada de maneira consciente por um autor brasileiro oitocentista.

Todavia, diversas gerações de críticos literários brasileiros não enxergaram na importação do modo ultrarromântico uma atitude digna de êmulo e não puderam enxergar o alcance e a consciência do jovem Álvares em relação ao tema. A história da crítica das obras do autor paulista traduz isso perfeitamente. Cilaine Alves esmiuçou – em relação à compreensão da ironia e binomia alvaresianas – essas diversas e, muitas vezes, divergentes leituras críticas, de Joaquim Norberto até os dias atuais, podendo-se incluir suas próprias considerações dentro da mesma exegese como uma das principais tentativas de releitura crítica. Mas é interessante analisarmos brevemente como a melancolia foi compreendida por alguns desses críticos, em seus imbricamentos com a ficcionalidade.

A crítica romântica de Joaquim Norberto (1820-1821), cronologicamente um dos primeiros a se debruçar sobre as obras de Álvares de Azevedo, fala de uma “melancolia negra que tocava as raias da misanthropia” (*apud* ALVES 1998: 33), em referência ao autor empírico, a se escoar negativamente nas próprias obras.

Por sua vez, Machado de Assis, em texto publicado na *Semana Literária* de 12 de março de 1864, fala de Álvares não apenas como vítima (2000: 24) do “mal *byrônico* [sic] que lavrou durante algum tempo na mocidade brasileira”, mas também como um de seus principais divulgadores. A tentativa de modo ultrarromântico no Brasil foi vista por ele como

(idem: ibidem) “um triste ceticismo de segunda edição”, “não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética” e, por fim, assevera: “cremos que este mal já está atenuado, se não extinto”. Assis também parte para o biografismo no intuito de compreender as influências do modo ultrarromântico em Álvares (ibidem: 25): “A melancolia de Azevedo era sincera. Se excetuarmos as poesias e os poemas humorísticos, o autor da *Lira dos vinte anos* raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração”. Dessa maneira, Assis diverge da grande maioria dos críticos que, longe de entrever na melancolia empírica uma fonte de inspiração, na melhor linha romântica, irão compreendê-la como *Causa mortis* da experiência ficcional, graças ao advento do cientificismo e de suas teorias eugenistas.

O cientificismo imbricado na crítica literária pode ser exemplificado em inúmeros trechos da *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero (1851-1914). O crítico “realista” origina uma hipotética melancolia empírica alvaresiana a partir de seu “desarranjo” fisiológico, a se espalhar em sua produção ficcional (2000: 29):

O gosto pela leitura e a forte instrução preparatória, Azevedo levou-os do Rio de Janeiro. Levou daqui também as tintas de sua imaginação desperta pela beleza primaveril desta região. São Paulo deu-lhe o gosto de escrever, a emulação, o entusiasmo, a vida livre do acadêmico, o desvairamento da poesia da época. Juntai a tudo isto a melancolia inata, oriunda de um temperamento franzino e enfermo, e tereis os elementos dessa inteligência e desvendar-se-ão os segredos daquele coração.

O crítico como que interrompe sua dissecação logo em seguida (“repugna-me às vezes este ofício de anatomista do espírito [...]”), mas retoma-a um pouco mais à frente (idem: 30):

Vida quase toda subjetiva, agitada pela leitura, não teve, repito, ensejo de amar, nem de gozar a farta. Daí o desânimo, a excitação, a impotência da vontade. Sua melancolia, que aliás era ingênita e ainda mais se desenvolveu pela vacilação de suas ideias, não veio de injustiças sofridas, de lutas sociais, de problemas científicos em desarmonia com seus sentimentos. Não veio da traição de amantes nem de amigos [...]. São sempre queixas de não ter podido achar mulheres puras e somente *Messalinas*... É sincero nisto e tragicamente sincero [...]. A vacilação mental se conhece por todos os seus escritos, ora crentes, ora descrentes. A falta de energia para envolver-se em intrigas amorosas sérias que o acalmassem, conhece-se nas confissões que tantas vezes repete de não ter tido um só amor profundo e somente sonhos falazes.

E, por fim, conclui que a melancolia é um fator negativo e mesmo limitante à criação literária, entremeando fatores biologistas constantemente em toda sua argumentação, que neste momento se apoia num excerto de Scherer sobre Maurice de Guérin, igualmente biografista e cientificista (ibidem: 36 – grifos do autor):

Álvares de Azevedo era um talento possante numa organização franzina. Não podia viver muito, era doentio; era em sua essência um *melancólico*. Isto pode-se dizer dele; porque é a verdade manifestada em sua vida e em seus escritos. Como *melancólico* era impossível que atingisse

n'arte àquela serenidade de Goethe, por exemplo. Aplicar-lhe o conceito errôneo em poesia de *adiantamento* ou *atraso* é que é formidável desconcerto. O poeta quase só produziu queixumes; porque era desequilibrado.

No íntimo da melancolia encontrar-se-á talvez sempre uma falta de equilíbrio das faculdades, e, como causa final, algum desarranjo orgânico. O melancólico é um ser incompleto, enfermo, ferido nas fontes da vida, que poderá exalar queixas eloqüentes; mas que nunca atingirá à grande arte. O verdadeiro artista, o que domina a natureza e o homem, que os reproduz numa concepção impessoal, um Shakespeare, um Goethe, um Walter Scott, esse é um são. Não sabe o que é apalpar o pulso. A paz de seu espírito não está à mercê do tempo que faz, contempla a vida com serenidade. A melancolia resulta de uma organização nervosa, impressionável, delicada, esquisita, porém incompatível com a harmonia das forças e a elasticidade de um temperamento robusto.

São palavras de Edmond Scherer a propósito de Maurice de Guérin. Aplicam-se perfeitamente ao nosso poeta.

José Veríssimo (1857-1916), na *História da literatura brasileira* (1916), ainda segue os mesmos parâmetros de Romero, explicando sua excêntrica sensibilidade poética por uma “tísica” de que Álvares nunca sofreu (2000: 44): “Não é fácil distinguir o que é nele inspiração e sensibilidade poética do que são instintos e impulsos sensuais de moço brasileiro, superexcitado pela tísica que o minava”. Ronald de Carvalho (1893-1935), na *Pequena história da literatura brasileira* (1919), também associa a poesia alvaresiana ao hospício oitocentista, que tratava a melancolia como mal passível de cura (2000: 49): “Essa particularidade da clínica psiquiátrica, que os alienistas alemães denominaram *Wille zur Krankheit*, isto é, a vontade da doença, foi o traço predominante na estética de Álvares de Azevedo, e de seus incontáveis epígonos”. Da mesma forma, a doença empírica é repassada à produção artística (idem: ibidem): “Concorria para agravar o mal, não só a novidade sedutora dos cantos mas também a morbidez ingênita dos cantores. Uns por doenças físicas, outros por sofrimentos morais, o certo é que todos aqueles cinco prógonos acima referidos [Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela], mostraram-se fracos e desalentados diante da vida, sem energias para o rude combate do mundo [...]”. O fato é que a melancolia que escorria dos escritos desses poetas, conforme Carvalho, encontrava boa ou ótima acolhida entre o povo brasileiro, miscigenado e propício à tristeza; e é nestes termos que o crítico analisa a recepção do ensaio de modo ultrarromântico que perpassou entre a segunda geração romântica (ibidem: 49-50): “Para uma raça triste, qual a nossa, é a dúvida contemplativa o melhor e mais saboroso alimento”. Por fim, Ronald de Carvalho afirma que (ibidem: 50) Álvares de Azevedo “sofria do *mal do século*” (grifo do autor), sendo o modo ultrarromântico equiparado a uma doença empírica. De forma muito parecida, Agripino Grieco (1888-1973), em sua *Evolução da poesia brasileira* (1932), apesar de negar o “complexo de Édipo” alvaresiano, acusado anteriormente por outro crítico

(Afrânio Peixoto), afirma logo em seguida que a verdadeira *Causa mortis* de Álvares teria sido uma “moléstia literária” advinda do “*Weltschmerz* dos alemães” (2000: 47): “[...] não poderia deixar de derramar-se em delicadas imagens a alma do menino lírico, que padeceu do *Weltschmerz* dos alemães, morrendo de uma complicada moléstia literária, sem saber, a rigor, que padecia disso”. Novamente, a Literatura vista como doença empírica, e a melancolia literária trabalhada autoconscientemente por Álvares, pura patologia. Por sua vez, em “Amor e medo” – considerada a pioneira crítica literária psicanalítica brasileira, inserta na obra *Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (1935), Mário de Andrade (1893-1945), se não se refere especificamente à melancolia empírica como causa de “um dos terríveis fantasmas que perseguem o rapaz” e corroboram com o seu “medo do amor”, todavia ainda afirma que (2000: 78): “há várias constâncias e pormenores nos escritos de Álvares de Azevedo, que poderiam nos levar a suposições psicopatológicas [...]”, continuando as teorias raciais seguidas pelos críticos anteriores. Manuel Bandeira (1886-1968) não faz diferente e chega a afirmar que Álvares morreu (2000: 78) de “tuberculose pulmonar”, em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1944), criando o mito do Álvares tuberculoso, caro aos estereótipos biografistas pretensamente ultrarromânticos²⁶⁹. Bandeira também diz que Álvares foi mais um dos “*minados pelo ‘mal do século’*” (grifo meu).

Tais críticas que associam a melancolia a uma doença ingênita ao jovem autor paulista, a escorrer em todos os seus escritos, dão de ombros a outras características a ela contrárias, mas existentes em sua obra. A exemplo do elogio que Álvares de Azevedo faz da comédia no panfleto *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, totalmente antimelancólico (2000: 746): “Shakespeare preferia a galhofa d’*As alegres mulheres de Windsor – What you will, A tempestade*, etc., aos monólogos de *Henrique III*, ao desespero do *Rei Lear*, à dúvida de *Hamlet*. Kean despia o albornoz e o turbante do *Mouro de Veneza* para tornar o abdômen protuberante, e o andar vertiginoso, as faces ardentes de embriaguez do *bon vivant* cavaleiro da noite, amante da lua, *sir Jack Falstaff!*”.

Tal esquecimento ou rápido passar de vistas se explica pela influência das teorias psiquiátricas europeias consolidadas desde o século XIX em âmbito europeu e, por tabela, brasileiro. Philippe Pinel (1745-1826), por exemplo, no artigo “Melancolia” da muito lida e estimada *Encyclopédie méthodique* (1816), apesar de evidenciar o conhecimento das teorias mais antigas sobre o tema e por vezes se mostrar devedor das mesmas, também cria sua

²⁶⁹ Moacyr Scliar (2003: 213), no século XXI, ainda comete o mesmo erro de atribuir (ou sugerir) como causa da morte de Álvares a tuberculose: “Os versos de Álvares de Azevedo, precocemente falecido – era a época em que a tuberculose dizimava os românticos –, falam de crepúsculos, de solidão, de saudade, da morte”.

própria argumentação e dá lume a uma nova configuração patológica, a um novo cientificismo. Pinel concorda (2005: 693) com boa parte da sintomatologia antiga associada à melancolia, “delírio” que varia em razão dos objetos sobre os quais o “doente” se fixa exageradamente: fala-se numa melancolia responsável por um “falso julgamento que o doente tem a respeito de seu corpo”; outra que “consiste no amor excessivo”; ou dá lume a um “medo supersticioso de acontecimentos futuros”; a que gera “aversão insuportável ao movimento e todos os deveres da vida”; a que consiste no “tédio da vida, como se vê na melancolia inglesa [...] que pode ser epidêmica”, entre outras. Em seu tratamento da melancolia (especialmente as consideradas piores, a saber: o “delírio sobre um mesmo objeto” – monomania – e a “melancolia que leva ao suicídio”), Pinel é tachativo (idem: 701): primeiro, “combater o delírio exclusivo”; depois, “*operar a cura radical da doença*” (grifo meu). Observa-se que Pinel reúne vários casos de delírio esquizofrênico como manifestações melancólicas. Ele cita o caso de pessoas que se recusam a alimentar-se em período integral, se imaginam mortas ou cadáveres, e destaca o caso de um pintor que acreditava ter a estrutura dos ossos transformada em cinza, permanecendo vários meses no mesmo lugar, com medo de movimentar-se. O autor chama de “cura radical” o tratamento do paciente através de (ibidem: 704) “um bom regime físico e moral”, baseado em mudança de domicílio, atividades ao ar livre como equitação, caça, jardinagem, etc. Da mesma forma, Étienne Esquirol (1772-1840), no 32º volume do *Dicionário das ciências médicas*, de 1819, fala (2005: 730) no uso de narcóticos para a cura da “doença”²⁷⁰ e Isidore Bricheteau (1789-1862), no 13º volume da *Encyclopédie méthodica*, de 1830, refere-se (2005: 733) à “cura” de “órgãos doentes e, principalmente, do cérebro”, que pode ser encontrada “menos nas fórmulas da medicina e nas oficinas dos farmacêuticos do que nos cuidados com a higiene”. Foi a partir desses e de dezenas de outros estudos clínicos da melancolia que o cabedal teóricocientífico do novo século (XX) se baseou, incluindo a crítica literária, que encontrava nos desenvolvimentos científicos da época um ponto de ancoragem mais seguro para legitimar o próprio discurso. Alie-se a isso a própria impressão negativa dos autores da época em relação à melancolia empírica, entrevista como efetiva doença. Lembremos da carta que o poeta Leopardi envia ao amigo Pietro Giordani, no dia 30 de junho de 1820 (1996: 771):

A tua [carta] do dia 18 me desconsola porque vejo que caíste na mesma doença que me afligiu nos últimos meses, da qual de fato ainda não saí, mas de onde sinto e percebo que se pode ressurgir. As causas eram as mesmas que hoje produzem em ti os mesmos efeitos: extrema fraqueza do corpo e sobretudo dos nervos, passividade total, desocupação e solidude forçadas,

²⁷⁰ Esquirol criou o termo “lipemania” para se referir a uma melancolia morbosa (do grego *lupe*, tristeza, desgosto), afirmando ser o tradicional vocábulo “melancolia”, “vago”, típico das descrições dos poetas.

anulação da vida. Tais causas não me faziam descer, mas sentir a inutilidade e o tédio das coisas, desesperando do mundo e de mim mesmo.

A mesma doença empírica vista na melancolia pelo cientificismo de fins do século XIX e inícios do XX também augurava às “misturas raciais” brasileiras a base da “degenerescência” étnica e do próprio “atraso civilizatório” do país. O negro, por exemplo, mesmo liberto em 1888 pela Lei Áurea, continuaria sua saga de “desarranjado”, de vítima do “banzo” e da “mania”. De acordo com Scliar (2003: 196-197):

Não faltavam aos negros motivos para tristeza. Arrancados brutalmente à sua terra, transportados nos infames navios negreiros, submetidos ao humilhante trabalho escravo, seria um milagre se não fossem tristes. A isto se acrescentava o banzo, a saudade da África, que não raro também os levava ao suicídio. Detalhe: a melancolia do negro era uma situação considerada, nas sociedades escravistas, “normal”. Anormal era o desejo de fugir, rotulado como manifestação maníaca: a drapetomania (do grego *drapetes*, fugitivo), termo cunhado em 1854 pelo médico norte-americano Samuel A. Cartwright. Não era a única doença que os médicos diagnosticavam nos negros. A cor escura da pele era, segundo o grande médico americano do século XVIII, Benjamin Rush, resultado de uma espécie de lepra; e sofriam também de “diestesia etiópica”, uma enfermidade que consistia em ignorar a importante noção de propriedade. A drapetomania era “tratada” pela amputação de artelhos; a “diestesia”, pelo trabalho duro sob sol forte.

Nesse contexto “científico”, que iria endossar obras como as *Considerações sobre a nostalgia*, tese que o médico Joaquim Manoel de Macêdo (1820-1822) (mais conhecido como autor de *A moreninha* e *A luneta mágica*) defendeu na faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1844, sugerindo maneiras “científicas” para se curar o banzo dos negros escravos (visando unicamente aos lucros e interesses dos escravagistas); e, posteriormente, o *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado (1869-1943), publicada em 1928 e que pregava que os problemas sociais entrevistados na colonização e a mistura racial do povo brasileiro (“mestiçagem” como “astenia da raça”) lhe garantiriam para sempre o atributo de “raça triste”²⁷¹; um autor a exemplo de Álvares de Azevedo aparecia como um caso óbvio de “doença” melancólica – seus textos ficcionais eram provas suficientes para tal, incluindo sua binomia entrevista como “vacilação mental”²⁷². Todos esses críticos – sem esquecermos de reconhecer o devido crédito pelos aspectos fundamentais e pioneiros de suas análises – têm em comum o fato de que também pintam Álvares como um indivíduo de gênio, mas imerso

²⁷¹ Paulo Prado foi outro estudioso que, a partir do biografismo, entreviu na melancolia literária romântica (“desequilíbrio das inteligências”, como a sugere), tema esboçado no quarto capítulo do *Retrato*, um argumento empírico para explicar a origem quase atávica do mal-estar brasileiro, “mal ideológico” também compreendido como “mal fisiológico”.

²⁷² Os escritos científicos de Lambotte (1993: 243) atestam que até os dias atuais, a ironia ainda pode aparecer como sintoma melancólico, a partir de casos estudados no âmbito empírico e clínico: “Nós observamos bem frequentemente duas atitudes aparentemente contraditórias no comportamento do sujeito melancólico: uma, tingida de *ironia*, que vê a vida através de um perigoso olhar de insignificância; outra, plena de *convencionalismo* que adota a moral social como identidade” (grifos da autora).

numa realidade provinciana transfigurada por uma hipotética fantasia e teatralidade adolescentes que denominam “ultrarromântica”, resumidas na imagem estereotipada de um “mini-Byron brasileiro”, cunhada por Stegagno-Picchio (2004: 211). Será que as constantes reclamações do poeta (nas *Cartas* e em *Macário*, principalmente) às calçadas de São Paulo e ao provincianismo de sua gente inspiraram todos os críticos do passado a criar e amplificar uma falsa “impressão de ‘deslocamento’” – na grata expressão de Cilaine Alves (*op. cit.*: 26) – do autor empírico em relação ao mundo e à vida? Ora, seria Alfred de Musset um ator romanesco, imitador de Goethe, por ter feito o personagem Otávio, na *Confissão de um filho do século* (*op. cit.*: 114), se comparar a Fausto?²⁷³ Da mesma forma, Victor Hugo, na bela crônica filosófica que escreve após visitar um observatório e ver a lua pela primeira vez a partir de um telescópio (*Promontorium somni* – 1985: 640), se imagina o próprio Dante secundado por Virgílio (no caso, o astrônomo responsável pelo lugar). Será por isso Hugo um epígono do poeta florentino? Tais atitudes são comuns não apenas ao Romantismo transfigurador – como atesta o conhecido aforismo novaliano de que é preciso dar “ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido” – mas, também a outros universos culturais: Ferdinand Denis (1980: 161) diz que D. Pedro, em suas viagens náuticas a bordo do Príncipe do Brasil, costumava ler Virgílio e se imaginar na pele de Enéias. Terá sido ele um mero bufão do escritor latino por conta disso? Convém, pois, evocar as luminosas palavras de Peter Szondi, para quem “a simples referência de hipotéticos modelos é de se rejeitar porque impede a visão da especificidade através do simulacro de uma identidade ou analogia” (*apud* KAISER 1989: 301-302).

É somente com Antonio Candido (1918-) e sua obra *Formação da literatura brasileira* (1957) que se começa a destacar (2000: 83) a “personalidade literária” alvaresiana e a se esquecer os estereótipos rasteiros de uma melancolia empírica a ditar toda uma produção ficcional (especialmente os aspectos menos nobres desta). Num de seus argumentos sobre o método crítico de Sílvio Romero, Candido ataca justamente a sua compreensão de melancolia empírica (*apud* ALVES *op. cit.*: 35):

[...] A propósito do livro *Nebulosas*, de Narcisa Amália, [Romero] ataca a tristeza, mal romântico, inimigo do século da ciência, que deve ser alegre e sem temores. Sendo a realidade o alvo da arte, a alegria extrema e a extrema tristeza são estados excepcionais e portanto transitórios. A realidade se espelha no equilíbrio, que é a própria humanidade. Um dos maiores crimes do romantismo, aos olhos do jovem autor, parece ser a melancolia, com a qual desvirtuou

²⁷³ Na ocasião, Otávio se encontra num simples bordêu, ao lado de uma prostituta que – devido a grande quantidade de álcool por ele ingerida – não sabe ao certo se é bela ou repulsiva. Quando esta se põe a cantar, ele se imagina o próprio Fausto: “Parecia que minha antiga amante, depois de suas perfidias, teria uma voz como esta. Lembrei-me de Fausto que, dançando no Broken com uma jovem feiticeira nua, lhe viu nascer um sorriso vermelho de sua boca”.

a poesia. Oferecendo ao poeta como assunto a Natureza, a Humanidade, a Família, o Amor, concebidos *cientificamente*, Sílvio mostra também aqui a influência positivista (grifo do autor).

Candido ainda cunha uma expressão biografista numa passagem de seu texto sobre Álvares de Azevedo, ao chamar Gonçalves Dias de “mestiço humilhado, filho natural de mãe adúltera”, mas se trata apenas de um pequeno deslize frente à sua grande contribuição crítica aos estudos alvaresianos. Candido analisa corretamente o “programa conscientemente traçado” (embora não efetivado pela morte precoce) de que se serviu o poeta paulista, “figura de maior relevo do nosso ultra-romantismo”, como diz, fazendo, nas entrelinhas, um intertexto com o Ultrarromantismo português²⁷⁴. Por fim, ao apontar (idem: 90) o byronismo alvaresiano como “a parte mais fraca e artificial” de sua obra, especialmente em poemas como *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário*, cujos protagonistas seriam como “bonecos que se agitam [...] por inexpertos cordéis sem ponto de apoio”, acaba dando amplo destaque a *Macário*, onde o dito byronismo encontraria pontos de ancoragem com a realidade do autor, gerando maior viço e realidade artística (sem contudo cair num reles biografismo). Foi Candido o primeiro a analisar a melancolia de Ariel e a ironia de Caliban em seus aspectos formais e estilísticos, abrindo o terreno para abalizados estudos posteriores, a exemplo do já referido livro de Cilaine Alves, *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, de 1998.

Outro caso interessante de um autor brasileiro dedicado a trabalhar em suas obras iniciais o modo ultrarromântico europeu é Bernardo Guimarães (1825-1884), por sinal, amigo pessoal de Álvares de Azevedo. Em seu primeiro livro, *Cantos da solidão*, publicado no mesmo ano em que morria o autor de *Macário* (1852), podemos encontrar alguns poemas efetivamente ultrarromânticos, a exemplo de “O devanear do céptico”, “Desalento”, “No meu aniversário” e “Esperança”. Como o título já sugere, o longo poema “O devanear do céptico” é um dos maiores artefatos líricos do Ultrarromantismo brasileiro, onde se pode encontrar diversos *topoi mal du siècle*. Leiamos alguns trechos deste poema que Manuel Bandeira, no “Prefácio” de sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1949: 16) chamou de um dos mais importantes do período romântico nacional. Leiamo-o agora (1959: 40-41):

Ai da avezinha, que a tormenta um dia
Desgarrara da sombra de seus bosques,
Arrojando-a em desertos desabridos
De brônzeo céu, de fêrvidas areias;

²⁷⁴ Talvez tenha sido o crítico Pires de Almeida, num estudo em capítulos publicado no *Jornal do Commercio* carioca entre os anos de 1903 e 1905 (posteriormente editado em livro sob o título de *A escola byroniana no Brasil: suas origens, sua evolução, decadência e desaparecimento*), repleto de lendas imaginárias e românticas sobre Álvares, o primeiro a utilizar o adjetivo “Ultra-romântico” em âmbito brasileiro.

Adeja, voa, paira.... nem um ramo,
Nem uma sombra encontra onde repouse,
E voa, e voa ainda, até que o alento
De todo lhe falece; – colhe as asas,
Cai na areia de fogo, arqueja, e morre...
Tal é, minh'alma, o fado teu na terra;
O tufão da descrença desvairou-te
Por desertos sem fim, onde em vão buscas
Um abrigo onde pouses, uma fonte
Onde apagues a sede que te abrasa!

Ó mortal, por que assim teus olhos cravas
Na abóbada do céu? – Queres ver nela
Decifrado o mistério inescrutável
Do teu ser, e dos seres que te cercam?
Em vão teu pensamento audaz procura
Arrancar-se das trevas que o circundam,
E no ardido vôo abalançar-se
Às regiões da luz e da verdade;
Baldado afã! – no espaço ei-lo perdido,
Como astro desgarrado de sua órbita,
Errando às tontas na amplidão do vácuo!
Jamais pretendas estender teus vôos
Além do escasso e pálido horizonte
Que mão fatal em torno te há traçado...
Com barreira de ferro o espaço e o tempo
Em acanhado círculo fecharam
Tua pobre razão: – em vão forcejas
Por transpor essa meta inexorável;
Os teus domínios entre a terra e os astros,
Entre o túmulo e o berço estão prescritos:
Além, que enxergas tu? – o vácuo e o nada!...

Oh! feliz quadra aquela, em que eu dormia
Embalado em meu sono descuidoso
No tranqüilo regaço da ignorância;
Em que minh'alma, como fonte límpida
Dos ventos resguardada em quieto abrigo,
Da fê os raios puros refletia!
Mas num dia fatal encosto à boca
A taça da ciência; – senti sede
Inextinguível a crestar-me os lábios;
Traguei-a toda inteira, – mas encontro
Por fim travor de fel; – era veneno,
Que no fundo continha, – era a incerteza!
Oh! desde então o espírito da dúvida,
Como abutre sinistro, de contínuo
Me paira sobre o espírito, e lhe entorna
Das turvas asas a funérea sombra!
De eterna maldição era bem digno
Quem primeiro tocou com mão sacrílega
Da ciência na árvore vedada,
E nos legou seus venenosos frutos... [...]

O descentramento aqui é real (não há o *topos* do centramento no descentramento), já que o eu-lírico anuncia sua peremptória perda de norte. Tal perda se dá, como em vários instantes se anuncia, por conta da dúvida religiosa – poder-se-ia argumentar que este motivo é

contrário à *falta de motivo* associada ao modo ultrarromântico, mas o discurso melancólico disfórico se impõe dentro da estrutura do poema, endossado pelos referidos *topoi* ultrarromânticos: a “perda de órbita”, o “vácuo”, o “nada”, a “solidão” disfórica, o elogio da inconsciência dos primeiros versos da terceira estrofe, o espírito envolto em “funérea sombra”, etc. Noutro momento específico, várias estrofes disfóricas depois, o eu-lírico elenca semas religiosos que constroem momentaneamente a estas, devido à *sophrosynia* religiosa (idem: 43-44):

Filosofia, dom mesquinho e frágil,
Farol enganador de escasso lume,
Tu só geras um pálido crepúsculo,
Onde giram fantasmas nebulosos,
Dúbias visões, que o espírito desvairam
Num caos de intermináveis conjecturas.
Despedaça essas páginas inúteis,
Triste apanágio da fraqueza humana,
Em vez de luz, amontoando sombras
No santuário augusto da verdade.
Uma palavra só talvez bastara
P’ra saciar de luz meu pensamento;
Essa ninguém a sabe sobre a terra!...

Só tu, meu Deus, só tu dissipar podes
A, que os olhos me cerca, escura treva!
Ó tu, que és pai de amor e de piedade,
Que não negas o orvalho à flor do campo,
Nem o tênue sustento ao vil inseto,
Que de infinda bondade almos tesouros
Com profusão derramas pela terra,
Ó meu Deus, por que negas à minha alma
A luz que é seu alento, e seu conforto?
Por que exilaste a tua criatura
Longe do sólio teu, cá neste vale
De eterna escuridão? – Acaso o homem,
Que é pura emanção da essência tua,
E que se diz criado à tua imagem,
De adorar-te em ti mesmo não é digno,
De contemplar, gozar tua presença,
De tua glória no esplendor perene?
Oh! meu Deus, por que cinges o teu trono
Da impenetrável sombra do mistério?
Quando da esfera os eixos abalando
Passa no céu entre abrasadas nuvens
Da tempestade o carro fragoroso,
Senhor, é tua cólera tremenda
Que brada no trovão, e chove em raios?
E o íris, essa faixa cambiante,
Que cinge o manto azul do firmamento [...].

Mas, diferentemente de outros poemas românticos em que a invocação religiosa esfacela o modo ultrarromântico, “O devanear do céptico” voltará logo à disforia anterior, quando o eu-lírico opta em cair novamente na armadilha do vácuo (ibidem: 45):

[...] Mas de balde
Interrogo o sepulcro, – e debruçado
Sobre a voragem tétrica e profunda,
Onde as extintas gerações baqueiam,
Inclino o ouvido, a ver se um eco ao menos
Das margens do infinito me responde!
Mas o silêncio que nas campas reina,
É como o nada, – fúnebre e profundo...

Se ao menos eu soubesse que co'a vida
Terminariam tantas incertezas,
Embora os olhos meus além da campa,
Em vez de abrir-se para a luz perene,
Fossem na eterna escuridão do nada
Para sempre apagar-se... – mas quem sabe?
Quem sabe se depois desta existência
Renascerei – p'ra duvidar ainda?!...

O vazio e a dúvida finais extinguem a certeza idealista/metafísica. A sobrevivência cristã não está associada a uma transfiguração cósmica positiva e salvadora, mas entrevista como nova dúvida, outro nada, hipérbole e oxímoro que não são estranhos ao modo ultrarromântico. Um amplo descontentamento existencial descolore todos esses versos e também está presente em outro poema ultrarromântico do livro, “Desalento” (ibidem: 45-46):

Nestes mares sem bonança,
Boiando sem esperança,
Meu baixel em vão se cansa
Por ganhar o amigo porto;
Em sinistro negro véu
Minha estrela se escondeu;
Não vejo luzir no céu
Nenhum lume de conforto.

A tormenta desvairou-me,
Mastro e vela escalavrou-me,
E sem alento deixou-me
Sobre o elemento infiel;
Ouço já o bramir tredo
Das vagas contra o penedo
Onde irá - talvez bem cedo -
Soçobrar o meu batel.

No horizonte não lobrigo
Nem praia, nem lenho amigo,
Que me salve do perigo,
Nem fanal que me esclareça;
Só vejo as vagas rolando,
Pelas rochas soluçando,
E mil coriscos sulcando
A medonha treva espessa.

Voga, baixel sem ventura,
Pela túrbida planura,
Através da sombra escura,
Voga sem leme e sem norte;

Sem velas, fendido o mastro,
Nas vagas lançado o lastro,
E sem ver nos céus um astro,
Ai! que só te resta a morte!

Nada mais ambiciono,
Às vagas eu te abandono,
Como cavalo sem dono
Pelos campos a vagar;
Voga nesse pego insano,
Que nos rancos do oceano
Ouço a voz do desengano
Pavorosa a ribombar!

Voga, baixel foragido,
Voga sem rumo – perdido,
Pelas tormentas batido,
Sobre o elemento infiel;
Para ti não há bonança;
À toa, sem leme avança
Neste mar sem esperança,
Voga, voga, meu baixel!

A desesperança é o grande tema deste belo poema, onde também é sugerida uma certa errância sem direção típica do discurso melancólico disfórico, sem a interrupção de quaisquer semas *sophrosýnicos*. O barco que, mesmo sem avarias, já se sabe fadado aos penedos, ou melhor, parece desejá-los e tê-los como destino certo, relembra outra vez o *topos* ultrarromântico do suicídio almejado. Em outro poema, “No meu aniversário”, o mesmo *topos* reaparece (ibidem: 48):

[...] Onde vou? Para onde me arrebatam
Do tempo as ondas rápidas?
Por que ansioso corro a esse futuro,
Onde reinam as trevas da incerteza?
E se através da escuridão perene
Só temos de sulcar ignotos mares
De escolhos semeados,
Não é melhor abandonar o leme,
Cruzar no peito os braços,
E deixar nosso lenho errar às tontas,
Entregue às ondas da fatalidade? [...]

Em “Esperança”, longo poema de verniz ultrarromântico, vemos outro oxímoro típico do discurso melancólico disfórico, quando o “raio” da esperança, após o apagar da última estrela (ou seja, da última *real* esperança na vida), ilumina só a campá fúnebre (ibidem: 61):

[...] E quando enfim no coração quebrado
De tanta decepção, sofrer tão longo,
Nos vem roçar do desalento o sopro,
Quando enfim no horizonte tenebroso
A estrela derradeira em sombras morre,

Esperança, teu último lampejo,
Qual relâmpago em noite tormentosa,
Abre clarão sinistro, e mostra a campa
Nas trevas alvejando.

Ainda em seu primeiro livro, Bernardo Guimarães também ensaia a poesia de cemitério, nos poemas “Visita à sepultura de meu irmão”, “À sepultura de um escravo” (interessante poema onde o negro brasileiro é inserto na tradição da *graveyard poetry* inglesa) e “O destino do vate” (onde o sublime romântico e a *sophrosynia* religiosa esfacelam o que chegou a ser ensaio ultrarromântico, também entrevisto no embate entre o discurso *sophrosynico* e discurso melancólico disfórico em sentido *mal du siècle*, mas operado pelo mesmo eu-lírico).

Mas uma coisa interessante acontece no segundo livro de poemas de Bernardo Guimarães, “Inspirações da tarde”, na realidade, anexado à segunda edição de “Cantos da Solidão”, datada de 1858: de súbito, a lírica ultrarromântica dá espaço a outras modalidades discursivas (ironia, sentimentalismo, patriotismo, joco-sério, o grotesco da famosa “Orgia dos duendes” e dos “Disparates rimados”, etc.), algumas francamente contrárias ao modo ultrarromântico. A mudança já pode ser percebida desde a epígrafe das “Inspirações da tarde”, que atesta a influência do sublime romântico de Victor Hugo: “J’aime les soirs sereins et beaux” (“Eu amo as noites serenas e belas”). Os poemas que se seguem, “Invocação à saudade”, “Recordação”, “Ilusão” e “O sabiá” já são eufóricos e divergem das fontes ultrarromânticas. O mais marcante, logo após “O sabiá”, é o aparecimento de um texto em prosa que anuncia, à maneira de prefácio (e muito semelhante ao “Prefácio” da “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo), os motivos para tal mudança de timbre (ibidem: 75):

Meus caros amigos [os nomes dos amigos são registrados anteriormente]. A oferta que vos faço é por certo bem mesquinha, mormente atendendo-se à incomparável dívida de gratidão em que estou para convosco. Mas estou certo que nem por isso a desdenhareis, porque bem convencidos estais de quanto é ela pura e sincera. Lançando os olhos pelas flores raquíticas e goradas deste meu pálido ramallete poético [o autor se refere às poesias de *Cantos da solidão*], vejo que consta pela maior parte de gemidos de toda a espécie; – gemidos de amor e de saudade, gemidos de dor e de cepticismo. – Ora parece-me que seria um presente de mau gosto obsequiar-vos ainda com os gemidos de minha alma, a vós, que em virtude da honrosa profissão, ou antes sublime sacerdócio, que com tanta inteligência e zelo exerceis sobre a terra, sois condenados a ouvir todos os dias os ais da humanidade sofredora em luta com a enfermidade, os estertores da vítima debatendo-se entre as garras da morte. Eis porque escolhi de preferência o presente poemeto para vos ofertar. Em vez de afligir-vos com lamentos, quero distrair e embalar vossa imaginação aos sons da canção voluptuosa que entoa um frenético sectário das doutrinas de Epicuro. Vós disputastes ao túmulo meus dias ameaçados, e obtivestes contra a morte um assinalado triunfo: – e como poderia ela resistir a tão poderoso triunvirato, que além de possuir todos os recursos do talento, e dispor de todas as armas da ciência, era estimulado pela amizade? – Operastes um verdadeiro prodígio! – como pagar-vos tão enorme dívida?... Se a lira fosse ainda capaz das

maravilhas que ela obrava nos tempos de Lino, Anfion e Orfeu, eu poderia dar-vos prodígio por prodígio: sem mais obreiros que os sons de minha lira, faria erigir-se para vós um templo de magnífica estrutura; ou iria roubar ao reino das sombras algum ente amado que a morte vos tivesse arrebatado. Mas hoje infelizmente uma lira é o traste mais sem préstimo que pode haver; e o bastão do nume de Epidauro é mil vezes mais poderoso e fecundo, que os estêreis louros de seu pai Apolo. Assim pois por um prodígio, que por mim obrastes, não tenho a ofertar-vos senão os inúteis sons de uma desconcertada lira.

Terá Bernardo Guimarães se inspirado no referido prefácio alvaresiano, publicado na primeira edição de sua *Obra completa*, de 1853, ou seja, cinco anos antes, mas talvez mesmo lido nos originais²⁷⁵? Tudo leva a crer que sim, e o imaginário romântico entrevisto no jogo de contrários é o mesmo. Contudo, Álvares se arma de uma proposta estética e teórica, enquanto Bernardo opta em fazer uma espécie de *mea culpa*, explicando-se por sua poesia anterior. Poderia ter compreendido, como Álvares, o esgotamento dos *topoi* ultrarromânticos? O fato é que sua nova canção epicúrea aparece como fruto do “verdadeiro prodígio”, ou influência *sophrosýnica* empírica, operado por amigos que dispõem “de todas as armas da ciência”, do “sublime sacerdócio” de uma “honrosa profissão” (a medicina)... O embate não se trava no *corpus* poético, como acontece em Álvares, mas no âmbito da patologia clínica empírica, já que a melancolia e o ceticismo parecem ser contemporizados como disfunções orgânicas e a produção ficcional anterior, uma reverberação do “túmulos” onde o poeta quase chegara a cair... Não à toa, o próximo poema após o texto em prosa será um longo “Hino do prazer”, totalmente contrário ao modo ultrarromântico e, depois dele, finalizando o volume, um eufórico “Hino à tarde”. Também assinados do ano de 1858, outros poemas posteriormente reunidos nas *Poesias diversas* de Bernardo Guimarães se aproximam mais, esteticamente, da binomia alvaresiana e sua face Caliban: “O nariz perante os poetas”, “À saia balão”, a ode “Ao charuto”, “Minha rede”, etc.

²⁷⁵ No “Prólogo” às *Folhas do outono*, de 1883, o autor acusa o conhecimento e a influência de prefácios como os de Victor Hugo (*Cromwell*), os de Castilho e José de Alencar, mas nenhuma citação *escrita* a Álvares de Azevedo. Contudo, foram amigos durante a juventude na época da Faculdade de Direito em São Paulo e, de acordo com Basílio de Magalhães (*apud* FILHO 1959: 459), “Entre outros colegas de mentalidade congenial [de Bernardo Guimarães], depararam-se-lhe ali Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa, dos quais se tornou inseparável. Constituíram, diz acertadamente Felício Buarque (“Almanaque Alves”, de 1917, pág. 180), ‘um *triumvirato*, que então se fez notável nas crônicas acadêmicas, por suas extravagâncias e talento; e entre eles havia tanta unidade de vistas, que chegaram a projetar a publicação comum das *Três liras*, para confundirem as suas inspirações de irmãos, no sentir e no pensar’. Depois de anotar que foi talvez a morte prematura de Álvares de Azevedo que fez malograr esse projeto da fraternidade intelectual, prossegue o biógrafo de Bernardo: ‘Naquela época, achava-se influenciada pela leitura de Byron, Lamartine, Musset e Espronceda a juventude acadêmica, que preferia à aridez das Pandectas, ao ranço das teorias de Lobão e dos textos do Código Filipino o namoro as lindas filhas da Paulicéia, o entoar-lhes endechas lamuriasas em serentas por noites enluradas [...], não obstante rouxinolear-lhes na alma a límpida primavera da vida, sob a luz ardente do sol tropical, – não as cores vívidas da saúde, nem o radioso e comunicativo prazer da existência, mas a palidez doentia das feições, o merencório da verbalidade, do gesto e das atitudes, em suma, a feral tristeza das ânsias insatisfeitas [...], com que a mórbida literatura da primeira metade do século XIX saturava a ideação e derrancava a fibratura do nosso juvenil escol intelectual’”.

Mas isso não quer dizer que o autor tenha se tornado um feroz adepto do cientificismo. No “Prólogo” à sua última obra poética, *Folhas do outono*, lançada em 1883 (um ano antes de seu desaparecimento), ainda fala na superioridade da “inspiração” poética romântica frente ao que considera os abusos da crítica literária realista. Esse prefácio é um dos principais documentos de época que marcam a transição consciente do Romantismo para o Realismo no Brasil (ibidem: 327):

[...] O gênio é com razão comparado à águia. Quem é que traça à águia o giro altaneiro de seu vôo pelos diáfanos e infintos campos do espaço?... quem lhe indica o rumo das excursões pelos livres e imensos horizontes?... Assim também o poeta verdadeiramente inspirado, aquele que tem imaginação brilhante e fecunda, alma sensível e apaixonada pelo belo, e que dispondo de uma inteligência robusta possui ideias suas adquiridas e firmadas pelo estudo e reflexão, não deve escravizar-se a classe alguma de Aristarcos; abandone-se à sua própria inspiração, se não quiser desencarrilhar-se desastrosamente. A moderna crítica literária, – principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender é inteiramente descabida, – atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar às asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada. Está no gosto deste século do vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva. Parece-me contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista, o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma cousa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeiramente inspirada, e criadora.

Todavia, o elogio da inspiração contra o positivismo não deve ser visto como um retorno estético ao modo ultrarromântico ensaiado por Bernardo Guimarães em seus primeiros voos líricos. Muito pelo contrário: o autor ecoará os preceitos de Ferdinand Denis no que tange à uma nova poética brasileira, cheia de viço e ardor tropicais (ibidem: 327-328):

Creio, que os poetas brasileiros, nascidos no seio de uma pátria nova, e cheia de seiva juvenil, não devem ter os olhos incessantemente fixos nas freqüentes evoluções das literaturas cansadas das nações do velho mundo. Se eles têm em si sangue novo e vivificante, para que recorrer ao expediente da transfusão de sangue velho e viciado por contínuas fases de transformações? O que pode ter de comum a musa brasileira com as musas, que inspiraram Goethe o panteísta, Byron o céptico misantropo, Musset o sensualista tresvairado?... Para que havemos de nos enredar nos mistérios herméticos do Fausto, nas paixões turbulentas, sombrias, libertinas de Lara, de Manfredo, de D. Juan, de Rolla?... Hoje os grandes modelos, os faróis, que os jovens poetas brasileiros têm diante dos olhos, são Zola, e Guerra Junqueiro. Dous ilustres poetas sem dúvida, no gênero que cultivam, na sociedade em que vivem, na evolução, que seguem. Mas nós devemos, ou podemos seguir a mesma trilha?... Nosso país é tão diverso, nosso clima tão diferente, nossa índole tão divergente, nossos costumes tão outros, nosso estado de nascente civilização ainda tão distanciado desse requinte de poesia real, ou realismo poético, que a escola dos dous ilustres poetas não pode vingar, nem dar bons frutos na terra de Santa Cruz. Podemos e devemos admirá-los, mas não tomá-los por modelo. Zola e Guerra Junqueiro não são mais que continuadores de Byron e A. de Musset; levam avante a mesma obra, com mais desgarre e mais requinte ainda. Essa hoje tão preconizada escola realista é muito mais velha do que pensam [...].

A partir daí o autor enumera vários exemplos do que considera as primeiras manifestações realistas da literatura ocidental, retardando suas fontes até o *Decamerão* de Bocaccio. E faz isso tendo em mente seu argumento final (ibidem: 329-330):

No meu entender o que se chama escola realista, com mais propriedade se deve chamar um gênero, a que qualquer pode se entregar, uma vez que se sinta com pendor e aptidão para ele. Porém é o maior dos absurdos querer inculcá-la como a última, a única, a mais perfeita manifestação do belo em literatura [...]. Aventurando estas reflexões, é meu único propósito exhibir minha profissão de fê em literatura, declarando, que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra que não sigo escola nenhuma. Por isso não se me vá atribuir a ambiciosa pretensão de querer passar por um gênio criador, por chefe de escola, abrindo novos horizontes, explorando minas desconhecidas e fazendo o batel da inspiração vogar “Por mares nunca dantes navegados”. Pelo contrário procuro moldar minhas fracas produções pelos melhores tipos de arte quer antiga, quer moderna. Somente procuro não ser imitador servil de nenhum deles.

Pode-se dizer que a poesia das *Folhas do outono* ainda é romântica e sublime (ou de um classicismo temperado no Romantismo), mas não se nota mais o acento melancólico disfórico antigo. Ao longo de sua vida, o autor cultivou muito a forma da elegia, onde se pode entrever – variando de caso para caso – os *topoi* ultrarromânticos, e elas estão insertas na obra. Por sinal, o volume é aberto por uma ode elegíaca (com epígrafe de Horácio), “Ode”, cujos primeiros versos são estes, onde a melancolia disfórica é nomeada (ibidem: 335):

Em frente de um sarcófago funéreo
Vejo-te, amigo; – atroz melancolia
Te paira sobre a mente conturbada,
Como nuvem sombria.

É grave a tua dor; austera e funda
Como da campa o seio tenebroso;
E o peito aflito como que se fende
No arquejo doloroso.

Uma nuvem de lúgubres ideias
Eu vejo em tua mente esvoaçando,
Como abutres sinistros de teu peito
As fibras lacerando [...].

Contudo a *sophrosynia* detém o tom principal do poema. Logo em seguida, convida o eu-lírico ao “melancólico” narratário a quem o poema é dedicado nestes termos (ibidem: 336-337):

Mas não entregues indefeso o peito
Da dor cruel ao despiedado embate;
No broquel da razão, que te ilumina,
Os golpes seus rebate [...]

Avante pois! – tua formosa estrela
Inda alumia as sendas do porvir,
E na carreira de teus belos dias

É força prosseguir [...]

O anjo das dores santas, que em teu peito
Verte hoje a flux o fel das amarguras,
Venha ele mesmo os prantos enxugar-te
Com suas asas puras.

Este poema é datado de 1867 e não há mais sinal de modo ultrarromântico na última fase da obra poética de Bernardo Guimarães. Será noutro artefato lírico, intitulado “No álbum de B. Horta”, de 20 de agosto de 1881, que poderemos ver o testamento estético final do autor, no qual novamente – mas, desta vez, em versos – se arrependerá do niilismo (empírico e ficcional) experimentado em sua juventude (sua “fase acadêmica”, no sentido de que ainda era estudante de Direito), através de comovente memorialismo. Nele, Bernardo também compara a persistência de sua *poiesis* na velhice com aquela de outros vates românticos (ou romantizados, a exemplo de Milton), incluindo Victor Hugo, na época ainda vivo e ativo como escritor (desaparecerá somente quatro anos depois) (ibidem: 377-380):

Oh! é já tempo de depor a lira
A um canto pendurada,
Como esfriada cinza de uma pira
Que jaz quase apagada,
Ou como flor sem viço e sem perfume,
Que cai no pó, e murcha e se consume.

Sim, é já tempo – Do zenith brilhante
De ardente inspiração
Vai declinando o astro fecundante
Que em mágica ilusão
Me inundava de luz e de harmonia
A juvenil, ardente fantasia.

Assim pensei, e a voz do desalento
Em minha alma ecoava,
E ao peso de tão triste pensamento
A fronte me vergava;
Em vil marasmo eu ia adormecer,
E assim viver... viver até morrer.

Viver?! – Oh! não, isso não era vida,
Só era vegetar;
Isso era ver minha alma apodrecida
Sem crer e sem amar.
Melhor é dar o corpo à sepultura
Do que deixar a mente em treva escura.

E entretanto ao mórbido marasmo
O coração cedia;
A esperança, a crença, o entusiasmo,
De mim longe fugia;
E eu me julgava como estéril tronco,
Que o vendaval prostou em sítio bronco.

Mas ei que uma briosa mocidade
Em generoso empenho
Vem despertar da triste ociosidade
O meu inerte engenho,
Que em taciturna, lânguida apatia
Do mundo e de si mesmo se esquecia.

Vós, meus amigos, despertar viestes
A chama quase morta
Da inspiração, e entre clarões celestes
Me franqueais a porta
Por onde entra arrojada a fantasia
Nos alcáceres da mágica poesia.

Sã não são para mim da juventude
Os risos e os folguedos,
Pelas cordas de erótico alaúde
Não mais brincam meus dedos;
Ao declinar do sol cantos mais graves
Ensina o céu até às próprias aves.

Mas se as meigas visões, os ledos sonhos
Da quadra juvenil
Já não me enfeitam de clarões risonhos
Um céu de puro anil,
Se as cordas de minha harpa emudeceram
Para as rosas de amor, que emurhecera,

Acima disso eu vejo no horizonte
O mundo, a humanidade;
Acima disso sobre a minha fronte
Há Deus e a imensidade;
Do universo o espetáculo solene
E de alta inspiração fonte perene.

Inda em meu peito não rompeu-se a fibra
Do amor e da amizade,
E em minha lira ao menos inda vibra
A corda da saudade;
Do passado me resta uma lembrança
E ainda fulge além uma esperança.

Quando na azul abóbada cintilam
As lúcidas estrelas,
Ainda para mim ledas rutilam,
Ainda posso vê-las,
E a ebúrnea lua, e os páramos etéreos

Falam comigo a língua dos mistérios.
Lá onde freme a viração sonora
Na trêmula folhagem,
Onde ao clarão de resplendente aurora
Inflama-se a paisagem,
Onde à tardinha o sabiá suspira

Saudoso adeus ao sol, que se retira;
Onde por baixo de vergel sombrio
Serenos serpenteia,
E mal murmura cristalino rio
Lambendo a branca areia,
E entre os ramos ledos passarinhos

Tecem cantando seus mimosos ninhos;
Lá está minha alma; lá ouço tranqüilo
Da natureza o hino;
E no suave, perfumoso asilo
Da lira os sons afino
Para cantar os céus e a imensidade,

E os enlevos do amor, ou da amizade.
Vede Castilho, o lusitano bardo,
Do Tejo cisne ingente;
Nem a cegueira, nem da idade o fardo
Lhe apaga o engenho ardente,
E a musa que o embalou na meninice

Só à margem da campa – adeus lhe disse.
Milton, que deixa na posteridade
Um nome enobrecido,
Milton já cego, ao declinar da idade

Decanta o Éden perdido,
Deplorando na lira harmoniosa

Do par primeiro a queda lamentosa.
Ainda vive Hugo octogenário
Sem ter quebrado a lira,
E a pujança de um gênio extraordinário
No seu cantar respira;
É grave a voz, mas é voz de poeta,

Sente-se ainda o músculo do atleta.
Assim também no meio da jornada
Não devo esmorecer,
No chão deixando a lira desmontada
Sem glória adormecer;
Devo seguir na começada senda,

Até que a morte me desmanche a tenda.
De vosso aplauso ao tépido bafejo
A lira adormecida
Acorda e ergue com modesto arpejo
A voz agradecida
Para saudar-vos, nobre mocidade,

Da pátria em nome, e em nome da amizade.
Assim, quando no bosque sopra a aragem
Da fresca primavera,
Mais vivo esmalte e nítida folhagem
O tronco recupera,
E meneando o tope seu sombrio

Derrama em torno brando murmúrio.
O prover vos pertence; em vossa fronte
Fulgura a inteligência;
À viva luz de esplêndido horizonte
O templo da ciência
Vos franqueia recônditos tesouros,

E vos acena com virentes louros.
Bem feliz serei eu, se com meus hinos
Puder vos saudar,
Quando vos vir em prósperos destinos
Na paz de vosso lar
De tão nobres esforços e labores
Colhendo à farta frutos entre flores.

O elogio ao “templo da ciência” da penúltima estrofe está de acordo com o momento histórico e artístico e serve de selo simbólico às produções poéticas de Bernardo Guimarães. No momento em que este poema é publicado já se poderá falar em morte efetiva do modo ultrarromântico nas letras nacionais? Independentemente da vontade do eu empírico e das representações ficcionais do eu-lírico desse autor, de fato, não se pode decretar a extinção de um modo ou gênero literário. Qualquer autor pósteros poderá fazer uso da imagética *mal du siècle* até mesmo com contribuições originais.

Dentre outros, cito um caso em que o modo ultrarromântico se fará presente – e no âmbito cronológico do novo século (XX): as obras poéticas do pernambucano Manuel Bandeira (1866-1968).

Em sua primeira obra, *A cinza das horas*, de 1917, se pode detectar a influência de variadas tendências estilísticas, incluindo a do modo ultrarromântico oitocentista, nos poemas “Desencanto”, “Desalento” e “Desesperança”, datados do ano de 1912 e “Delírio”, de 1914. Esses quatro artefatos líricos são provas de que o referido modo ainda é utilizado por um autor brasileiro de expressão na primeira década do novo século, como se pode depreender da leitura de um deles, “Desesperança” (1993: 74-75):

Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo.
Como dói um pesar em cada pensamento!
Ah, que penosa lassidão em cada músculo. . .

O silêncio é tão largo, é tão longo, é tão lento
Que dá medo... O ar, parado, incomoda, angustia...
Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento.

Assim deverá ser a natureza um dia,
Quando a vida acabar e, astro apagado,
Rodar sobre si mesma estéril e vazia.

O demônio sutil das nevroses enterra
A sua agulha de aço em meu crânio doído.
Ouço a morte chamar-me e esse apelo me aterra...

Minha respiração se faz como um gemido.
Já não entendo a vida, e se mais a aprofundo,
Mais a descompreendo e não lhe acho sentido.

Por onde alongue o meu olhar de moribundo,
Tudo a meus olhos toma um doloroso aspeto:
E erro assim repellido e estrangeiro no mundo.

Vejo nele a feição fria de um desafeto.
Temo a monotonia e apreendo a mudança.
Sinto que a minha vida é sem fim, sem objeto...

– Ah, como dói viver quando falta a esperança!

A inconciliação do eu-lírico com a realidade é descrita sem causas aparentes e vemos novamente os exageros retóricos do discurso melancólico disfórico: a manhã sem radiância, enlutada como um melancólico crepúsculo düreriano; a angústia do silêncio sentida até mesmo pelos “músculos”; o “mau pressentimento” absoluto; o sol negro configurando o *topos* do nada; a “nevrose” – “agulha de aço” – enterrada no cérebro doentio; a falta de sentido; a errância melancólica e sem objetivos...

Porém, como é sabido, após a face melancólica disfórica d'A *cinza das horas* que atesta o uso consciente das formas ultrarromânticas, vem o canto báquico e eufórico (apesar de, por vezes, mesclado à sublime melancolia do personagem Pierrot) do segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, de 1919. Como outros autores que ensaiaram o modo ultrarromântico, Bandeira também o renegará posteriormente, ao cantar agora justamente a sua contrariedade: o riso, a festa, o vinho, o ritmo, o amor e a alegria de estar vivo. Entrevê-se aí até mesmo a influência alvaresiana, na criação de uma espécie de binomia bandeiriana, as faces Ariel e Caliban deste autor que, posteriormente, publicará uma *Lira dos cinquent'anos* (1940), revelando outro intertexto com as obras de Álvares de Azevedo. Não a toa, o primeiro poema de *Carnaval* se intitula "Bacanal" ("Quero beber! Cantar asneiras / No esto brutal das bebedeiras / Que tudo emborça e faz em caco... / Evoé Baco! // Lá se me parte a alma levada / No torvelim da mascarada, / A gargalhar em douro assomo... / Evoé Momo! [...]"). Há outros vários que lhe seguem o estro, a exemplo de "Menipo" (elogio da superioridade do riso frente à morte); "Os sapos" (famosa sátira ao parnasianismo), etc., imiscuindo em planos poéticos elevados o coloquialismo das coisas aparentemente mais antilíricas. Contudo, notas melancólicas continuarão ecoando aqui e ali na obra poética bandeiriana, que, semelhante à carpintaria poética de Álvares de Azevedo, engendra sua própria binomia a partir da melancolia e do riso.

A presença do modo ultrarromântico na Literatura brasileira contemporânea também é fato. Cito apenas o caso de dois autores pernambucanos em plena atividade ficcional que trazem à primeira década do novo milênio os *topoi* ultrarromânticos analisados até o presente momento. O primeiro é Ângelo Monteiro (1942-), alagoano radicado em Pernambuco desde os cinco anos de idade, de quem leremos dois poemas, "Entre as brancas paredes" e "A poesia da terra", do livro *Habitação da ausência* (2002), relançado na seleção poética *Todas as coisas têm língua*. Vejamos o primeiro artefato lírico (2008: 82):

Entre as brancas paredes cresta o tédio
as flores da agonia e as outras flores.
Emurhecem de tédio as próprias dores.
Em vão se estende o véu da fantasia
sobre a incolor nudez de cada dia.

À nudez incolor de cada dia
não serve mais o sol que já mingua
antes do ocaso. E que fazer da lua
que reveste os ocasos com seu manto
no estelar e eterno campo santo

da noite que se segue a cada dia?
Entre as brancas paredes o próprio ar

vive numa prisão domiciliar.
O tédio grassa até pelas cortinas
das janelas pousadas nas ruínas.

O *topos* ultrarromântico do nada parece se amoldar perfeitamente à dicção da poesia no mundo contemporâneo, cada vez mais ilhada dentro de um contexto profundamente audiovisual, como poderia sugerir uma leitura biografista de nossa época. Contudo, opta-se em ver aqui não o referido insulamento empírico, mas a sobrevivência de certos *topoi* do passado, os exageros do discurso melancólico disfórico que insistem, neste caso, em materializar o tédio de maneira a fragmentar os elos entre o eu-lírico e a realidade. Nesse contexto, o *topos* do centramento no descentramento presentificado naquelas “próprias dores” que “emurhecem de tédio” geram a aporia desbordante cara ao modo ultrarromântico, endossada por outras imagens disfóricas como a do “véu da fantasia” que “em vão se estende”, decretando a impossibilidade do sublime; a “incolor nudez de cada dia”; o sol que “míngua” “antes do ocaso” (outra metáfora para o sol negro da melancolia); o “próprio ar” aprisionado que gera a inquietação melancólica e a inadaptação aos lugares, etc. No outro poema selecionado, “A poesia da terra”, o mesmo se repete (idem: 83):

Os ares da terra e os ares da poesia
não mais fremem da casta claridade
em que bailavam auspiciosos dias.
Contra um condão de fadas – às avessas –
debalde se debate a nossa vida.

Entre os ares da terra e os ares da poesia
há um cetro de sombra que nos guia.
Há um cetro de sombra a rebentar das pedras
do deserto a água morta da melancolia
que seca o brilho à verdejante relva.

Uma sede incansável do seu próprio nome
empana as fontes todas da serenidade.
Não mais fremem de casta claridade
os nossos ora tormentosos dias
sobre os ares da terra e os ares da poesia.

Desta vez, à impossibilidade de conciliação entre o eu-lírico e a realidade se acrescenta a incapacidade da escritura poética, o oxímoro/paradoxo em se falar da mesma (incapacidade) ao tempo em que se a pratica (a poesia). A “casta claridade” é uma metáfora apolínea que pode dar ensejo a várias leituras poéticas, em sua maioria, eufóricas (ligadas aos “auspiciosos dias”), mas evocadas apenas para se ensejar o presente lamento e negrume, dardejados pelo avesso “condão de fadas” – a fatalidade ou mesmo a melancolia. O “cetro de sombra” serve de elo com a escritura melancólica ultrarromântica e disfórica: “a rebentar das

pedras / do deserto a água morta da melancolia / que seca o brilho à verdejante relva”. A “água morta” da melancolia é incapaz de estancar a “sede insaciável” que aparece no primeiro verso da estrofe seguinte. Mas tal sede não configura o sublime, a nostalgia romântica, como parece prometer, de início. Pois até ela aparece ligada a um contexto extremamente inconciliador, já que “empana as fontes todas da serenidade”, augurando novamente o estatuto ultrarromântico.

O segundo autor aludido, o jovem poeta recifense Wellington de Mello (1976-), que ainda expande as asas no universo da criação literária, no poema intitulado *[desvirtual provisório]* (sic) (2008), também se utiliza de vários *topoi* ultrarromânticos na construção deste trabalho conceitual que busca cantar os embates tecnofilosóficos entre o homem e a máquina. Mas, mesmo em se tratando de uma temática bastante contemporânea, ainda se vê a antiga forma do treno insuflando a melancolia disfórica do texto, que realiza os experimentos icônicos típicos da poesia vanguardista, como se pode ver no excerto de prosa poética intitulado “Preâmbulo à m@quina” (2008: 13):

Eu acordo & j@ não me reconheço na face embaçada do
espelho. Eu, parafern@lia de números que se repetem, que dão
conta de quem eu sou, de minha Fome, do Vazio que me devora.
Eu, repetidas vezes ninguém, sufocado entre telas que nada me
dizem sobre mim. Eu, uma extensão de um Nada que se afasta cada
vez mais da terra da qual roubo meu nome:

homem

Eu, homem, só me reconheço no Caos que me presenteia o
Verbo. Eu, translúcida sombra de mim, atravesso os dias como uma
lâmina fugaz, mas não me sei a não ser na palavra que alguém me
empresta. Eu, avesso de uma possibilidade, Eu, mastigado pelo
cotidiano herético dos Anjos, finalmente descubro que pesa sobre
mim a herança de meu tempo, a única verdade que o Homem de
meu tempo entende:

a M@quina

É a ela que canto. É ela que odeiamo. É ela que mato & é ela
quem me renasce. É ela que me anula & porque me anula me faz
mais homem. Mais homem, porque o homem de meus dias
desconhece a úmida verdade sob o concreto escaldante; meus
dias de concreto & silício rolam para o precipício da insanidade.

O homem de meus dias não é outro senão o

Não-Homem,

a Besta que devora sua cauda, uróboro apocalíptico. O homem
de meus dias é a M@quina. Eu canto, pois, a M@quina: o que a
precede, o que ela é, o que a mata, o que a supera & o Éter.

A proto-M@quina, a M@quina, a anti-M@quina, a hiper-
M@quina & o Pó. Canto a M@quina, não porque a ame. É que
cantando-a a anulo & anulando-a anulo o que h@ de M@quina em
mim, no homem sou, no Nao-Homem que reconheço na face
embaçada daquele espelho. O velho espelho que é meu tempo.

Anulando-me, alimento a M@quina que h@ em mim
& por fim não existo. Só assim, finalmente,
serei livre.

Porém, no transcurso da leitura de *[desvirtual provisório]* a possibilidade entrevista pelo último verso acima transcrito (“serei livre”) não se cumpre. Dos embates filosóficos entre a consciência do homem e o ser-estar das máquinas no contexto moderno resulta apenas o nada, uma aporia inúmeras vezes presentificada na série de poemas que compõe o livro. Não há diferença ou limites entre o espaço do nada e o nada do *cyberespaço* (visto como “um lugar triste para a palavra” – idem: 44), como afirma o poema “Mundo plano” (ibidem: 34):

desdobras o horizonte
estrangulas topografias cegas
- *te faço plano*

ó mundo de palafitas mudas
te destroço
globo
resgato a última letra
de teu nome esquecido
- *te faço plano*

a vela da nau
j@ não perfura o horizonte
- *te faço plano*

ó senhor do desconhecido revelado
tuas mãos sangrentas
me revelam
o Nada
que se verte sobre mim
encarcerado

& te faço plano
Planimundo
Imundamente
Plano.

É muito simbólico o fato de que o sema “Nada” seja o primeiro, neste poema, grafado com inicial maiúscula. A ele se ligam outros semelhantes (“Planimundo”, “Imundamente” e “Plano”), a configurar uma atmosfera de inadequação à realidade típica do modo ultrarromântico, com as tradicionais hipérboles do discurso melancólico disfórico. Indo contra a euforia tecnológica típica do hodierno, a escritura melancólica de Wellington de Melo perpassa vários outros poemas do livro, a exemplo de “Obrigado” (ibidem: 51):

é um desejo roubado
do aço
o que te assalta
entre suores
diante da tela

é o que não é teu

o que de novo
te traz velhas
memórias
alheias

numa tarde
inoxid@vel
percebes
por fim
o nada.

então de nada
necessitas.
de nada.

A aporia também pode aparecer num contexto imagético contemporâneo. De súbito, do trabalho/embate cotidiano com a “m@quina” irrompe o mal-estar típico do modo ultrarromântico e a última estrofe desse poema (“então de nada / necessitas. / de nada.”) pode até mesmo sugerir uma certa alienação que possui elos com aquele *topos* do convite literário ao suicídio. E o fim do livro-poema, apesar de uma nota do autor empírico na qual pretende se afastar do niilismo, atesta novamente a vitória do vácuo e do modo ultrarromântico em âmbito contemporâneo, na parte “VI” do poema “Pó” (ibidem: 76):

eu
pós-fronteiras
 fronteira
de mim mesmo

não me sei
senão retalhos
senão caleidoscópio embaçado

eu
pós-moderno
pós-pó
sou o pó
do que resta
do que reza
a consciência
de meu tempo
 :o Vazio
 :o Nada

“Vazio” e “Nada”, novamente os únicos semas cujas iniciais são maiúsculas, concluem o poema de maneira fragmentada e inconciliadora, associados, segundo o eu-lírico, à “consciência” (também) fragmentada do tempo de hoje. Este e outros poemas demonstram que o modo ultrarromântico se adapta aos mais diversos contextos e imaginários ficcionais – e

assim o será por muito tempo ainda –, fecundando-os com suas cores e matizes melancólicos tão característicos.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Casimiro de. *Obras completas*. Nova edição revista, com prefácio de Murilo Araújo. Rio de Janeiro: Livraria Zélio Valverde S.A., 1947.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Traduzido do italiano para o francês por Yves Hersant. Paris: Rivages, 1998.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8ª edição. 11ª reimpressão. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

AMBRIÈRE, Madeleine. *Précis de littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução em versos de Vasco Graça Mourão. São Paulo: Landmark / Ministério da Cultura de Portugal, 2005.

_____. “Églogas latinas”. In: *Obras Completas de Dante Alighieri*. Tradução do Pe. Vicente Pedroso. Volume VIII. São Paulo: Editora das Américas, 1958 (pp. 9-23).

_____. “Vida Nova”. In: *Obras Completas de Dante Alighieri*. Tradução do Pe. Vicente Pedroso. Volume VIII. São Paulo: Editora das Américas, 1958 (pp. 25-114).

_____. “O Banquete”. In: *Obras Completas de Dante Alighieri*. Tradução do Pe. Vicente Pedroso. Volume VIII. São Paulo: Editora das Américas, 1958 (pp. 115-285).

ALIRANGUES, Loretta M. “Funerary practices - greek burial and lamentation rituals”. Artigo disponível no endereço eletrônico http://www.morbidoutlook.com/nonfiction/articles/2002_11_greekfuneral.html (Acesso em março de 2007).

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

ANDRADE, Mário de. “Amor e medo”. In: In: AZEVEDO. Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 53-78).

ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes* – Vol. 3. 14ª edição. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* – Vol. 4. 14ª edição. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução e notas de Antônio Pinto de Carvalho. 16ª edição. São Paulo: Ediouro, 1998.

_____. “Problema XXX”. Tradução de Elisabete Thamer. In: QUINET, A. (org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*; Coleção Bacamarte. Rio de Janeiro: Marca d'água, 1999. Também disponível no endereço eletrônico http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/traducao_problema30.htm (Acesso em fevereiro de 2006).

_____. *O homem de gênio e a melancolia: O Problema XXX, 1*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. “Problema XXX, 1”. Traduzido do grego por R. Klibansky e vertido ao espanhol por María Luisa Balseiro. In: KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancholia*. Versión española de María Luisa Balseiro. Primeira reimpressão da primeira edição de 1991. Madri: Alianza editorial, 2004 (pp. 42-53).

_____. *Ética a Nicômacos*. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª edição. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

_____. *Ética a Nicómaco*. Tradução para o espanhol e notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

ASSIS, Machado de. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO. Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 24-26).

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores (não especificados). São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO. Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BABB, Lawrence. *The elizabethan malady*, Michigan: State College Press, 1951.

BACH, Alice. *A Companion to Shakespeare's Sonnets*. London: Blackwell, 2006.

BACELAR, Agatha Pitombo. *A liminaridade trágica em Ajax, de Sófocles*. (Dissertação de Mestrado). UFRJ: junho de 2004.

BALZAC, Honoré de. “A pele de onagro”. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira [et alli]. Tomo XV. São Paulo: Globo, 1992. (pp. 13-246).

BANDEIRA, Manuel. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO. Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 78-81).

_____. *Estrela da vida inteira*. 20ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. 3ª edição. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1949.

BARBERIS, Pierre. *Balzac et le mal du siècle*. Tomo I. Paris: Gallimard, 1970.

BARNES, Jonathan. *Filósofos Pré-Socráticos*. Tradução Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATE, Jonathan. *The romantics on Shakespeare*. London: Penguin Books, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Vários tradutores. Primeira reimpressão da primeira edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BÉGUIN, Albert. *L'ame romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. 1ª edição de 1939. Paris: Librairie Jose Corti, 1967 (3ª edição).

BEIGUELMAN, Giselle. "Classicismo: o mundo como abstração". In: GUINSBURG, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 63-86).

BENAC, Henri. "Melancolie" (verbete). In: BENAC, Henri. *Guide des idées littéraires*. Paris: Hachette, 1988.

BENICHOU, Paul. *Romantisme français* (1º volume). Paris: Gallimard, 1988.

_____. *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris: Gallimard, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. 2ª reimpressão da 3ª edição. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERCEGOL, Fabienne; DIDIER, Béatrice (orgs.). *Oberman ou le sublime négatif*. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2006.

BERCEGOL, Fabienne. "Oberman de Senancour, ou 'l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avais pas été dite'". In: BERCEGOL, Fabienne; DIDIER, Béatrice (orgs.). *Oberman ou le sublime négatif*. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2006 (pp. 1-23).

BERCHET, Jean-Claude. "Introduction" e "Dossier". In: CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala / Rene*. 2ª edição. Paris: Le livre de poche, 2007. (pp. 7-31; 201-251).

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Tradução de Juan Antonio Gili Sobrinho. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone; CROISILLE, Christian (orgs.). *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*. Clermont-Ferrand: Librairie Nizet, 1998.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone. "Liminaire: Ecritures du moi et difficulté d'être dans la première moitié du XIX^e siècle. Esquisse d'une anthropologie du mal du siècle". In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone; CROISILLE, Christian (orgs.). *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*. Clermont-Ferrand: Librairie Nizet, 1998 (pp. 5-26).

BERTRAND-JENNINGS, Chantal. *Un autre mal du siècle: le romantisme des romancières – 1800-1846*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.

BÍBLIA DE JERUSALÉM (Antigo e Novo Testamentos). Vários tradutores. 6^a impressão. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

BINGEN, Santa Hildegarda de. "Mélancolie et péché originel". Tradução em francês de Pierre Monat. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 560-569).

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLOOM, Harold. *Hamlet – poema ilimitado*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BLUM, Claude. "A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI) – aspectos do problema". In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 271-303).

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. Coleção Elos. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BONY, Jacques. *Lire le Romantisme*. Paris: Nathan, 2001.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. "Imagens do Romantismo no Brasil". In: Guinsburg, J. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 239-256).

BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996.

BRAGA, Marques. “Cancioneiros da primeira época lírica”. In: *Cancioneiro da Ajuda*. Prefácio e notas de Marques Braga. 2 vls. Coleção de clássicos Sá da Costa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945 (pp. vii-xxxix).

BRAGA, Teófilo. *Introdução e teoria da história da Literatura portuguesa*. Porto: Lello e Irmãos, 1896.

_____. *As theocracias litterarias – relance sobre o estado actual da litteratura portugueza*. Lisboa: Typographia Universal, 1865.

BRICHETEAU, Isidore. “Spleen”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 731-734).

BRIGHT, Timothy. *Traité de la mélancolie*. Tradução para o francês de Éliane Cuvelier. In: In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 610-623).

BRUNNEL, P; BELLENGER, Y.; COUTY, D.; SELIER, Ph.; TRUFFET, M. *Histoire de la littérature française: du Moyen Age au XVIII^e siècle*. Paris: Bordas, 1986.

BURCKHARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália – Um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURNS, Edward MacNall; LERNER, Robert E.; MEACHAM, Standish. *História da civilização ocidental*. Vol I. 42^a edição. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Globo, 2003.

BURTON, Robert. *Anatomy of melancholy*. New York: John Wiley Publ., 1850 (edição fac-símile disponível no Making of America Books Project - <http://quod.lib.umich.edu/m/moa>) (acessado em março de 2008).

BYRON, Lord. *Poetical works*. Edited by Frederick Page and corrected by John Jump. Reimpressão da terceira edição. London: Oxford Paperbacks, 1974.

_____. *A peregrinação de Childe Harold*. Tradução em prosa portuguesa de Alberto Telles. Lisboa: Livraria Ferreira, 1881.

_____. *Obras*. Vários tradutores. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

_____. *Ouvres*. 4 tomos. Tradução em francês de Benjamin Laroche. Paris: Victor Lecou, 1854.

CAMÕES, Luís de. *Obras Completas*. 5 vls. Prefácio e notas de Hernâni Cidade. Coleção de Clássicos Sá da Costa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1954.

Cancioneiro da Ajuda. Prefácio e notas de Marques Braga. 2 vls. Coleção de clássicos Sá da Costa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945.

CANDIDO, Antonio. “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 81-98).

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANNAT, René. *Une forme de mal du siècle: du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

CAPPADOCE, Arétée de. “Phantasia”. In: *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques*. Traduction de L. Renaud. Paris: 1834. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 851-854).

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. “Prosa e ficção do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 157-165).

CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 49-53).

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição; Amor de salvação*. Introdução e comentários de José de Nicola. 2ª impressão da 2ª edição. São Paulo: Scipione, 1997.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Amor e Melancolia*. Lisboa: Typographia Livraria Moderna, 1903.

CÉARD, Jean (org.). “Folie et démonologie au XVI^e siècle”. In: *Folie et déraison à la Renaissance*. Bruxelles: Ed. de l’Université de Bruxelles, 1976 (pp. 129-143).

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.

CHARTIER, Roger. “As práticas da escrita”. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Philippe (orgs.). *História da vida privada – Da Renascença ao Século das Luzes – Vol. 3*. 14ª edição. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 112-161).

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala / René*. 2ª edição. Paris: Le livre de poche, 2007.

_____. *Obras Completas*. Tradução de Oscar Pais Leme, 10 volumes. São Paulo: Editora das Americas, 1957.

CHIFFOLEAU, Jacques. “O que faz a morte mudar na região de Avinhão no fim da Idade Média”. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 117-130).

COELHO, Jacinto do Prado. “Romantismo” e “Ultrarromantismo” (verbetes). In: *Dicionário de Literatura*. 3ª edição. Porto: Cia. Ed. do Minho/Figueirinhas, 1979. (pp. 962-965 e 1124-1126, respectivamente).

CONSTANT, Benjamin. *Ouvres*. Prefácio, cronologia, bibliografia e notas de Alfred Roulin. Bourges: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1964.

COQUELIN, L.; LEJEALLE, L. “Literatura grega”. In: Enciclopédia Delta Larousse (Vol. 6). Tradução de Heitor Fróes. Adaptação de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Edições Larousse/Guanabara, 1967 (pp. 3075-3107).

_____. “Literatura latina”. In: Enciclopédia Delta Larousse (Vol. 6). Tradução de Heitor Fróes. Adaptação de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Edições Larousse/Guanabara, 1967 (pp. 3108-3135).

COQUELIN, L.; MARCHESSEAU, D. “Literatura inglesa”. In: Enciclopédia Delta Larousse (Vol. 7). Tradução de Heitor Fróes. Adaptação e atualização de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Edições Larousse/Guanabara, 1967 (pp. 3534-3575).

CORBIN, Alain. “Gritos e cochichos”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. 14ª edição. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 563-611).

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. “A questão dos gêneros”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (pp. 253-292).

CROISILLE, Christian. “Deuils et mélancolie: la crise des années 1840-1847 dans la correspondance de Lamartine”. In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone; CROISILLE, Christian (orgs.). *Difficulté d’être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*. Clermont-Ferrand: Librairie Nizet, 1998 (pp. 125-135).

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. 2ª edição. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DANDREY, Patrick. *Les tréteaux de Saturne: scènes de la mélancolie à l’époque baroque*. Paris: Klincksieck, 2003.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Tomo I. 3ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 1954.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Tradução de Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, s/d.

_____. *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *As paixões da alma*. Tradução de Rosemary Abílio. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade: uma história do Paraíso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A civilização do Renascimento*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2004.

DENIS, Ferdinand. *Brasil*. Prefácio de Mário Guimarães Ferri; tradução de João Etienne Filho e Malta Lima. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1980.

_____. *Journal: 1829-1848*. Introduction et notes de Pierre Moreau. *Ex libris* n° 21 (Château de Chupru). Fribourg (Suisse): Librairie de l'Université / Frères Hess & Cie; Paris: Librairie Plon, 1932.

_____. *Resumé de l'histoire littéraire de Portugal, suivi du Resumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826.

DIDIER, Beatrice. *Senancour romancier: Oberman, Aldomen, Isabelle*. Paris: Sedes, 1985.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Papirus, 1994.

DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada: da Europa Feudal à Renascença* – Vol. 2. 14ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “A solidão nos séculos XI-XIII”. In: DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada: da Europa Feudal à Renascença*. – Vol. 2. 14ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (pp. 503-526).

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECHELARD, Michel. *Histoire de la littérature en France au XIX^e siècle*. Paris: Hatier, 2002.

EDMONDS, J. M. *Elegy and iambus – Being the remains of all the greek elegiac and iambic poets from Callinus to Crates with Anacreontea*. (2 vls). London: Harvard University Press, 1954.

“Elegia”. (Verbetes). In: ENCICLOPAEDIA BRITANNICA/BARSA. 5º tomo. 3ª edição. São Paulo: Balsa Planeta Internacional, 2004 (pp. 336-337).

ENTHOVEN, Jean-Paul. *Les enfants de Saturne*. Paris: Gallimard, 1996.

ÉSQUILO. *Tragédias*. Tradução do grego para o espanhol de Fernando Segundo Brieva Salvatierra. 2ª edição. Buenos Aires: Losada, 1941.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES. *Obras completas*. Tradução para o espanhol de José Alsina, José Vara Donado, Juan Férez e Juan Labiano. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

ESQUIROL, Étienne. “La lypémanie”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 713-731).

EURÍPEDES. *Héracles*. Tradução de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

_____. *Hipólito, Medéia, As Troianas*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Hipólito*. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *Helena*. Tradução em versos de José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

FABRIS, Annateresa. “O clacissismo nas artes plásticas”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 263-291).

FALBEL, Nachman. “Os fundamentos históricos do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 1ª reimpressão da 4ª edição de 2002. São Paulo: Perspectiva, 2005 (pp. 23-50).

FERRAND, Jacques. “Traité de l’essence et guérison de l’amour, ou De la mélancolie érotique”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 623-630).

FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do Romantismo português*. Lisboa: Edições 70, 1971.

FERREIRA, Alberto; MARIA, José Marinho. *Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã)*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda: 1985.

FICHTE. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros ensaios*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

FICINO, Marsilio. “De vita triplici”. Tradução do latim para o francês de Yves Hersant. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 575-610).

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da Literatura Romântica*. 3ª edição revista. São Paulo: Anchieta, 1946.

FILHO, Alphonsus de Guimaraens. “Introdução” e “Notas”. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959 (pp. xi-xxii / 459-520).

FOISIL, Madaleine. “A escritura do foro privado”. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes* – Vol. 3. 14ª edição. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 331-368).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Volumes IV e V. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

FREIRE, Junqueira. *Obras poéticas*. Série clássica Brasileiro-Portuguesa. Tomo I (“Inspirações do claustro”). São Paulo: Edições Cultura, 1943.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade – estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. “Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Vários tradutores. Primeira reimpressão da primeira edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 (pp. 1029-1048).

FULLERTON, Mark D. *A arte grega*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Odysseus, 2002.

GALENO. “Des lieux affectés, III, 9”. In: *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*. Traduction de Charles Daremberg. Paris: 1856. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 830-837).

GARRETT, Almeida. “Memória ao Conservatório Real”. In: ALMEIDA, Garrett. *Frei Luís de Sousa*. Organização de Luís Amaro de Oliveira. Porto: Porto editora, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *O sofrimento do jovem Werther*. Tradução em português anônima de 1821. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. *Poesia e verdade*. 2 vls. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: UNB, 1986.

_____. “Conversações com Eckermann (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 25-34).

GOFF, Jacques Le. *A civilização do Ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. São Paulo: Edusc, 2005.

GOLDHILL, Simon (org.). *Reading greek tragedy*. 5ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. “Mind and madness”. In: GOLDHILL, Simon (org.). *Reading greek tragedy*. 5ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 (pp. 168-198).

GONÇALVES, Aguinaldo José. “O clacissismo na literatura européia”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 115-138).

GOULEMOT, Jean Marie. “As práticas literárias ou a publicidade do privado”. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes* – Vol. 3. 14ª edição. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 371-407).

GRIECO, Agripino. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 46-49).

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Organização, introdução, cronologia e notas por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

GUINSBURG, J. “Posfácio”. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª edição, 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (pp. 155-171).

_____. (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. (org.). *O romantismo*. 1ª reimpressão da 4ª edição de 2002. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUSDORF, Georges. *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*. Paris: Payot, 1982.

_____. *Fondaments du savoir romantique*. Paris: Payot, 1982.

_____. *L’homme romantique*. Paris: Payot, 1984.

HADJADJ, Dany. “Mal du siècle: comment dire l’indicible?”. In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone; CROISILLE, Christian (orgs.). *Difficulté d’être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*. Clermont-Ferrand: Librairie Nizet, 1998 (pp. 29-42).

HANCIAU, Nubia. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*. Belo Horizonte: FURG/ABECAN, 2004.

HAUFF, Wilhelm. *Contes*. Tradução do alemão para o francês por N. Casanova e P. Deshusses. Paris: Babel, 1992.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. 3ª edição (1ª edição de 1953). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. Tradução de Pedro José Serra. São Paulo: Unesp, 1996.

HERDER, J. G. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*. Tradução, notas e posfácio de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995.

_____. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Tradução e notas de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1987.

HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005.

_____. “Acédie”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 775-782).

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução em versos por Mary de Camargo Neves Lafer. Coleção Biblioteca Pólen. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Teogonia – a origem dos deuses*. Tradução em versos por Jaa Torrano. Coleção Biblioteca Pólen. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HIPÓCRATES/POLÍBIO. “De la nature de l’homme”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 511-514).

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 22^a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HOFFMANN, E.T.A. *Les élixirs du diable*. Tradução para o francês por Madeleine Laval, prefácio de Jacques Haumont. Paris: Phébus Libretto, 2005.

_____. *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos por Carlos Alberto Nunes. Coleção Universidade. São Paulo: Ediouro, s/d.

HORÁCIO. “Epístola aos pisões”. In: *Poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. 12^a edição. Tradução do grego e latim de Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUGO, Victor. “Prefácio a Hernani (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 135-138).

_____. *Ouvres complètes: critique*. Présentation de Jean-Pierre Reynaud. Paris: Éditions Robert Laffont, 1985.

HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Unesp, 2004.

HUYSMANS, J-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JACCARD, Roland. *La tentation nihiliste*. Paris: Presses universitaires de France, 1991

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JONARD, Norbert. *L'ennui dans la littérature européenne: des origines à l'aube du XX^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998.

KAISER, Gerhard. *Introdução à literatura comparada*. Tradução para o português de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução de Vinicius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancholia*. Versión española de María Luisa Balseiro. Primeira reimpressão da primeira edição de 1991. Madri: Alianza editorial, 2004.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus. *Malleus Maleficarum (El martillo de los brujos)*. Tradução espanhola de Floreal Maza. Madri: Edições Orion, s/d. Também disponível nos endereços eletrônicos <http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol1.pdf> (“Primeira parte”) e <http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol2.pdf> (“Segunda parte”).

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir – dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Descartes existencial*. São Paulo: Editora Herder/USP, 1969.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Viagem na América meridional descendo o rio das Amazonas*. Disponível no endereço eletrônico <http://www.scribd.com/doc/7388813/Viagem-Na-America-Meridional-Descendo-o-Amazonas> (Acessado em setembro de 2009).

LAFER, Mary de Camargo Neves. “Introdução”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução em versos por Mary de Camargo Neves Lafer. Coleção Biblioteca Pólen. São Paulo: Iluminuras, 2002 (pp. 13-17).

LAMARTINE, Alphonse de. “Prefácio às Primeiras Meditações Poéticas (excertos)”. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op. cit.)* (pp. 123-124).

_____. “Os destinos da poesia (excertos)”. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op. cit.)* (pp. 123-124). 125-126).

LAMB, Charles. “A sanidade do verdadeiro gênio”. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op. cit.)* (pp. 250-252).

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Le discours mélancolique – de la phénoménologie à la métapsychologie*. Paris: Anthropos, 1993.

_____. *Esthétique de la mélancolie*. Paris: Aubier, 1984.

LARUE, Anne. *Romantisme et mélancolie: le Journal de Delacroix*. Paris: Honoré Daumier, 1998.

LAUAND, Jean; PIEPER, Joseph. “O pecado capital da acídia na análise de Tomás de Aquino”. In: Atas do Seminário Internacional “Os Pecados Capitais na Idade Média”. Rio Grande do Sul: UFRS, 2004 (também disponível no endereço eletrônico <http://www.pecapi.com.br>).

LECONTE, Frantz Antoine. *La tradition de l'ennui splénétique en France – de Christine de Pisan à Baudelaire*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

LE GALL, Béatrice. *L'imaginaire chez Senancour* (2 vls.). Paris: Librairie José Corti, 1966.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Letras de la Audiencia de Quito. Arquivo disponível no endereço eletrônico <http://books.google.com.br/books?id=GknIxi3gC&pg=PR5&dq=%22Letras+de+la+Audiencia+de+Quito%22#v=onepage&q=&f=false> (Acesso em agosto de 2009).

LEVY, Zvi. *Senancour, dernier disciple de Rousseau*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1979.

LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LONGINO. “Do Sublime”. In: *Poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. 12ª edição. Tradução do grego e latim de Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 2005.

LONGO, Oddone. “The theater of the Polis”. In: *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. New Jersey: Princeton University Press, 1992 (pp. 12-19).

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. Terceira reimpressão da 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2007.

MADÉLENAT, D. “Mal du siècle” (verbete). In: BEAUMARCHAIS, J. P. de; COUTY, Daniel; REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Tomo III (M-R). Paris/Bordas, 1987. (p. 1463).

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Livro disponível no endereço eletrônico

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144952189758473087857/p0000001.htm#I_5_ (Acessado em junho de 2009).

MALHADAS, Daisi; SARIAN, Haiganuch. “Prefácio”. In: TEOFRASTO, *Os caracteres*. Tradução e notas de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978 (pp. 7-23).

MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

MARÍAS, Julían. *História da filosofia*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MASCARENHAS, Isabel Branco de. Vocabulo “Endecha”. In: E-Dicionário de termos literários (disponível no site <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/endecha.htm>) (Acessado em fevereiro de 2007).

MATOS, Olgária C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. 2ª edição. São Paulo: Moderna, 2005.

MELO, Wellington de. *[desvirtual provisório]*. Bauru, SP: Canal 6 Editora, 2008.

MENANDRO. *O Misanthropo*. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. São Paulo: Ediouro, s/d.

MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Memórias de Litteratura Contemporânea*. 2º edição. Lisboa: Tipografia Panorama, 1856.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MEUNIER, Mario. *Nova Mitologia Clássica: A legenda dourada*. 8ª edição. Tradução de Alcântara Silveira. São Paulo: Ibrasa, 1997.

MILANO, Dante. “Leopardi”. In: LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 (pp. 133-141).

MILLIET, Sérgio. “Prefácio”. In: VOLTAIRE. *Contos e novelas*. Tradução de Mário Quintana. 2ª edição. São Paulo: Ediouro, 2001 (pp. 21-61).

MILTON, John. *O paraíso perdido*. s/n tradutor. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994.

_____. “Il penseroso”. Poema. In: LUXON, Thomas H., ed. *The Milton Reading Room* (endereço eletrônico <http://www.dartmouth.edu/~milton>) (acessado em março de 2008).

MINOIS, Georges. *Histoire du mal de vivre: de la mélancolie à la dépression*. Paris: Editions de La Martinière, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 33ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOLIÈRE. *O tartufo; O misantropo*. 3ª edição. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MONGLOND, André. “Introduction: un premier Obermann inconnu”. In: SENANCOUR, Etienne Pivert de. *Aldomen, ou le bonheur dans l’obscurité*. Paris: Les presses françaises, 1925 (pp. 9-37).

_____. *Le mariage et la vieillesse de Senancour. Senancour en Suisse (1789-1803). Lettres de Senancour a Ferdinand Denis (1832-1846)*. Château de Chupru (Nogent-le-Routrou): Imprimerie Daupelay-Gouverneur, 1931.

MONNOYER, Jean-Maurice. “Preface”. In: SENANCOUR, Etienne Pivert de. *Obermann*. Paris: Gallimard, 1984. (pp. 7-47).

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s (2 tomos). Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1972.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Literatura portuguesa”. In: Enciclopédia Delta Larousse (Vol. 6). Rio de Janeiro: Edições Larousse/Guanabara, 1967 (pp. 3140-3234).

MONTEIRO, Ângelo. *Todas as coisas têm língua*. Recife: Cepe, 2008.

MONTESQUIEU. *O espírito das leis*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª tiragem da 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOREIRA, Zenóbia Collares. *O Pré-Romantismo português*. Natal, RN: Editora Central de Cópias, 2000.

_____. *A poesia pré-romântica portuguesa*. Natal, RN: Editora Central de Cópias, 2000.

MORETTO, Fulvia M. L. “Introdução”. In: ROSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. Tradução, prefácio e notas de Fulvia M. L. Moretto. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006 (pp. 11-19).

MUSSET, Alfred de. *Ouvres complètes en prose*. Texto estabelecido e anotado por Maurice Allem e Paul Courant. Paris: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1960.

_____. “Cartas de Dupuis a Cotonet (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 150-152).

NAUGRETTE, Florence. *Le Théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Editions du seuil, 2001.

NICOLA, José de. “Prefácio” e “Posfácio”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição; Amor de salvação*. Introdução e comentários de José de Nicola. 2ª impressão da 2ª edição. São Paulo: Scipione, 1997 (pp. iii-xvi; 113-116).

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª edição, 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A gaia ciência*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NODIER, Charles. *Contes*. Paris: Garnier, 1961.

NORDON, Didier (org.). *L'ennui: féconde mélancolie*. Paris: Editions Autrement, 1998.

NOVAIS, Faustino Xavier de. *Poesias*. 2ª edição. Porto: Typographia de Sebastião José Pereira, 1856.

NOVALIS. “Fragmentos logológicos (excertos)”. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 73-90).

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 1ª reimpressão da 4ª edição de 2002. São Paulo: Perspectiva, 2005 (pp. 51-74).

OVÍDIO, “Les tristes, III, Élegie 3”. Tradução francesa de M. Nisard. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 23-25).

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Masdras, 2003.

PALMEIRIM, Luís Augusto. *Poesias*. 4ª edição. Londres: Edição Harvard College Library, 1906.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1973.

PASSOS, António Augusto Soares de. *Poesias*. 5ª edição. Porto: Editor Cruz Coutinho, 1870.

PATLAGEAN, Evelyne. “Bizâncio: séculos X-XI”. In: VEYNE, Paul (org.). *História da Vida Privada: do império romano ao ano mil – Vol. 1*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 14ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1990 (pp. 531-615).

PERROT, Michelle. “Maneiras de morar”. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra – Vol. 4*. 14ª edição. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 307-323).

PETRARCA. “De secreto conflictu curarum mearum”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 64-78).

PIGEAUD, Jackie. “Apresentação”. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: O Problema XXX, I*. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998 (pp. 7-75).

PINEL, Philippe. “Mélancolie” (artigo). In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 693-713).

PINGAUD, Bernard; MANTERO, Robert. *Les infortunes de la raison 1774-1815*. Paris: Hatier, 1992.

PITROU, Robert. “Literatura alemã”. In: Enciclopédia Delta Larousse (Vol. 7). Tradução de Heitor Fróes. Adaptação e atualização de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Edições Larousse/Guanabara, 1967 (pp. 3576-3606).

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 4^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

_____. *Diálogos: Eutífron; Apologia de Sócrates; Críton; Fédon*. Tradução de Márcio Pugliesi e Edson Bini. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. s/d. Versão eletrônica disponível no endereço eletrônico http://www.clube-de-leituras.net/upload/e_livros/clle000125.pdf (Acessado em agosto de 2006).

_____. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. 1975.

_____. *Íon, Timeo, Critias*. Tradução para o espanhol e notas de José Marías Pérez Martel. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes e Milton Amado. 4^a reimpressão da 1^a edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POIRON, Daniel. “A morte e o maravilhoso em Maria de França”. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 196-210).

PRIGENT, Hélène. *Mélancolie: les métamorphoses de la dépression*. Paris: Gallimard, 2005.

PSEUDO-HIPÓCRATES. “Le rire de Démocrite”. *Sur le rire et la folie*. Tradução de Yves Hersant. Paris: Rivages, 1989. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 522-539).

QUENTAL, Antero. “Bom senso e bom gosto”. In: FERREIRA, Alberto; MARIA, José Marinho. *Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã)*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda: 1985 (pp. 231-248).

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RABELO, Laurindo. *Poesias completas*. Coligidas e anotadas por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura), 1963.

REVEL, Jacques. “Os usos da civilidade”. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes* – Vol. 3. 14ª edição. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1991 (pp. 169-209).

REY, Luis. *Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1999.

RIBEIRO, Bernardim. *Éclogas*. Seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1942.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução de C. M. César. Campinas: Papirus, 1994.

ROBERTSON, John George. “Sturm und Drang” (artigo). In: *A History of German Literature*. John George Robertson (org.). New York: G.P. Putnam's Sons, 1902. Também disponível no endereço eletrônico http://www.theatredatabase.com/18th_century/sturm_und_drang.html (Acessado em maio de 2008).

ROMERO, Sílvio. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO. Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 26-43).

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. 2 volumes. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

_____. *Discurso sobre as ciências e as artes; Sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Da economia política; Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Globo, 1958.

_____. *Les rêveries du promeneur solitaire; Mon portrait; Lettres*. Introduction et commentaires de Bernard Gagnebin. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

_____. *Emile e Sophie ou Os solitários*. Tradução de Françoise Galler. Santa Catarina: Paraula / Aliança Francesa / Embaixada Francesa, s/d.

_____. *Júlia ou a nova Heloísa*. Tradução, prefácio e notas de Fulvia M. L. Moretto. 2ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

SAINTE-BEUVE. “Preface d'Obermann (extrait)”. In: SENANCOUR, Etienne Pivert de. *Obermann*. Paris: Gallimard, 1984. (pp. 513-515).

_____. “Primeiras segundas-feiras”. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 153-157).

SAINT-PIERRE, Bernardin de. “Études de la nature”. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 784-793).

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores. Volume VI. São Paulo: Abril, 1973.

_____. *A verdadeira religião / O cuidado devido aos mortos*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

SCHELLING, F. W. J. *Escritos sobre filosofia de la naturaleza*. Estudo preliminar, tradução para o espanhol e notas de Arturo Leyte. Madri: Alianza editorial, 1996.

_____. *A essência da liberdade humana*. Tradução e introdução de Márcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis (RJ): Vozes, 1991.

_____. *Filosofia del arte*. Tradução para o espanhol de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

SCHILLER, Friedrich von. “Sobre o patético (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 35-41).

_____. “Sobre poesia ingênua e poesia sentimental (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 42-49).

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

_____. “Sur la philosophie (à Dorothea)”. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (orgs.). *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seil, 1978 (pp. 224-247).

_____. “Entretien sur la poésie”. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (orgs.). *L’absolu littéraire – théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seil, 1978 (pp. 289-368).

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Tradução, prefácio e notas de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHOWS WILLIAMS, Gerhild. “A morte como texto e signo na literatura da Idade Média. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 130-145).

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: A melancolia européia chega ao Brasil*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SENCOUR, Etienne Pivert de. *Obermann*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *Aldomen, ou le bonheur dans l'obscurité*. Paris: Les presses françaises, 1925.

SÊNECA. *La tranquillité de l'âme*. Tradução para o francês de René Waltz. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp. 540-548).

_____. *Lettres à Lucilius* (Lettre 85). Tradução para o francês de Henri Noblot. In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (pp.548-550).

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução em versos de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. In: BLOOM, Harold. *Hamlet – poema ilimitado*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004 (pp. 139-319).

_____. *Macbeth*. In: SHAKESPEARE, *Tragédias: Romeu e Julieta; Macbeth; Otelô*. Tradução de Beatriz Viegas Farias. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

_____. *Teatro completo – 3 vls (Tragédias, Comédias, Dramas históricos)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *The complete pelican*. London: Penguin Books, 2002.

SHELLEY, Percy Bysshe. “Defesa da poesia”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 220-244).

SILVA, Jorge Miguel Bastos da. “Chatterton no Romantismo Português”. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: maio de 2001 (s/p). Também disponível no endereço eletrônico www2.fcsh.unl.pt/congressocean/jorge-silva.doc (Acesso em maio de 2009).

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Prólogo”. In: *La musica de la humanidad: Antologia poética del Romanticismo inglés*. Barcelona: Tusquets Editores, 1993.

SÓFOCLES. *Antígona, Ajax, Rei Édipo*. Tradução de Antônio Manuel Couto Viana. Lisboa: Editorial Verbo, s/d.

_____. *Filoctetes*. Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. 3ª edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

_____. *Édipo en Colona*. Tradução castelhana de José Pérez Boiart. Barcelona: Editorial Ibérica, 1920.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

SOUSA, Eudoro de. “Introdução” e “Apêndice”. In: ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966 (pp. 1-27); (151-218).

SOUSA, Maria Leonor Machado de. “Ultrarromantismo” (Artigo online do Dicionário de Termos Literários), disponível no endereço eletrônico <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/U/ultrarromantismo.htm> (acesso em 10 de junho de 2009).

STAËL, Germaine de. *De la littérature suivi De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations / Réflexions sur le suicide*. Paris: Charpentier, 1842.

_____. *De l'Allemagne* (2 tomos). Chronologie et préface par Simone Belayé. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. 2ª edição (1ª edição de 1989). Paris: Julliard, 1997.

_____. *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*. Bâle, Acta psychosomatica, Documenta Geigy, 1960. Trechos desta tese também podem ser encontrados, divididos em capítulos, In: HERSANT, Yves (org.). *Mélancolies: de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005. (pp. 551-560 / 571-575 / 679-682).

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STENDHAL (Henri Beyle). “Sobre a arte (excertos)”. In : LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo (op . cit.)* (pp. 146-149).

_____. *O vermelho e o negro*. Tradução de Souza Júnior & Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril, 1979.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Tradução e notas de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

TERRASSE, Jean. *Le mal du siècle et l'ordre immuable*. Bruxelles: Editeur André de Rache, 1973.

TOLLE, Oliver. “Introdução”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *O sofrimento do jovem Werther*. Tradução em português anônima de 1821. São Paulo: Hedra, 2006 (pp. 9-19).

TRISTRAM, Philippa. “Velhas histórias do tempo antigo”. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 181-193).

VALENTI, Helene. “Ennui” (verbetes). In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. (pp. 187-188).

VAN GORP, Hendrik (*et alli*). “Mal du siècle” (verbete). In: VAN GORP, Hendrik (*et alli*). *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2001. (p. 292).

VERÍSSIMO, José. “Álvares de Azevedo”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organizada por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 (pp. 43-46).

VERNANT, J. P., VIDAL-NAQUET, P. *Myth and tragedy in ancient Greece*. London: J. Brighton, 1981.

_____. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges. São Paulo: Difel, 1984.

VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. (org.). *História da Vida Privada: do império romano ao ano mil* – Vol. 1. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 14ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. “O império romano”. In: VEYNE, Paul (org.). *História da Vida Privada: do império romano ao ano mil* – Vol. 1. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 14ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1990 (pp. 19-223).

VIZZIOLI, Paulo. “O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999 (pp. 137-156).

VOLTAIRE. *Cartas inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário filosófico; O filósofo ignorante*. Traduções de Marilena de Souza Chauí, Bruno da Ponte e João Lopes Alves. Coleção Os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Contos e novelas*. Tradução de Mário Quintana. 2ª edição. São Paulo: Ediouro, 2001.

VOVELLE, Michel. “A história dos homens no espelho da morte”. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Universidade de São Paulo (Edusp), 1996 (pp. 11-26).

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WINKLER, John J. (*et alli*). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

_____. “The ephebe’s song: *Tragöidia* and *Polis*”. In: WINKLER, John J. (*et alli*). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. New Jersey: Princeton University Press, 1992 (pp. 20-62).

WORDSWORTH, William. *Prefácio às Baladas Liricas*. In: LOBO, Luiza (tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 (pp. 169-187).

YATES, Frances A. *The occult philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge, 1979.

ZAHARIA, Constantin. *La parole mélancolique – Une archéologie du discours fragmentaire*. Tese de doutorado. Bucharest: University of Bucharest, 2003. Também disponível no endereço eletrônico <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/melancolie/propos.htm> (Acessado em março de 2007).