

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CESAR MARCOS CASAROTO FILHO

**DA PEDRA ETÉREA: O DISCURSO MELANCÓLICO EM *LIVRO DO
DESASSOSSEGO***

Porto Alegre

2017

ERRATA

CASAROTO FILHO, Cesar Marcos. *Da pedra etérea: o discurso melancólico em Livro do desassossego*. Porto Alegre: PUCRS, 2017. 95 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

A seguinte referência bibliográfica não ficou incluída na bibliografia:

CORRÊA, Éder. *A língua de Saturno: melancolia em Albertine Disparue*, de M. Proust. Porto Alegre: PUCRS, 2015. 123 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CESAR MARCOS CASAROTO FILHO

**DA PEDRA ETÉREA: O DISCURSO MELANCÓLICO EM *LIVRO DO
DESASSOSSEGO***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação do Curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2017

Ficha Catalográfica

C335d Casaroto Filho, Cesar Marcos

Da pedra etérea : o discurso melancólico em Livro do
Desassossego / Cesar Marcos Casaroto Filho . – 2017.

93 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Livro do Desassossego. 2. Bernardo Soares. 3. Fernando Pessoa. 4.
Melancolia. 5. Discurso melancólico. I. Baumgarten, Carlos Alexandre.
II. Título.

CESAR MARCOS CASAROTO FILHO

**DA PEDRA ETÉREA: O DISCURSO MELANCÓLICO EM *LIVRO DO
DESASSOSSEGO***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação do Curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

Prof. Dr. Carlos Antônio Mousquer – FURG

Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS

À memória de meu pai e à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha mãe, Domênica Maria Favero Casarotto, pelas horas em que me ouviu ler e reler a dissertação e ter compartilhado e vivenciado comigo tanto a feitura desta análise quanto a poesia de Fernando Pessoa. Agradeço à minha amiga, Rafaella Stangherlin, pela ajuda crítica que prestou a mim para a elaboração do meu projeto e, também, por rir-se, irritar-se, apaixonar-se e chorar comigo Fernando Pessoa. Agradeço ao meu orientador, Carlos Alexandre Baumgarten, pela ajuda tanto bibliográfica quanto intelectual e pela leitura minuciosa que fez do meu trabalho. Agradeço ao PPG de Letras, como um todo, pela eficiência do seu trabalho e pela contribuição prestada para a minha formação acadêmica.

Agradeço, especialmente, a Fernando Pessoa – não o empírico, pois que, infelizmente, não nos conhecemos – mas ao ente na obra de arte Pessoa que, quase homem, quase deus, para além de todas as fronteiras, me fala em voz de mim de modo a me fazer danças e aranhas, pássaros e cobras, gritos e choros, gozos e angústias no espírito.

RESUMO

Neste trabalho, discuto a melancolia enquanto discurso em *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa. Interpreto, pelo viés da estética da melancolia, do discurso melancólico e da psicanálise, o que caracteriza o sujeito melancólico. Para tanto, baseio-me nos estudos de Jean Starobinski, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva e Sigmund Freud. Dessa forma, procuro reconhecer na poesia de Soares uma obra melancólica.

Palavras-chave: Melancolia. Discurso melancólico. Livro do desassossego. Bernardo Soares.

RÉSUMÉ

Dans ce travail j'analyse le discours mélancolique dans l'oeuvre *Livro do desassossego*, par Bernardo Soares, semi-hétéronyme de Fernando Pessoa. J'utilise l'esthétique de la mélancolie, les études sur le discours mélancolique et la psychanalyse pour caractériser le sujet mélancolique. Par conséquent, je me base sur les études de Jean Starobinski, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva et Sigmund Freud. De cette façon, je reconnais une oeuvre mélancolique dans la poésie de Soares.

Mots-clés: Mélancolie. Discours mélancolique. Livro do desassossego. Bernardo Soares.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A MELANCOLIA NA <i>POIESIS</i>	13
1.1 Breve histórico	13
1.2 Psicanálise e melancolia	23
2 FERNANDO PESSOA E A POESIA MELANCÓLICA.....	31
3 BERNARDO SOARES, O MELANCÓLICO.....	45
3.1 Bernardo Soares e o discurso melancólico	45
3.2 Bernardo Soares e a genialidade melancólica	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXO 1.....	92
ANEXO 2.....	93
ANEXO 3.....	94
ANEXO 4.....	95

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, objetivo analisar o discurso melancólico na obra *Livro do desassossego* (2013), de Bernardo Soares, designado semi-heterônimo de Fernando Pessoa. O trabalho possui ineditismo, já que, além de se tratar de uma obra pouco trabalhada do acervo pessoano, o seu discurso apresenta elementos propriamente melancólicos. Desse modo, o *Livro* (PESSOA, 2013) pode ser interpretado por meio daquilo que é chamado *discurso melancólico*, modalidade de discurso discutido por Marie-Claude Lambotte (1997).

Não pretendo fazer uma abordagem para além da estética. Como se trata da análise de um texto ficcional, abordarei o discurso dessa obra apoiado na estética da melancolia, considerando a riqueza poética em paradoxo com o vazio existencial apresentado no próprio discurso, discurso que serve inclusive de metáfora para esse vazio. Os suportes em conceitos psicanalíticos servirão somente como embasamento para aquilo que compreendo por melancolia. Portanto, esse será um exame do texto literário, no que diz respeito à *poiesis*.

A ideia de trabalhar com esse *corpus* surgiu anteriormente ao início do meu mestrado, no momento em que buscava por obras com temáticas que versassem sobre a angústia existencial, o luto e a morte. A melancolia especificamente surgiu por meio das minhas leituras acerca do assunto. Os questionamentos sobre a melancolia, que provêm desde a Antiguidade Clássica, com Demócrito e Aristóteles, constituem uma área do conhecimento que, ao tornar-se uma tradição, atravessa os séculos e chega até a contemporaneidade como uma linha de conhecimento ricamente abordada.

É possível afirmar, por meio da vasta literatura escrita acerca desse tema, que a melancolia é um *ethos*, um modo de ser e de estar no mundo. A literatura, mais do que qualquer outra forma de expressão do homem, abordou esse modo de constituição da alma humana. Com a obra de Fernando Pessoa, que será aqui analisada, não foi diferente. A hermenêutica que farei acerca do autor da segunda fase do *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013), enquanto sujeito melancólico e detentor de um discurso característico da melancolia, será calcada nos estudos de Sigmund Freud (2011), Lambotte (1997), Julia Kristeva (1989) e Jean Starobinski (2012), o que me permitirá entender a melancolia a partir da constituição psíquica do sujeito.

Buscarei compreender a melancolia enquanto *ethos*, provinda de uma estrutura particular da psique humana. Desse modo, a análise que desenvolverei partirá do princípio de que a melancolia de Bernardo Soares, para além de algo sócio-histórico, diz respeito a uma estruturação psíquica que permite que ele seja reconhecido enquanto sujeito melancólico.

Para desvelar a melancolia na obra do semi-heterônimo Bernardo Soares, apoiar-me-ei principalmente nos estudos metapsicológicos de Lambotte (1997), que desvelam uma constituição egoica, detentora de um discurso único, que é o do melancólico. A neurose narcísica, cunhada por Freud (2011), é a nomenclatura da qual Lambotte (1997) se baseia para elaborar o seu estudo acerca do sujeito melancólico: por não haver desenvolvido uma representação de si e, em decorrência disso, perdido aquilo que liga os símbolos da fala ao sentimento, o melancólico, desvitalizado, por falta do afeto que teria desenvolvido a partir do olhar do Outro, vê-se voltado para uma compreensão pessimista e egocêntrica do mundo.

Para Lambotte (1997), por função da sua constituição desvitalizada, porque indiferente ao afeto em relação a outrem, o melancólico possui a sua energia erótica concentrada mais no intelecto do que no físico. O interesse sexual orgânico lhe é indiferente e, por isso, o Outro permanece invisível para o melancólico. Não há relação afetiva com o restante do mundo por parte do melancólico, porque, ao se sentir negado pela Vida, não sente atração sexual pelos demais. É a certeza de que não sente a si, ao Outro e ao mundo que permite a esse sujeito compreender-se como um ser excepcional e voltar-se unicamente para as suas dores particulares que, por uma falta de historicidade na sua constituição psíquica, não consegue elaborar e dar um sentido para elas.

A partir dessa compreensão do sujeito melancólico, utilizar-me-ei de Starobinski (2012) e da sua análise acerca do vazio das palavras, o que resultaria na propensão do sujeito melancólico para a riqueza poética enquanto arma contra o vazio na obra estética. A *morne incuriosité*, ou morta *incuriosidade*, elemento cunhado pelo teórico para explicar a criação estética do melancólico também será abordada. Quanto à questão da linguagem e da criação poéticas na melancolia criativa, apoio-me também nos estudos semiológicos de Kristeva (1989) que, compreendendo o melancólico como possuidor de uma inteligência pouco comum, constata que esse sujeito observa lucidamente os objetos do mundo e, em decorrência disso, cria obras excepcionais. Utilizo-me inclusive dos estudos kristevanos para importantes constatações no caso clínico do melancólico, tais como o fato desse sujeito apresentar tanto uma coerência desalojada quanto um hiato

psíquico. Quanto à questão do Tempo, enquanto um dos fatores centrais do caso melancólico, embasar-me-ei tanto em Kristeva (1989), na abordagem da temporalidade descentrada do sujeito melancólico, quanto em Lambotte (2000), referente à não historicidade e, portanto, à fragmentação do eu nesse indivíduo.

É necessário explicar aqui o motivo pelo qual optei somente pela análise da segunda fase do *Livro* (PESSOA, 2013). Primeiro, por se tratar de uma dissertação. Segundo, como a obra, em função do seu tamanho e complexidade, requer um trabalho que demanda tempo, decidi fazer esse recorte que, em realidade, não irá desmerecer em nada a sua grandiosidade, mas, pelo contrário, enriquecerá um ponto fundamental na sua escrita particular: a melancolia. Escolhi também a segunda fase pelo fato de Soares inserir-se em um contexto histórico, o Decadentismo, o que dá maior concretude para a história – e talvez esse seja o momento de maior concretude em toda a obra.

Assim, o trabalho aqui apresentado é constituído por três partes. Na primeira, intitulada “A melancolia na *poiesis*”, no subcapítulo “Breve histórico”, abordo a melancolia por meio de um panorama histórico, de modo a mostrar como ela foi compreendida desde a Antiguidade Clássica, pela teoria dos humores, até a Modernidade – mais precisamente em finais do século XIX e no século XX, com a psicanálise. O niilismo e o Decadentismo, fundamentais para a abordagem da obra pessoana, também são discutidos. Já, no subcapítulo “Psicanálise e melancolia”, aprofundo especificamente as visões de Freud (2011) e Julia Kristeva (1989) acerca da melancolia enquanto caso clínico, mas, também, como impulsionadora para a criatividade, para a produção estética.

No segundo capítulo, “Fernando Pessoa e a poesia melancólica”, faço um apanhado crítico de autores que abordam a melancolia na obra pessoana e/ou se aproximam desse assunto por meio de temas presentes na poética do autor em questão. Para tanto, exemplifico a melancolia pessoana ao trazer na minha análise elementos da produção heteronímica e, também, de Fernando Pessoa ele mesmo. Inicialmente, baseando-me nos estudos de Eduardo Lourenço (1999), relaciono a melancolia com a saudade, sentimento próprio do povo luso. Também introduzo Pessoa na discussão, de modo a explanar a contribuição simbólica que esse deu na sua obra para o imaginário português. Ao fim e ao cabo, a análise essencial está na terceira parte, intitulada “Bernardo Soares, o melancólico”, momento em que, baseando-me no aporte teórico de Lambotte (1997), identifico os aspectos melancólicos na voz de Bernardo Soares, a fim de reconhecer no texto do *Livro* (PESSOA, 2013) o discurso melancólico.

1 A MELANCOLIA NA *POIESIS*

1.1 Breve histórico

A melancolia é um tema que, desde a Antiguidade, vem sendo discutido tanto por filósofos quanto por médicos, mais especificamente, por meio de uma explicação médico-filosófica, já que esses conhecimentos tendiam a se complementar até meados do século XVIII. A chamada teoria dos humores buscou explicar a melancolia até o surgimento da psicanálise. Esta, de maneira científica, no século XIX, iniciou a compreender a melancolia de uma forma menos cosmológica ou anatômica.

A teoria dos humores utilizava da lógica da correspondência para compreender a melancolia, que, influenciada por Cronos, ou pelo planeta Saturno, justificava os homens melancólicos¹. A melancolia estava alojada no baço. O baço era influenciado pelo sol negro, ou pelo deus Saturno, que, mitologicamente, reinou em uma era de ouro, mas decaiu e acabou sendo relegado – por isso foi o último planeta que podia ser visto até o Renascimento.

No baço, estaria alojada o que se compreendeu por bile negra, a causadora da melancolia. Para Aristóteles (1998), todos os homens possuem a bile negra. No entanto, o melancólico, ou o homem de gênio, a possui com maior intensidade. A bile negra, comparada com o vinho, propicia o nascimento de inúmeros caracteres no ser humano, que estariam relacionados com a criatividade do homem excepcional, aquele que se destaca dos demais. A metáfora da bile negra pode compreender hoje o artista que, na sua criatividade, veste-se de diversas máscaras na realização da sua ficção.

Por meio dessa compreensão, o homem toma formas novas que o fazem sair de si mesmo. Para Aristóteles (1998), o melancólico sai de si para se transformar em outro. É isso que, para o pensador, faz do melancólico um poeta. Quanto à melancolia, o filósofo (ARISTÓTELES, 1998) afirma que essa é causadora tanto da *úlcer*a quanto do *ek-stasis*. A primeira é considerada como uma doença que não permite a criatividade. No entanto, quando em *ek-stasis*, o melancólico é coroado com a genialidade do homem excepcional.

¹ No *Dicionário de símbolos* (2012, p. 807), é apresentado o *complexo saturnino*, o qual, se de um lado, no homem que sofre da influência de Saturno é gerada uma “reação da recusa de perder aquilo a que nos ligamos sucessivamente durante a vida, a fixação cristalizada na infância, o desmame e as situações diversas de frustrações afetivas que levam a uma exasperação da avidez sob várias formas [...] bulimia, cupidez, ciúme, avareza, ambição, erudição [...]”, por outro lado, a sua influência pode gerar “o quadro contrário de um desprendimento excessivo sob os diversos aspectos da auto-anulação, da desistência do *ego*, da insensibilidade, da frieza, da renúncia extrema que resulta no pessimismo, na melancolia e na recusa de viver”.

O homem, conforme a teoria humoral, era compreendido por meio dos quatro humores que correspondiam aos quatro elementos naturais. Os planetas, por sua vez, influenciavam esses humores. O humor sanguíneo era influenciado por Júpiter; o colérico, por Marte; o fleumático, pela Lua; e o melancólico estava submetido ao signo de Saturno. O chumbo era o elemento correspondente ao melancólico. Desse modo, *ipso facto*, o compreendiam como um homem pesado e lento.

A teoria dos humores, além do baço, também compreendeu, na Antiguidade Clássica, o coração e o estômago como órgãos que influenciavam os sentimentos humanos. Galiano foi adepto desse pensamento. Em uma época em que não se discutia sobre o cérebro, pensou-se que o coração, ou a *kardia*, que para os gregos era compreendida também como a boca do estômago, eram os órgãos que sofriam a influência das emoções. O coração foi por muito tempo considerado o local da alma e, portanto, também do pensamento. Se, para os gregos antigos, a *cardiologia* estava atrelada a uma doença do estômago, para Marcus Caelius Rufus, a *kardia* passa a ser considerada especificamente a doença do coração. Foi somente com Descartes que as emoções passaram a nascer do cérebro, muito embora, do cérebro, para esse pensador, as emoções descessem para o coração, o órgão que permitia que elas fossem sentidas (PIGEAUD, 2008).

Tanto a *eutimia* (sentimento de tranquilidade) quanto a *oxitimia* (sentimento de ira) eram compreendidos como estados de alma nascidos do coração. Aristóteles (1998), em seu “Problema XXX”, compreendia as emoções e, por sua vez, a melancolia, também pela teoria dos *timos*. Os avatares dos *timos* estão ligados à bile negra e ao estado melancólico. Pigeaud (2008), apoiando-se no *Corpus hipocrático*, lembra que a *distimia*, atrelada à melancolia, era compreendida como um estado de *malaise* e de *découragement* – mal-estar e desencorajamento. Todavia, Lúcio Anneo Sêneca (1993) compreendia a *distimia* como um sentir-se mal na vida, um desespero do ser para a morte.

O tratamento da melancolia, para a teoria humoral, desde a Antiguidade, foi feito por ervas medicinais, já que essa era uma doença fisiológica. Starobinski (2012) aponta a *hellébore* como a erva que se utilizava na medicina antiga. Essa fazia com que se evacuasse a atrabile, ou a bile negra, que era constituída de um líquido frio e seco (daí a doença da melancolia). A evacuação tanto oral quanto anal eram corriqueiras na procura da cura dos melancólicos. A raiz da mandrágora também era utilizada como tratamento para os seres de pensamentos tristes. Em seu estudo histórico sobre o tratamento da melancolia, Starobinski (2012), trazendo à luz Galiano, afirma que esse receitou o coito

como forma de sanar essa doença. A retenção anormal do sêmen no paciente era compreendida como causadora de vapores tóxicos que subiam até o cérebro e que desenvolviam pensamentos negros e obscuros. O exercício fisiológico do coito era uma forma de evacuação. Os alimentos escuros também eram reprovados. Para o paciente se curar dos vapores, ou do excesso de bile negra, causadores de pensamentos tristes e suicidas, receitavam-lhe bebidas e comidas de coloração clara, como o queijo e o leite. Andar a cavalo, em função do movimento estimulante do trote, também foi considerado.

Embora já existisse o termo melancolia (*mélas* = negro; *cholé* = bile) na Antiguidade, essa não era compreendida da mesma maneira que a que passou a ser interpretada com o advento da cultura judaico-cristã, mais especificamente na Idade Média, com a presença do pecado e da culpa cristãos. Ora, o Cristianismo está calcado na culpa cristã, em decorrência do pecado adâmico. Para Søren Kierkegaard (2011), esse pecado é resultado da vergonha da nudez corporal em nossa cultura. Essa vergonha está ligada também ao desejo do ser vestido, mascarado. Starobinski (2012) explica que tanto o pecado quanto a máscara procedem da mesma vertigem da liberdade, já que, pela máscara, o homem procura, de maneira inautêntica, reencontrar um estado primeiro em que ele se depararia com a sua liberdade intacta, como se não tivesse cedido à vertigem.

A pluralidade do eu, típica do melancólico, viria reforçar o sentimento de mascaramento original. A pseudonímia, para Starobinski, nada mais é que a simbolização da distância que nos separa de um nome autêntico que aspiramos assumir, fora do qual nós estamos ainda exilados.

A estética, para Kierkegaard (1971), é integrante da vida humana. No entanto, para ele, aquela não passa de uma máscara pedagógica. A sucessão de pseudônimos permite uma transformação interior. A pseudonímia é resultado das exigências pessoais secretas, atreladas à culpa adâmica que nos mascarou. Porém, a produção estética não passa de uma *catharsis*, uma sucessão de procuras de si mesmo. O perder-se é necessário para o encontro com a unidade.

A nostalgia da unidade é causadora da melancolia do homem moderno, já que esse perdeu todos os seus parâmetros, as suas certezas e verdades quanto a um Deus único que o recompensaria após a sua vida material. No entanto, é necessário, nesse momento, remetermos-nos à fase de transição entre a Idade Média e a Renascença, buscando compreender como aqueles concebiam a melancolia, a fim de nos voltarmos para a melancolia moderna.

O final da Idade Média enfatizou enormemente a morte. A presença da peste e da decadência, ambas produzidas no imaginário europeu em função dos milhares de corpos putrefatos encontrados nas ruas, pode justificar essa insistência no tema da morte. Em um tempo de evocação da morte, por meio de palavras como *Memento mori* [lembre-se de que vai morrer], na segunda metade do século XV, surgem as *Artes moriendi*, manuais de meditação que, ilustrados com momentos de agonia, se propunham a ensinar a arte de bem morrer (SCLIAR, 2003).

Se, na Idade Moderna, a melancolia está atrelada à falta de certezas, que vão culminar na morte de Deus e no individualismo, na época medieval, o homem ainda não cogita a possibilidade de não haver uma redenção após os sofrimentos da vida terrena. O príncipe melancólico, Don Duarte, é a prova disso, já que, na sua obra *Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda sela* (1973), alega que a melancolia que sentiu em suas viagens, em decorrência do distanciamento da mãe e da sua terra, foi sanada com a ajuda de Deus. Don Duarte, inclusive, antecipa taxionomicamente os sentimentos que, somente no século XIX, com a psiquiatria, seriam reconhecidos cientificamente. A saudade portuguesa também se encontra no seu texto. A saudade, termo exclusivamente português, está atrelada à melancolia e será discutida nos próximos capítulos.

Nas palavras do príncipe:

antre [sic] nojo [luto] e tristeza eu faço tal diferença, por que a tristeza, per [sic] qual quer [sic] parte que venha, assi [sic] embarga sempre continuamente o coração [sic], que nom [sic] dá spaço [sic] de poder em al [sic] bem pensar nem folgar. E o nojo he [sic] a tempos, assim como se vee [sic] na morte d'algũs [sic] parentes e amigos, onde, aquel [sic] tempo que per [sic] justa falla [sic] ou lembrança se sente, o sentimento he [sic] muito rijo. Porem [sic] taaes [sic] hi [sic] ha [sic] que, passado o dia, logo riim [sic], fallam [sic], e despachadamente no que lhes praz pensom [sic]. E a tristeza nom [sic] consente fazer assi [sic], por que he [sic] hũa [sic] door [sic] e continuado gastamento [sic] com apertamento [sic] de coração [sic]. (1973, p. 55).

Uma melancolia *renascida*, termo cunhado por Robert Burton (2011c), em sua obra *A anatomia da melancolia*, apareceu em meados do século XVII. Burton, de pseudônimo Democritus Junior, considerava-se o herdeiro intelectual de Demócrito (460 – 370 a.C), o pensador melancólico que ria, melancolicamente, da loucura humana. *A anatomia da melancolia* é dividida em quatro volumes. O primeiro (2011c) é uma grande introdução ao tema, no qual o seu autor se reconhece como Demócrito Júnior. O segundo (2011b) dedica-se à discussão da melancolia enquanto doença, o terceiro (2011a), às curas da melancolia, o quarto (2011d), à melancolia amorosa. Unidos, formam um dos maiores

tratados filosóficos e religiosos acerca desse tema. Burton (2011c) reconhece que a cura para o mal da melancolia é difícil, mas, se o paciente estiver disposto para ser auxiliado, essa se torna mais eficaz. Os medicamentos que ele aponta vão desde os religiosos, no que diz respeito ao encontro com Deus, até o consumo de ervas e da sangria.

O termo *renascida* remete-nos a uma época de profundas mudanças sociais, geradoras de culpa e de melancolia, em função da quebra das barreiras até então bem cimentadas na Idade Média. Atrelado ao Cristianismo², o autor dessa obra associava a melancolia ao ócio. O seu estudo é focado em uma forma de abater esse estado de alma que é a melancolia. Obviamente, somente com a ajuda da religião esse mal poderia ser sanado. O trabalho também foi considerado, pelos pensadores do tempo de Burton, como um tratamento para os “ociosos” melancólicos. Assim sendo, a melancolia deve ser abatida com a *práxis*.

Moacyr Scliar alega que o Renascimento é uma época prometeica, já que “se busca o fogo sagrado do conhecimento sem hesitação, sem temor” (SCLIAR, 2003, p. 11). No entanto, esse conhecimento almejado não é permitido sem um preço: o sentimento de melancolia. Ao final da Idade Média, à medida que as cidades se desenvolviam em tamanho e se tornavam populosas, em decorrência da atividade econômica, foi necessária uma nova maneira de marcar o tempo. Um tempo individual surgia. Se os relógios não eram tão necessários e presentes nos lares medievais, em um período em que a contagem do tempo era feita por meio do relógio solar, na modernidade, começou a ser imprescindível para o homem marcar o seu tempo particular. Para Scliar, “introduziu-se, assim, uma forma de controle e de autocontrole que abrangia até a vida emocional” (2003, p. 13).

O tempo já não é mais o mesmo, Santo Agostinho (2014) aponta isso quando reconhece essa fissura inconciliável no tempo humano. Na modernidade, é reafirmado o sentido de indivíduo, de responsabilidade e de culpa. Essa última está relacionada à melancolia.

O surgimento do espelho, anterior ao nascimento da imprensa (séc. XV), foi outro fator que influenciou a descoberta do indivíduo moderno. O espelho possui importância na melancolia moderna, já que, segundo Lourenço,

no fundo, toda a melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo. (1999, p. 16).

² Robert Burton, ou Democritus Junior, foi vigário em Oxford.

É um choque fitar-se ao espelho. Não há como fugir ao curso do tempo. O eu passa pelo tempo de modo efêmero. Para o novo que está a nascer, é necessário que se destrua o velho. Foi assim em todos os momentos de transformações culturais, com o nascimento da modernidade isso não foi diferente, e o Renascimento é prova disso. No entanto, essa destruição também é causadora da culpa. O sol negro, ou Saturno, é sol e é negro porque possui tanto brilho quanto escuridão. Das brumas da Idade Média, alguns rastros de luz permitiram que se percebesse o mundo diferentemente. Porém, foi a partir de uma alternância de otimismo e de sombra (melancolia) que ocorreu esse processo.

Nós assistiremos novamente a isso mais tarde, com o Decadentismo, no final do século XIX, época em que Friedrich Nietzsche (2012) anuncia a morte de Deus. As fases de transição são permeadas por incertezas frente ao passado e ao futuro. O que pode surgir de algo em que não se possui uma certeza prévia, afirmada pela verdade de uma tradição secular? O que causou essa falta de certeza? A morte de Deus.

Ora, foi somente distanciado da melancolia, tal como era compreendida na Idade Média, e com o advento da ciência e da historiografia, que o homem do século XIX pôde questionar sem medo esse Deus cristão e, como alguns fizeram, substituí-lo pela Ciência ou pela Arte.

A imortalidade, uma sobrevida após a vida terrena, já não existe mais. A nova vida que nos recompensaria, após uma existência de privações e de dores, não convence mais. Maurice Blanchot (1981) ressalta que essa sobrevida passa a ser a nossa própria vida mortal. Se antes uma sobrevivência nos recompensaria após a vida, agora a sobrevivência se converteu nessa mesma vida. Se estamos impossibilitados de morrer, já que Deus está morto, não podemos sequer viver. Nós somos os mortos do nosso viver, somos os sobreviventes a nós mesmos, os melancólicos. Para Blanchot (1981), o mal-estar é a impossibilidade de morrermos, é a zombaria jogada sobre os grandes subterfúgios humanos, como a noite, o nada, o silêncio.

Nietzsche, em *Gaia ciência* (2012), com a sua proposta, após matar Deus, de um homem como super-homem, que seja o deus de si mesmo, condena o Romantismo, designando-o como sendo de caráter doentio e ainda insistente no pensamento europeu. No entanto, distintamente do tipo português, que é constituído em uma cultura calcada na mitologia da saudade e, portanto, possui tendência a se voltar ao passado, o filósofo alemão não se detém sobre o tempo pretérito.

Para o pensador, o surgimento de filosofias pessimistas, como a schopenhauriana (SCHOPENHAUER, 2005), a qual compreende a vida como um pêndulo que oscila entre o tédio e o sofrimento, entendem o homem moderno como aquele que não suporta a dor. Ao comparar o pensamento moderno com o antigo, Nietzsche coloca:

[...] hoje a dor é muito mais odiada que antigamente, mais do que nunca fala-se mal dela, considera-se difícil de suportar até mesmo a presença da dor *como pensamento*, e faz-se dela um caso de consciência e uma objeção a toda a existência. (2012, p. 85-86).

Se, para Nietzsche (2012), os helênicos não concebiam a solidão e consideravam o individualismo mal visto, na modernidade, o individualismo apareceu, com toda a sua força, com um tempo particular e solitário, repleto de crises existenciais e, *ipso facto*, de melancolia. Para Scliar, o indivíduo é:

como se fosse uma estátua pensante, dotada de olhos que podem enxergar, de ouvidos que podem escutar, de um cérebro que pode raciocinar [...] mas incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo como um todo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade. (2003, p. 18).

Nietzsche (2012), para além da morte de Deus, afirma que tudo é caos e que, se não existe um propósito, sequer acaso pode existir, já que um pressupõe o outro. A quebra das verdades surtiram em um movimento de finais do século XIX chamado Decadentismo. Os pilares morais encontram-se em decadência. Em que podemos nos agarrar para encontrarmos as certezas tão necessárias para que possamos viver sem cair em um poço insondável de dúvidas? É próprio do melancólico essa submersão nas águas da dúvida. Por isso, o homem de gênio sempre foi considerado melancólico – artistas, filósofos, médicos etc.

Brito Broca (1971), ao retratar o Modernismo brasileiro, assevera que:

nessa hora cinzenta, de transição, aguarda-se um surto nôvo [sic], definido. Espera-se enfim, qualquer coisa que não se sabe o que seja. Mas está claro que o que existe não satisfaz e já parece superado. Há uma nova linha a seguir, um nôvo [sic] rumo a descortinar. Mas por enquanto são indecisões e tateios. (p. 89).

O Modernismo dialoga com o Decadentismo em relação a essa incerteza, esse momento de brumas, tal como a que houve na transição histórica da Idade Média para a Idade Moderna, ou no momento do esfacelamento das verdades atenienses, na Grécia antiga, o que culminou na tragédia clássica.

O filósofo alemão aborda o que pode ser compreendido como sendo a melancolia provinda do vazio da morte de Deus com os seguintes dizeres: “sob o domínio de ideias religiosas, habituamo-nos à concepção de um “outro mundo” (atrás, abaixo, acima de nós) e sentimos, após o aniquilamento da ilusão religiosa, uma privação e um vazio incômodos [...]” (NIETZSCHE, 2012, p. 148). Nietzsche (2012) propõe, em sua obra, uma quebra dos valores estéticos até então considerados *a priori* ao gosto individual.

Quanto ao universo,

[...] guardemo-nos de atribuir-lhe insensibilidade e falta de razão, ou o oposto disso; ele não é perfeito nem belo, nem nobre, e não quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais! Tampouco tem impulso de autoconservação, ou qualquer impulso; e também não conhece leis. Guardemo-nos de dizer que há leis na natureza. [...] Guardemo-nos de dizer que a morte se opõe à vida. (NIETZSCHE, 2012, p. 127).

Na Antiguidade Clássica, a finitude era vista distintamente de como a compreendemos hoje: a contingência do mundo e do homem era concebida como o anverso de um absoluto positivo. O homem individualista, como já foi dito, era condenado. Sentir-se indivíduo era um castigo. A miséria e o medo eram associados à solidão. Hoje em dia, o individualismo, mais do que nunca, está exacerbado. E não é por acaso que os remédios psiquiátricos, mais do que nunca, estão sendo requisitados. A depressão, já afirmada diversas vezes, é a doença dos séculos XX e XXI. Nós continuamos na era da decadência que repercutiu na Primeira e na Segunda Guerra Mundiais.

Vale ressaltar que, somente em uma época científica, a melancolia podia ter se tornado um estudo clínico. Taxionomias psiquiátricas começaram a desenvolver um trabalho científico e não mais cosmológico. A teoria dos humores passa, aos poucos, a fenecer. É então que, na psicanálise, com Freud (2011), começa a ser desenvolvido o estudo clínico da depressão que, se não é expressamente a melancolia, está intrinsecamente atrelada a ela.

Ainda há um ponto elementar que deve ser discutido quando se trata da nova forma de sentir, específica do homem moderno, que é o Romantismo. É preciso que se debata sobre a herança romântica, já que abordarei aqui a melancolia na *poiesis* moderna. Ora, o pensamento romântico diz respeito a uma forma de estar no mundo. A idealização que, necessariamente, vem acompanhada de um grande drama humano, de uma certeza

da tragédia que é a vida, é característica da compreensão romântica de mundo. Quando falamos da estética romântica, devemos necessariamente relacioná-la ao seu método: com base no método dialógico socrático, ela utiliza de um eufemismo diante de conteúdos graves, sem uma ideia preestabelecida e estanque da realidade (ECO, 2014). Por meio desse método é possível relativizar a verdade. Umberto Eco (2014) explica que, nesse novo modo de conceber a realidade, “sem perder sua liberdade e sem se tornar escravo, o sujeito se inter-relaciona com o objeto, mantendo a própria subjetividade” (p. 318). Ora, a ironia romântica vem a surgir em um momento histórico de decadência de valores e verdades secularmente mantidos pelas instituições sociais – a maior delas, a Igreja Católica. O homem e o mundo, até então compreendidos univocamente, por meio de uma verdade preestabelecida por Deus, não convencem mais. Os românticos, mais do que ninguém, com as suas personagens complexas, que sucumbem aos seus conflitos internos – *Werther* (2000), de Goethe, é exemplo disso –, têm ciência da melancolia. Somos menos senhores das nossas vontades e instintos do que supunha a compreensão cartesiana de mundo. Ironizar é uma maneira de ver o mundo, é questionar a Verdade absoluta.

Não há como compreender o movimento artístico de fins do século XIX e início do XX, chamado Decadentismo, sem que se discorra acerca do pensamento e do sentir românticos. Charles Baudelaire diz que: “le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir³” (2014, p. 103). Além disso, o Romantismo “est l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau⁴” (BAUDELAIRE, 2014, p. 103). Para o poeta, dizer Romantismo é dizer arte moderna, portanto, também intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito.

Frente à nova forma de sentir e, portanto, de enxergar a realidade, sugerida pelos românticos, Walter Siti afirma:

A realidade de que a imaginação romanesca faz evadir não é mais o mundo *tout court*, mas a cada vez mais exigente e conformista sociedade burguesa [...] Em vez de oferecer castelos encantadores e árvores de ouro, o ideal romanesco oferece agora a visão nua e desencantada do nada, do negro que é, de qualquer maneira, preferível a uma realidade hipócrita e mesquinha. (2009, p. 181).

Dessa forma, o maravilhoso dos contos de fadas perde lugar à ficcionalização de uma realidade secreta, extraída do seio da família burguesa e do indivíduo moderno. Ora,

³ O Romantismo não está precisamente nem na escolha dos sujeitos nem na verdade exata, mas na maneira de sentir. [tradução minha].

⁴ É a expressão mais recente, a mais atual do belo. [tradução minha].

o romance, até os séculos XVIII e XIX, foi constantemente acusado de mentir, já que o estatuto ficcional ainda estava em vias de discussão. No entanto, é importante frisar que, no final do século XVIII, ocorreu uma reviravolta importante: se antes esse gênero foi injuriado por mentir, agora passou a ser “acusado de dizer verdades por demais cruéis” (SITI, 2009, p. 182).

Quanto à questão das máscaras utilizadas pelos indivíduos em sociedade e o esvaziamento de uma realidade preestabelecida que não responde mais ao novo sujeito, assuntos intrinsecamente atrelados à melancolia, Sergio Givone explica:

Aonde leva o jogo das máscaras? O que significa viver pondo e tirando livremente as máscaras, todas as máscaras? Quem tentará responder a essas perguntas, mais do que Goethe, serão os românticos. [...] Não o desenvolvimento da personalidade, e muito menos um desenvolvimento harmonioso: pelo contrário, sua desintegração, até a loucura e a morte. (2009, p. 465).

Para grande parte dos românticos, não há, portanto, possibilidade de extrair uma verdade essencial da realidade. Tudo não passa de ilusão, o que resta ao poeta é a representação do autoengano do indivíduo. Não há como dissertar acerca do Romantismo sem que se discuta o gênero aprimorado por esse movimento. O romance moderno, sem uma forma estética preestabelecida, é reflexo da fragmentação do eu, daí estar em sua raiz a melancolia moderna. Para Claudio Magris:

O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz. (2009, p. 1020).

No seu início, o romance, por se tratar de um gênero não estanque, como a tragédia clássica, e de se aproximar, no seu discurso, da linguagem falada, foi relegado como um gênero menor. Magris (2009) ainda designa grandes obras do Romantismo, como *O vermelho e o negro* (2015), e afirma que essas são “odisseias extraordinárias do indivíduo moderno expatriado da transcendência e sujeito a um tempo que não chega a cumprir-se” (MAGRIS, 2009, p. 1021), já que essa vida “é um mero dissipar da vida mesma” (MAGRIS, 2009, p. 1021). Nada melhor que *Notas do subterrâneo* (1986) para a representação do homem expatriado. Não há possibilidade de se estabelecer um limite para a alma humana, já que ela mesma é ilusão e artifício, produto fantasmático de cada indivíduo. Pedro Eiras, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (2010), reconhece Pessoa como o herdeiro do Romantismo, com os seguintes dizeres:

[...] Pessoa é herdeiro e continuador de uma experiência romântica de fragmentação ou dissolução do sujeito, ora perdido na luta por ideais sublimes (políticos, filosóficos, amorosos...) que uma sociedade burguesa em vias de formação não consegue fundamentar completamente [...] ora já descrente de qualquer projecto, num ambiente finissecular [...] (p. 829).

Outra característica do fazer romântico e que diz respeito à criação poética, o que abre portas para uma discussão acerca da melancolia, é a busca pela unidade. Ora, em toda a intriga, alguma coisa está perdida e deve ser encontrada. A própria palavra é uma busca pelo sentido do mundo. Em uma leitura semiológica, o herói do romance moderno, o indivíduo moderno, é um melancólico que sai pelo mundo afora em busca de si mesmo. Um caso exemplar é o de Alonso Quijano, o herói Don Quixote de la Mancha (CERVANTES, 2016), que, ao se exteriorizar, ao enxergar os objetos do mundo ao seu modo, por meio da sua fantasia, ou loucura, procura por sentidos particulares que justifiquem a sua existência. Em sua loucura, o cavaleiro da Triste Figura, acometido pelo mal da melancolia, busca desvelar o mundo por meio de um olhar singular, já que autor da sua epopeia individual.

1.2 Psicanálise e melancolia

Na literatura científica, existe um manancial significativo de estudo sobre a melancolia. A psicanálise é uma área do conhecimento que muito se dedicou a desvelar esse *ethos* humano e sua patologia, a doença narcísica (FREUD, 2011). Se o estado de alma chamado melancolia, para a psicanálise, é decorrente de algo que ocorre aprioristicamente à constituição do indivíduo, de forma que somente uma regressão ao arcaico, por meio de uma arqueologia do sujeito, é possível ser reconhecido um ego melancólico, esse mesmo estado de alma – *ethos* – para uma compreensão ontológica do ser-no-mundo, tem a sua causa na problemática da finitude, portanto, a algo que ocorre *a posteriori*.

Para Ernildo Stein (1976), em sua compreensão existencialista, a melancolia é um questionamento ontológico do ser-no-mundo. Na melancolia, existe uma força paradoxal, em que ocorre um movimento o qual o filósofo chama de pendular, entre a inércia e o dinamismo. Se a melancolia é ambígua, justamente por função do seu movimento, ela não é necessariamente um fardo, mas um dinamismo. Desse modo: “a

oscilação entre o vazio e a saciedade, entre o desespero e a esperança, entre o absurdo e a plenitude de sentido, marca os extremos da melancolia” (STEIN, 1976, p. 13). Por função dessa natureza paradoxal, o melancólico, ao passo que aspira ao absoluto, tem ciência de que essa aspiração é vã. Portanto, é entre a plenitude e o aniquilamento que existe a melancolia.

Ainda, se o peso e a resistência que o melancólico sente diante da vida, o paralisam, é essa mesma paralisação o ponto de partida para a sua transcendência. No entanto, explica Stein (1976), nessa partida e nessa transcendência há um corte, pois ambas retornam para a sua origem: o fracasso. Daí a ambiguidade da melancolia. Por mais que planeje grandes feitos, o melancólico se sabe fracassado, pois tem ciência da sua finitude e da sua limitação.

No entanto, a psicanálise, como ressaltado anteriormente, possui uma explicação distinta ao tratar o sujeito melancólico. Esse sujeito perdeu um objeto, um objeto que, por mais que procure, não o encontra. O que acontece é que esse indivíduo não sabe exatamente o que perdeu. O objeto da sua dor é algo que o fere constantemente. Essa dor é recorrente, insistente, como um espinho que não cessa de machucar a sua alma. Mas o que ele poderia ter perdido? E mais, por que o seu machucado não estanca?

Freud (2011), a fim de procurar compreender clinicamente a melancolia que, na verdade, vai preferir chamá-la de depressão, já que diz que a melancolia é assunto para os poetas, distingue o *luto* da *melancolia*. Tanto o enlutado quanto o melancólico perderam um objeto. No entanto, se, no luto, o sujeito que o sofre sabe qual o objeto que perdeu, no caso, algum ente querido que amou e pelo qual se sente abandonado, na melancolia, o indivíduo não sabe exatamente o que perdeu. O melancólico tem ciência somente de quem perdeu: o seu próprio ego. A dor do enlutado está no campo do real. Com a sua perda, o enlutado sente um esvaziamento do mundo. Nela, nada é subtraído da sua consciência, visto que tem consciência do que perdeu. O melancólico, por sua vez, sofre por uma falta que pode ser tanto real quanto ideal. O seu ego está, mais do que perdido, esvaziado. Nele, não é o mundo que perdeu o sentido, mas ele próprio. Há um esmorecimento do sentido de si próprio e, por não saber por que sofre tanto, o melancólico se autocompadece e vive a se interrogar sobre a causa do seu pesar.

A melancolia é a doença do narcisismo (FREUD, 2011). O narcisismo é a sua matriz. Para a psicanálise, a problemática do melancólico inicia no momento anterior à constituição do ego, anterior à fala, ao simbólico. O sujeito melancólico, no momento em que devia separar-se da mãe e se enlutar simbolicamente (movimento necessário para a

constituição do indivíduo e de um eu-Ideal), pela perda do objeto que ama (a mãe), não o faz. A elaboração de um eu-Ideal, termo utilizado por Lambotte (1997), não ocorre, e é da falta da elaboração da sua imagem própria, com a ausência de um eu-Ideal, que esse não-indivíduo vai padecer durante a sua vida.

Para Julia Kristeva (1989), o melancólico prefere o seu objeto de amor fragmentado, retalhado e em frangalhos do que perdido.

Segundo Jacques Lacan (2005), ao melancólico, na fase do espelho, no momento da passagem da criança do mundo imaginário ao mundo simbólico - da palavra - em que o sujeito se reconhece como fazendo parte de uma rede simbólica de relações humanas, faltou a presença de um terceiro que lhe permitisse se reconhecer como um indivíduo. Apesar de me basear nos estudos analíticos de Lambotte (1997), que é lacaniana, a minha análise não será dessa natureza, já que estarei mais atrelado aos exemplos clínicos, que a teórica discute em sua obra *O discurso melancólico* (1997), que a uma discussão propriamente lacaniana.

Distintamente do luto, na melancolia, a resposta a uma perda não ocorre dentro da normalidade. Se, com a perda necessária do objeto amado, na primeira infância (a mãe), o sujeito necessita de um substituto para o amor que nutria por esse objeto, em outros relacionamentos, o melancólico não consegue encontrar esse outro objeto, já que não fez a cisão necessária. Desse modo, a libido retorna ao seu ego e, então, dentro de si, ocorre uma identificação com o objeto perdido. Assim, o objeto abandonado torna-se perda do ego. Com isso, o conflito natural, que ocorre com a pessoa amada, torna-se um conflito consigo mesmo. A libido, ao invés de se retirar para o mundo externo, retorna para o próprio ego, ocasionando a doença do narcisismo. A perda do objeto amado é a perda de si. Não há substituição do objeto amado a outro externo ao próprio ego. *Ipsa facto*, Urania Tourinho Peres ressalta: “a perda ou as perdas permanecem no vazio da falta de sentido, questão central da melancolia, materializada na dor da existência” (2011, p. 119).

A definição de melancolia, neste trabalho, é a apresentada por Freud, em *Luto e melancolia* (2011), já que é a que melhor abarca a análise aqui intentada. Para o psicanalista,

a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2014, p. 47).

Ao analisar a teoria de Freud e a figura materna no melancólico, Kristeva (1989) afirma:

[...] estando o objeto materno introjetado, em lugar do matricídio, isto resulta na condenação à morte depressiva ou melancólica do ego. Para proteger mamãe, eu me mato, ao mesmo tempo que sei – saber fantasmático e protetor – que é dela que vem isso, dela, geena mortífera... (p. 33).

Desse modo, ao passo que o melancólico ama a mãe e não consegue desvencilhar-se dela, ele a odeia, pois sabe que é dela que origina o seu mal. Mais complexo que isso, esse ódio pela mãe se fecha contra si mesmo. No entanto, para Kristeva (1989), não há ódio, mas um humor implosivo que empareda esse indivíduo e que o mata veladamente, em uma amargura permanente, enquanto apresenta a esperança de encontrar a sua unidade imaginária, o seu eu-Ideal. Assim, ele possui tanto um afeto agressivo, voltado ao Outro, quanto um afeto pesaroso que se mostra diante de si, ambos enfraquecidos. Ao fim e ao cabo, por não conseguir estabelecer elo de palavra e de desejo com terceiros, justamente por não se constituir enquanto indivíduo, em um eu-Ideal, o melancólico, de maneira masoquista, aplica autopunições morais e físicas que não lhe permitem prazeres suficientes.

Para Lambotte (2000), o sujeito melancólico, mais do que qualquer outro, tem ciência da sua Queda. Por não possuir um eu-Ideal, ele se serve de máscaras sucessivas durante a vida, à procura de uma unidade que sabe não existir. Por não haver se constituído enquanto indivíduo, por meio de um eu ilusório, como o normal das pessoas, ele, mais do que ninguém, sabe que essa ilusão necessária é frágil e perene. No entanto, em uma forma de autopunição, por ser diferente dos demais, ele procura, herculeamente, pelo impossível: um eu verdadeiro.

O peso e o tempo são fatores determinantes para o melancólico. Segundo Starobinski (2014), esse sujeito é envolvido pelo sentimento de peso, em um espaço psicológico que lhe é hostil. Sobre o espaço hostil, atrelado ao sentimento de peso, o teórico aponta que aquele “bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e [...] se torna, assim, o complemento externo do peso interno” (STAROBINSKI, 2014, p. 39). O processo anímico do melancólico inicia, simbolicamente, na água negra e lodacenta, passa por uma cinestesia infeliz, no meio da qual tenta lutar contra a imobilidade. No entanto, o seu itinerário é a imobilidade completa. Portanto, o melancólico vai em direção ao endurecimento, à petrificação das suas ações (STAROBINSKI, 2014).

Diante do tempo, também determinante da melancolia, o melancólico sofre de uma lentidão interna que não corresponde ao movimento dos objetos do exterior. Costumeiramente, o melancólico queixa-se da lentidão do tempo. Em Baudelaire (2012), podemos enxergar isso com o seguinte verso: “Rien n’égale em longueur les boiteuses journées⁵” (p. 282). Assim, não são poucas as vezes que o melancólico reclama não poder responder ao movimento do mundo exterior, já que se encontra paralisado frente a ele.

O sujeito melancólico deseja não o lugar do seu passado, como a casa antiga ou a quem amou, mas o seu próprio passado, a sua própria infância, a sua própria juventude. Ele deseja o tempo, não o objeto a ser reencontrado. Isso, obviamente, ocorre em função do luto não-realizado do objeto materno, o que o faz desejar reter a todo o custo o seu passado (KRISTEVA, 1989).

Kristeva (1989), na sua análise, não se restringe a uma crítica freudiana, já que aborda a problemática do ego no depressivo – termo mais científico utilizado também por Freud (2011) para abordar a melancolia – pelo viés da semiótica. Um dos seus ganchos para a elaboração desse estudo está na distinção que faz entre Coisa e Objeto. Na sua interpretação heideggeriana de Coisa, Kristeva (1989), passando pelo estudo freudiano, afirma que compreende por Coisa a “alguma coisa” que, quando enxergada por um ego já constituído, aparece a esse como algo inesperado, indeterminado e inapreensível. Portanto, a Coisa é anterior à constituição do indivíduo, quando ainda não pode nomeá-la. Já, por Objeto, a teórica compreende uma proposição que pode ser encontrada no espaço e no tempo pelo sujeito, já dono do seu dizer, que a enuncia. Se a Coisa encontrasse no campo do não-nomeável e do afeto mútuo, o Sentido está no mundo dos signos.

No depressivo, entre a experiência afetiva e a linguagem, que dá um sentido à primeira, existe um abismo. No entanto, quando se trata de uma inteligência fora do comum, o superego defende o ego de uma possível psicose – que seria possível se as emoções extrapolassem a realidade dando um tom patológico a essa. Portanto, para Kristeva (1989), o depressivo, enquanto observador lúcido, vela dia e noite por suas desgraças e inquietações. Vide o *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013), obra em que o autor fragmentado estende em inúmeras páginas o seu sofrimento, buscando dar sentido a ele.

Kristeva (1989) ainda ressalta, nos seus exemplos clínicos, que o discurso do depressivo apresenta uma coerência desalojada. Há um hiato no seu funcionamento

⁵ “Nada iguala em lentidão os dias claudicantes” (BAUDELAIRE, 2012, p. 283).

psíquico. O seu eu está clivado, dividido, isso em função da sua não historicidade (LAMBOTTE, 2000), o que nos faz retomar o não desenvolvimento do seu eu-Ideal e nos leva à questão da fragmentação do eu. Kristeva (1989) explica que há uma particularidade da temporização no depressivo, uma temporalidade descentrada, sem antes nem depois, por conseguinte, sem finalidade. Sem uma historicidade e fixado no passado – o tempo a que sempre está atrelado –, para o melancólico, tudo está findo. Mas esse sujeito permanece masoquicamente fiel, relacionado àquilo que acabou e que não possui mais retorno. Não há, portanto, no seu horizonte, um futuro. O melancólico, por sua vez, frente a esse quadro psíquico, apresenta uma memória estranha. Vale aqui destacar que a figura do melancólico, em iconografias como “Rômulo e Remo” (1560), de Léon Davent (ANEXO 2), está envolvida por ruínas, por fragmentos de uma construção outrora una.

Apesar de racionalizar os seus sintomas, o depressivo não os elabora. Preso a um lodaçal, sem palavra que dê significado para a sua dor, a sua tristeza é incomunicável. A perda de si e a não-individualidade fazem com que as suas palavras não sanem o seu suplício. Sem representação verbal, o depressivo não pode nomear o seu desejo, a sua Coisa indeterminada. Para Kristeva (1989), não ter a significação do desejo é o mesmo que não ter o próprio desejo.

Segundo Lambotte (2000), o melancólico procura, por meio de máscaras, pelo seu ego, sem jamais encontrá-lo. Por fim, todas as suas máscaras falham. Se, como bem apontou Starobinski (2014), um retardamento motor não permite que o melancólico responda ao mundo externo no seu tempo normal, esse mesmo retardamento, conforme Kristeva (1989), pode vir acompanhado de um processo cognitivo acelerado e criativo. A palavra do deprimido não apresenta um encadeamento, daí as suas frases interrompidas, o seu discurso fragmentado, tal como o que aparece no *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013), como se mostrará adiante. Sabendo disso, essa hiperatividade surge justamente em função de aproximações de campos semânticos distantes, daí um processo de variedade que propicia a criatividade, o sair de si mesmo, o teatralizar o mundo. Vale aqui apontar que Pessoa ele mesmo (PESSOA, s/d) considera-se um poeta dramático, no entanto, não me deterei aqui a analisar o autor, mas o seu texto.

Ora, sabemos de que o depressivo não possui historicidade, portanto, apresenta grande tendência para se mascarar e utilizar de uma coerência clivada. Em uma perspectiva mais existencial, Starobinski (2014), quanto a teatralizar o mundo, frente ao não sentido desse mundo, afirma: “[...] nos comprazemos em inventar um teatro de

sombras que seria a projeção das ideias sobre a terra e que mascararia assim a vacuidade do mundo” (p. 68).

A barreira da recusa da denegação, ou de separar-se do objeto, afasta o sujeito emocional daquele que faz construções simbólicas com o uso do verbo. No entanto, o melancólico consegue adquirir essas construções, pois, perdendo a mãe, de modo a apoiar-se na denegação, ele a recupera como signo, como palavra. Logo, “o melancólico, com o seu interior pesaroso e secreto, é um exilado em potencial, mas também um intelectual capaz de fazer brilhantes construções... abstratas” (KRISTEVA, 1989, p. 64). Lambotte (2000) ressalta que é justamente por não possuir uma historicidade e, por voltar-se para o seu interior, mais do que ninguém, a fim de procurar masoquistamente por um eu-Ideal verdadeiro que o melancólico possui uma abstração riquíssima.

Para Kristeva (1989), a recusa da denegação é a expressão da onipotência no depressivo, já que “pelo seu discurso vazio, ele garante para si um domínio inacessível, porque ‘semiótico’ e não ‘simbólico’, sobre um objeto arcaico que assim permanece, para si mesmo e para todos, um enigma e um segredo” (p. 64). O seu discurso, em vista de se deixar alterar pelo ritmo afetivo, apaga-se em um mutismo, visto que não sabe designar o que deseja. A criação artística, por sua vez, combate esse mutismo, dado que ela está no limite do simbólico e do biológico, do universo purificado e harmônico do discurso e de uma energética⁶. Nesse sentido, a narração, os versos e o raciocínio são envolvidos pelos processos primários, puramente afetivos.

Se os processos simbólicos encontram-se na gramática e em um discurso lógico, a semiótica, no campo da *bios*, está localizada no discurso literário (artístico), na condensação, nas aliterações, nos deslocamentos. Para Kristeva (1989), “a criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto” (p. 28). No entanto, distintamente do humor, que não apresenta uma elaboração semântica, a criação literária transpõe os afetos nos seus ritmos e formas. É pelo sentimento de falta do objeto primordial que o signo surge, como substituto do vazio que, por essa falta, a alma sente. Daí as produções artísticas, as personagens teatrais como algo a preencher o grande vazio no íntimo do homem.

⁶ Ricoeur (1988) serve-se do signo psicanalítico para melhor exemplificar o símbolo. O signo, nessa abordagem, está na fronteira entre o conflito dos impulsos humanos e a interação de significantes, ou seja, é uma linguagem mista entre uma energética e uma exegese textual. Os conflitos profundos resistem a qualquer redução aos processos linguísticos. E é por isso que não se pode enquadrar o símbolo a um mero processo na ordem da linguística. Em uma conceitualização mista, o discurso no símbolo é uma força e um sentido, um impulso e um discurso, uma energética e uma semântica.

A criação estética, mais especificamente a *poiesis*, ou a criação literária, é um dispositivo que, com a sua economia prosódica, a dramaturgia dos seus personagens e o seu simbolismo não aparente, como é o caso da alegoria, é “[...] uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito com o desmoronamento simbólico” (KRISTEVA, 1989, p. 30). No entanto, a *poiesis*, mais do que de uma elaboração clínica, depende de uma catarse, em função da sua eficácia real e imaginária.

Para Stein (1976), o que mais se destacam, na interpretação existencial da melancolia, são o peso e a resistência da condição humana. Sabe-se de que é dessa resistência e desse peso que a própria melancolia se alimenta, de modo a neles se apoiar e, então, extrair daí o seu dinamismo criador. Assim, do que é limitador nasce o impulso para o absoluto.

Desse modo, voltado para a estética, proponho-me interpretar aqui o discurso poético, enquanto expressão da melancolia, compreendida como *ethos* humano. A minha análise, portanto, não será clínica, mas literária. Assim, o meu objeto é a obra ficcional, não o seu autor. Não interessa aqui a possível melancolia do sujeito real que a escreveu, mas a sua obra enquanto monumento artístico, detentora de um discurso que é propriamente melancólico.

2 FERNANDO PESSOA E A POESIA MELANCÓLICA

Se o homem fosse um, jamais sofreria.

Hipócrates

Quero me destruir até o ponto em que estarei completo.

Elias Canetti

Portugal, um país costeado pelo mar e que se desenvolveu economicamente por meio das navegações, está intrinsecamente ligado ao imaginário das águas. A história portuguesa, explica Lourenço (1999), de modo a incluir também a história anterior ao surgimento do reino português, é a de eterna fuga e deriva. O que esperar da incerteza do retorno de um pai, de um filho ou de um marido que, colocando-se ao mar, pelo ofício que lhe compete, poderia fenecer nas águas do *destino* do povo português? A nostalgia, traço forte da melancolia em Portugal, deriva do fato de se tratar de um povo marítimo. O destino do português é o de separar-se de si mesmo pelas águas.

Na sua explicação acerca da tristeza, da nostalgia, da saudade, do tédio e da melancolia, Lourenço (1999) afirma que esses sentimentos estão submetidos não ao tempo real e intransponível, mas ao humano. É somente o tempo humano que possibilita inverter e suspender o tempo real, aquele que não está sob o nosso controle, e que é irreversível. Porém, deter-me-ei aqui somente na explicação da nostalgia, da saudade e da melancolia, fundamentais para a minha abordagem acerca da poesia portuguesa.

A nostalgia, atrelada ao tempo real, é o sentimento que se fixa em um passado, em um momento ou em um lugar específicos. O objeto de desejo que permaneceu nesse tempo está fora de alcance, mas ainda é real e pode ser imaginariamente recuperável. A saudade, por sua vez, não está tanto no plano do real, mas do sonho. Em função de o povo português não ser trágico, apesar de ter sofrido tragédias na sua vida coletiva, ele está aquém ou além da tragédia, pois é de maneira espontânea que se volta para o seu passado geral e particular. O seu sentimento não é simplesmente nostálgico ou melancólico, mas saudosista. É no sonho, em um passado-presente, que o sentimento propriamente português está. Lourenço (1999) afirma que o povo português recusa-se a enxergar a realidade e a ordem do tempo e, já que não pode recuperar o que passou, o que permaneceu no tempo real, ele inventa o seu passado.

Porém, a melancolia, segundo Lourenço, “visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar” (1999, p. 13). Desse modo, a melancolia está conforme o curso do tempo, sem esperanças de recuperá-lo. A melancolia e a nostalgia, por sua vez, fazem parte da saudade portuguesa, já que elementos tanto de uma quanto de outra compõem esse sentimento.

O mito do sebastianismo é fundamental para que se compreenda a ruptura do que ocorre entre o real e o imaginário no povo português. O jovem rei Don Sebastião, com a sua tropa, vem a ser derrotado em 1578, em Alcácer-Quibir, terra dos mouros no norte da África. Essa é considerada a pior morte moral da história de Portugal. O número de perdas humanas e financeiras foi gigantesco, Portugal ficou arruinado. No entanto, o corpo do monarca nunca foi encontrado, nem vivo nem morto. Daí o surgimento do mito, que propõe a volta do encoberto, ou de Don Sebastião. Será pelas brumas do mar, do mesmo lugar onde deixou a pátria, que o rei retornará, trazendo novamente as glórias perdidas de um reino agora decadente. Vale destacar aqui que, até início do século XX, após quase quatro séculos da maior derrota da história do país, grande parte da população portuguesa ainda aguardava, como possibilidade real, pela volta do jovem monarca.

Com essa catástrofe, Portugal, como muitos impérios derrotados na história da humanidade, perde a sua identidade. A voz que os portugueses possuíam, em função da sua independência política – algo que somente a independência pode proporcionar – agora já não existia mais. O que restou, porém, como força contrária a essa perda, foi o sebastianismo, o mito pelo qual se aguarda, em sonho coletivo, algo que foi perdido, mas que deverá retornar. Com a volta do Desejado, Portugal espera tornar-se o quinto império⁷ mais poderoso do mundo.

Portugal, para Pessoa, seria o quinto império da terra e o mais poderoso de todos, após a Babilônia, a Pérsia, a Grécia e Roma (PERRONE-MOISÉS, 2011), pois, para o poeta, os portugueses teriam a retidão grega de conceber o mundo, sem a melancolia cristã. Seriam um povo que, além de estar localizado em um ponto geográfico estratégico – nos olhos da Europa –, possuiria todas as condições para colocar em prática o seu super-homem. O super-homem é o indivíduo em potencial que todo o ser humano possui

⁷ Fernando Pessoa profetizou a volta do encoberto, ou do que ele chama de Desejado, aquele que tornaria Portugal o quinto império. O poeta, inclusive, considerava-se o próprio encoberto: fez cálculos cabalísticos e chegou à conclusão de que o encoberto, ou o Desejado, chegaria em 1888, o ano em que ele mesmo havia nascido.

(NIETZSCHE, 2012). Pessoa propõe, por sua vez, um homem de alma não religiosa, mas racional, de alma individual, cada qual Deus-sonhador de si mesmo, em um sonho além do tempo e da história, cada um o mito de si mesmo.

Fernando Pessoa, o poeta de que Portugal carecia, viria a se conceber o supra-Camões da sua pátria, aquele que produziria uma obra grandiosa a ponto de reerguer a terra lusitana e inseri-la de veras na modernidade, de modo a torná-la o tão aguardado quinto maior império da terra, coroado por Don Sebastião. Esse poeta pode ser considerado um neopaganista-racional, mestre de um outrora em que o sujeito e o objeto ainda não haviam se dispersado, aquele que vem anunciar o surgimento de uma sociedade utópica e justa, um futuro do passado, um passado glorioso que se renovaria no futuro. Vale destacar que, para o poeta, a revolução que solavancaria Portugal seria cultural. Ele mesmo se propôs, com a sua obra, a fazê-la.

No entanto, o sebastianismo, por estar no mundo do sonho e do mito, é uma vaga esperança messiânica que flutua sobre o destino do seu povo de modo a nunca encarnar. Assim, esse mito seria “uma memória presente do bem anterior à nossa morte moral em Alcácer-Quibir, um avatar da saudade lusíada” (LOURENÇO, 1999, p. 52).

Fernando Antônio Nogueira Pessoa, de ascendência israelita, nascido no número quatro do largo São Carlos, no dia 13 de junho de 1888, dia de Santo Antônio (por causa disso o seu nome), tinha por mãe a pianista e dona de casa Maria Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa e, por pai, Joaquim Seabra Pessoa, funcionário público do Ministério da Justiça e crítico musical. Dos genitores foi coroado com a sensibilidade artística.

A obra de Pessoa é uma eterna busca de si mesmo. Em uma interiorização constante, ele passa a vida tentando compreender-se. A interiorização se justifica pelo fato de, nas obras de cada heterônimo, esses mesmos falarem basicamente de si mesmos e das suas dores. O poeta escreve compulsivamente em qualquer rascunho que encontra ao seu alcance. Homem de poucos amigos, que costumeiramente encontra nos bares para conversas esporádicas, pode-se dizer que Fernando Pessoa era um misantropo. Para Jacinto de Prado Coelho (1973), o temperamento de Pessoa e, talvez, as circunstâncias biográficas – órfão de pai aos cinco anos e aos sete já com um padrasto – podem ter contribuído para que se tornasse um homem segregado, antissentimental, anti-humanitário, separado do mundo, entregue ao pensamento especulativo – característico do homem de gênio e melancólico. Coelho (1973) frisa que o poeta possui raros poemas de amor, já que a sua lírica é antes voltada para a ideia de amor que para a amada ou a comunhão afetiva. Para Coelho, “o seu amor não passa do pensamento: *anseia* mas não

sente” (1973, p. 119). E ainda, “o poeta traz, pois, dentro de si, o princípio de estiolamento da vida afetiva. Os ventos da inteligência crestaram-lhe a alma” (COELHO, 1973, p. 120).

Pessoa volta-se somente para si mesmo até quando aparenta interessar-se por problemas externos. Para Cleonice Berardinelli (1958), os últimos são tão somente o alargamento dos seus próprios dramas, um reflexo das suas preocupações. O desinteresse pelo corpo do Outro e o egocentrismo são sintomas atrelados à melancolia. No entanto, não pretendo aqui analisar o poeta empírico e, apesar de, como aponta Coelho (1973), “este sentimento de que a vida, em lugar de obedecer a um plano, é feita de pedaços sem nexos, [situar-se] no âmago da melancolia de Fernando Pessoa” (p. 122-123), deter-me-ei somente na análise ficcional, no caso, do semi-heterônimo.

O poeta define-se histeroneurastênico. Nas suas palavras, em carta ao amigo João Gaspar Simões: “com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurastênico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra)” (s/d, p. 101). Assim, Pessoa, com a sublimação do neurótico, produziu uma obra gigantesca. Afetado por uma possível melancolia, sofria pelo peso existencial e por sua despersonalização, já que sabia que era outro e que sempre seria outro.

Pessoa define-se um poeta dramático, fato derivado do seu drama pessoal que se converteu na criação de diversos heterônimos: *eus* que eram outros não deixando de ser ele mesmo. Dele sobre ele mesmo, em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*:

[...] como poeta, sinto; [...] como poeta dramático, sinto desapegando-me de mim; [...] como dramático (sem poeta), transmuto automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente (s/d, p. 101-102).

José Clécio Basílio Quesado (1976) afirma que, na sua poesia, Pessoa dispersa-se para conhecer-se e que esse dispersar-se une-se ao ato do fazer poético. Assim, e de maneira original: “[...] a dispersão heteronímica se processa com o fito de traçar uma nova epistemologia do homem e da arte” (QUESADO, 1976, p. 42). Ora, em uma época em que a sociedade vive a mais intensa crise do seu próprio significado e dos significados em si, a poesia de Pessoa, ao assumir o lugar do *outro*, “discorre sobre si e sobre sua relação de deslocamento do *mesmo* [grifo do autor] social, ao tempo em que pauta o seu significado social e humano numa sociedade que expurgou o homem do seu centro de preocupações capitais” (QUESADO, 1976, p. 42), daí o caráter metadiscursivo da arte,

de questionamento do seu significado, que permeia a obra pessoana, como na poesia do *Cancioneiro* (PESSOA, 2007).

A poética de Pessoa é marcada por uma tensão que provém de uma ruptura entre *ser e mundo*. Para Octávio Paz (1982), o homem moderno está sozinho em meio à criação. Ainda, ao tocar um corpo humano, distintamente de Novális, ele não roça um céu, mas adentra em uma galeria que é feita de ecos. Diante disso, Álvaro Cardoso Gomes (1987) explica que Pessoa, enquanto sujeito moderno, está desenraizado, repartido em vozes de maneira a visitar um espaço sem ninguém, daí a sua solidão cósmica. Desse modo, está sempre em busca da sua unidade. Para Gomes, “a consequência da queda neste mundo sombrio e de valores relativos é a solidão e sensação de que o ser é um estrangeiro, um exilado, não experimentando a mínima comunhão com as coisas” (1987, p. 43), o que resulta em enorme melancolia.

Pessoa possui uma *identidade divergente*. Para Mário Sacramento (1970), a obra ortônima do poeta também canta a disparidade desagregadora que culmina na criação heteronímica. O crítico afirma que os heterônimos serviram para esse poeta como pontos de referência para as suas dicotomias íntimas. No entanto, o que são, afinal, os heterônimos? João Gaspar Simões (s/d), quanto a isso, afirma que

a ideia de ‘heterónimo’ corresponde a um desejo de desdobramento sem identidade: é exatamente uma representação, através de diferentes personagens, de diversas faces da mesma individualidade original, ou, então, a expressão de diferentes conceitos da vida de uma mesma personalidade (p. 26-27).

É com seus heterônimos que Pessoa faz o seu drama em gente. Para Simões (s/d), os heterônimos respondem a uma *prise de conscience*, a fim de solucionarem a crise de identidade do poeta que os criou.

Pelo fato de sentir emoções inexistentes, como se sofresse verdadeiramente por elas, Pessoa implodiu nos vários heterônimos no dia em que ele chamou Dia Triunfal, o que contribuiu para que se instalasse o mito pessoano daquele que seria o supra-Camões ou o próprio encoberto. Foi no dia 8 de março de 1914 que o *big bang* pessoano aconteceu. Daí nasceram os seus heterônimos mais conhecidos, na ordem: Ricardo Reis (2007), Álvaro de Campos (2015) e Alberto Caeiro (2005).

Fernando Pessoa explica em carta ao amigo Alfonso Casais Monteiro a criação dos heterônimos. Nas suas palavras:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de

mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. (PESSOA, 1986, p. 341).

O mito pessoano é expresso nessa carta quando o autor explica que, no dia 8 de março de 1914, em pé e ininterruptamente, escreveu mais de trinta poemas da autoria de Alberto Caeiro, aquele que é denominado o Mestre do ortônimo e dos heterônimos. Nas suas palavras:

[...] escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. (PESSOA, 1986, p. 341).

Ainda na mesma carta, são definidas as biografias e as peculiaridades de cada heterônimo. Como diz o poeta: “Construí-lhes as idades e as vidas” (PESSOA, 1986, p. 342). Ricardo Reis nasceu no Porto, em 1887. No momento em que escreve essa carta, Pessoa afirma que Reis se encontra no Brasil. Alberto Caeiro, nascido em 1889, e morto em 1915, nasceu em Lisboa, todavia, segundo Pessoa, viveu praticamente a vida inteira no campo. Caeiro foi pastor. Álvaro de Campos, por sua vez, o último heterônimo criado, nasceu em Tavira, em 1890, “às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo” (PESSOA, 1986, p. 342). Pessoa deixa claro no seu texto que, apesar de trabalhar como engenheiro naval, no momento, Campos está em inatividade em Lisboa. Por fim, Pessoa detalha os seus heterônimos por mais algumas linhas:

Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo⁸. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro

⁸ Vale destacar que, fisicamente, Álvaro de Campos é o mais parecido com Fernando Pessoa ele mesmo.

mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre. (PESSOA, 1986, p. 342).

Apesar do desmembramento de si ter atingido proporções pouco vistas até então na história da literatura e de Pessoa afirmar que não possui uma unidade, estou convencido de que há certa unidade entre as obras dos heterônimos. Essa unidade pode ser encontrada tanto no estilo quanto na melancolia que está presente em cada um. Apoio-me em Coelho (1973) para reconhecer isso.

Ora, Pessoa criou cada heterônimo no momento em que cindiu o seu eu, o que contribuiu para que se desdobrasse em vários. Como explica Coelho (1973), as virtualidades de cada heterônimo coabitam no poeta que lhes deu origem, o que permite que o crítico especule as afinidades estilísticas de Reis, Campos e Caeiro, a fim de se tentar reconhecer certa unidade na produção deles. Coelho (1973) compreende semelhança entre Campos e Caeiro no que diz respeito à linguagem próxima ao cotidiano de que ambos se servem na sua escrita. Além disso, os dois mesclam temas cultos com os mais triviais, além de darem vazão ao livre pensamento. Caeiro, em especial, possui um ideal estilístico que diz respeito à espontaneidade da palavra, uma palavra que se encosta à ideia. Já, Reis, para Coelho (1973), está mais ligado ao estilo do ortônimo, autor da obra *Mensagem* (PESSOA, 2011), pois que ambos utilizam uma fórmula um tanto hermética para a composição dos seus poemas, além de um vocabulário culto, em tom difícil, erudito. É exemplo do hermetismo de Pessoa o poema “O encoberto”, na quinta parte de *Mensagem* (PESSOA, 2011). Como explica Carlos Felipe Moisés (PESSOA, 2011), para que se compreenda esse poema há de se fazer uma ideia do que é o rosacruzianismo e da sua noção de potencialidade, por meio da consciência do eu, bem como da rosa enquanto símbolo da essência do ser. Reis, da sua parte, trabalha ao máximo o estilo, impondo-se uma disciplina estoica. Assim, “se o epicurismo é o fundo da filosofia de Reis, o seu estilo, duma dureza estoica, não afaga a imaginação sensual” (COELHO, 1973, p. 147). Uma característica relevante, encontrada tanto no ortônimo quanto nos heterônimos, é a criação vocabular. Para Coelho (1973),

mau grado a sua admirável diversificação, na obra de Pessoa, ortónima e heterónima, em verso e em prosa, descobrem-se rasgos linguísticos comuns que permitem assinalar a existência dum estilo único, reflexo duma originalidade inconfundível. Assim, a tendência para o neologismo, ligada talvez a vários factores: a novidade do modo de ver e de pensar; o sentimento do *artificial*, do *fabricado*, das próprias vivências *fingidas* [...]” (p. 171),

além de outras características em comum são encontradas na obra dos heterônimos. Ainda, “na criação de palavras ou no emprego com sentidos diferentes dos habituais revela-se o predomínio duma cultura clássica” (COELHO, 1973, p. 172).

No entanto, não irei me utilizar dos textos originais para exemplificar os pontos de convergência que Coelho (1973) encontrou na obra pessoana, pois que isso já foi feito, de maneira magistral, no texto desse crítico, intitulado “Diversidade e unidade de estilo”. Além do mais, o que me interessa relacionar entre os heterônimos, a fim de encontrar o que é comum entre eles, é o que Coelho (1973) chama de intelectualismo, ou estilo cerebrino. Para Coelho (1973), “a inteligência crítica é nele [Pessoa] uma presença constante” (p. 166), e ainda, “o seu pensamento assemelha-se por vezes a um jogo de espelhos em que as mesmas imagens vão reflectindo indefinidamente” (COELHO, 1973, p. 166). Coelho (1973) compara Pessoa com Valéry e Baudelaire, pois o ortônimo e os heterônimos veem-se pensar, amar, são espectadores de si mesmos. Caeiro diz: “embrulho-me num cobertor e não penso sequer em pensar” (PESSOA, 2005, p. 159). Ora, o que é pensar em pensar? Campos, por sua vez: “Pensar na vida de nada serve... / Pensar de pensar na vida de nada serve...” (PESSOA, 2015, p. 186). Ver-se pensar não é um traço da melancolia? O melancólico fita-se de fora por não se constituir indivíduo. Isso, no entanto, será especificado mais adiante, no momento da análise do discurso de Soares.

A procura pela unidade é o drama de cada poeta criado por Pessoa. Vendo-se de fora, eles buscam a si mesmos. Coelho (1973) compreende o estilo de Pessoa como abstrato e analítico. Tanto o ortônimo quanto os heterônimos perscrutam a fundo a vida psicológica. É do melancólico a tendência para as abstrações e, portanto, para o intelectualismo. Sem interesse por outrem, o melancólico volta-se unicamente para si mesmo. Para o melancólico, tanto vale uma pedra quanto um ser humano. Campos diz: “sou mais irmão de uma árvore [sic] que de um operário⁹ [sic]” (PESSOA, 2015, p. 130). Pessoa, ao autoanalisar-se, em carta a Simões, afirma:

já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes, até, de ouvir falar dele, eu tinha pessoalmente chegado [...] a alguns resultados [...]. No capítulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, própria ou alheia – a primeira pela pouca importância que sempre dei a mim mesmo, como ente físico e social, a segunda por melindre (adentro da minha própria cabeça) de me

⁹ A edição que utilizo para citar Campos é da Tinta-da-china Brasil, de 2015, a qual conserva o português original de quando os poemas foram escritos.

intrometer, ainda que interpretativamente, na vida dos outros. (PESSOA, s/d, p. 95-96).

De fato, os heterônimos e o ortônimo, se falam de amor, compreendem-no enquanto ideia. Não é visível uma sensualidade nos seus poemas, um contato sensível com outrem.

Quanto ao intelectualismo, Coelho (1973) alega que, na obra pessoana, “se manifesta na frequência de antíteses, paradoxos, jogos de conceitos e palavras” (p. 167). Quanto a Reis, o exemplo que Coelho (1973) reconhece enquanto antítese está no seguinte verso: “um reflexo mortal da imortal vida” (PESSOA, 2007, p. 57). Para Coelho, “o paradoxo é ainda mais sintomático dum estilo cerebrino: reúne na afirmação antinomias aparentemente irreduzíveis mas, no pensamento do poeta, conciliáveis” (1973, p. 168). A contradição é condição em Pessoa: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto” (PESSOA, 2015, p. 130). E, se a vida é um paradoxo: “passo e fico, como o Universo” (PESSOA, 2005, p. 75). Cético e questionador, de maneira intelectualista, Caetano pode ainda dizer: “Falaram-me em homens, em humanidade, / Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade. / Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si, / Cada um separado do outro por um espaço sem homens.” (PESSOA, 2005, p. 150). Ainda mais cerebrino, Caetano intelectualiza a sua morte quando pensa que irá morrer: “Creio que irei morrer. / Mas o sentido de morrer não me ocorre, / Lembro-me que morrer não deve ter sentido. / Isto de viver e morrer são classificações como as das plantas.” (PESSOA, 2005, p. 112).

Segundo Leyla Perrone-Moisés (2001), quanto aos heterônimos: Reis é o poeta clássico, o superego de Pessoa. Preocupado com a erudição, e a compor os versos de uma maneira que nos remete, seja na forma – com hipérbatos – seja em alguns temas – como o da imortalidade do poema –, a William Shakespeare (2008), Reis diz:

Quero versos que sejam como jóias / Para que durem no porvir extenso
/ E os não macule a morte / Que em cada coisa a espreita, / Versos onde
se esquece o duro e triste / Lapsos curtos dos dias e se volta / À antiga
liberdade / Que talvez nunca houvessemos. (PESSOA, 2007, p. 68).

É claro, Reis não é um neoplatônico como Shakespeare, pois que, tal qual os outros heterônimos, é fruto do Decadentismo e não acredita no Transcendental. É por isso que, abnegando a vida, ele pode dizer: “Vê de longe a vida. / Nunca a interrogues. / Ela nada pode / Dizer-te. A resposta / Está além dos Deuses.” (PESSOA, 2007, p. 56). E, de modo similar aos versos do mestre Caetano, que acredita que o mistério das coisas é que

não há mistério algum: “Deixa passar o vento / Sem lhe perguntar nada. / Seu sentido é apenas / Ser o vento que passa...” (PESSOA, 2007, p. 57).

Campos é aquele que produz a ficção da loucura e que está atrelado ao inconsciente de Pessoa. É também o heterônimo histórico com tendências homossexuais e que mais se assemelha em alma a Fernando Pessoa ele mesmo (PERRONE-MOISÉS, 2011). Em “Ode marítima”, Campos expressa a sua vontade de extravasar o que, pela cultura, deve ser reprimido. Com versos que se desenvolvem em um crescendo de brados e gritos, esse heterônimo deseja, inclusive, misturar-se aos objetos dos navios que ele enxerga do porto. Assim, dirigindo a sua fala aos marinheiros:

Beber convôsko [sic] em mares do sul / Novas selvagerias, novas
balbúrdias da alma, / Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito! /
Ir convôsko [sic], despir de mim – ah! põe-te daqui pra fora! – / O meu
traje de civilizado [sic], a minha brandura de acções, / Meu mêdo [sic]
inato das cadeias, / Minha pacífica vida, / A minha vida sentada,
estática, regrada e revista! (PESSOA, 2015, p. 84).

Campos deseja experimentar tudo imaginariamente, ser a mulher dos piratas: “Ah, piratas, piratas! / Piratas, amai-me e odiai-me! / Misturai-me convosco [sic], piratas!” (PESSOA, 2015, p. 88). E de forma visceral:

Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que fôram [sic]
violadas, mortas, feridas, rasgadas plos [sic] piratas! / Ser no meu ser
subjugado a fêmea que tem de ser dêles [sic]! / E sentir tudo isso – todas
estas cousas duma só vez – pela espinha! (PESSOA, 2015, p. 89).

Caeiro, por sua vez, é quem produz a ficção da reconciliação, aquele que busca fundir-se e sentir-se um sujeito-objeto – intento da estética denominada Neopaganismo, que será explicada mais tarde – do mundo, sem se cindir com este mundo, ao contrário do homem cristão o qual sofre justamente por causa dessa ruptura, de modo a pensar que é superior ao objeto (PERRONE-MOISÉS, 2001). Exemplo dessa busca aparece nos seguintes versos: “Nunca busquei viver a minha vida. / A minha vida viveu-se sem que eu quisesse ou não quisesse. / Só quis ver como se não tivesse alma. / Só quis ver como se fosse apenas olhos.” (PESSOA, 2005, p. 151). Buscando não queixar-se, o que o atrelaria aos males da subjetividade humana, inclinada à insatisfação, Caeiro diz: “Quando está frio no tempo do frio, para mim é como se estivesse agradável, / Porque para o meu ser adequado à existência das cousas / O natural é o agradável só por ser natural.” (PESSOA, 2005, p. 118).

Em essência, os heterônimos são o próprio Pessoa, no entanto, na forma, são outros. A sua visão de mundo e o seu estilo de escrita, embora tenham muito em comum, são distintos. Bernardo Soares, escreve Pessoa (1966), é o que menos se distingue do ortônimo, já que, ao escrever em prosa, o poeta acha mais difícil de *outrar-se*. Se, na poesia, o estilo é mais requisitado, na prosa, a forma possui uma fluidez maior. Desse modo:

Há-de [sic] o leitor reparar que, embora eu publique (publica-se) o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não inclui todavia nestas *Ficções do Interlúdio*. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta¹⁰ [sic].

Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar [neologismo de Pessoa]. (p. 105).

Vale lembrar que Soares, o qual surgiu por volta de 1914, aparece para Fernando Pessoa quando esse está sonolento. Esse semi-heterônimo, como diz Pessoa, é um estado de “depressão profunda e calma” (1960), e o *Livro do desassossego* uma “produção doentia” (PESSOA, 1960). O poeta ainda diz que quem o obriga a escrevê-lo é Soares. Mas o que é, precisamente, um semi-heterônimo? Pessoa explica Bernardo Soares:

É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *tênue* [grifo do autor] à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual. (PESSOA, 1999, p. 345-346).

Pessoa, sabendo que ele não é ele, para falar de si mesmo dirige-se como a um outro. Além da nostalgia da unidade, em que o sujeito, imaginariamente, pensa conseguir resgatar o objeto perdido, esse poeta possui melancolia frente a uma unidade que, se a procura ao se perder, como Ulisses, fundador de Lisboa, tem a certeza de que nunca a encontrará. Fruto de uma cultura judaico-cristã, calcada na culpa adâmica, causadora da nossa melancolia, os seus heterônimos são as máscaras que utiliza como artifício para

¹⁰ A edição que utilizo do *corpus* desta análise é a da Tinta-da-china Brasil, de 2013, com uma belíssima introdução de Jerónimo Pizarro, a qual conserva o português original da escrita do *Livro*.

reencontrar o seu centro para sempre perdido. Ele tem a certeza do tempo que corrói tudo, Saturno que devora os próprios filhos (ANEXO 1) e, como os grandes poetas europeus, retrata esse tempo com melancolia.

Os heterônimos são fruto da sua tendência para a *despersonalização* e para a *simulação*, como Pessoa explica em carta para Antônio Casais Monteiro (1986). Se não manifesta externamente essa despersonalização para os outros sujeitos, ele a faz internamente. A sua explosão é interna. Externamente, como o poeta mesmo diz, ele sofre de abulia, ou inércia. Ora, é também traço da melancolia o passo lento, ou o sentir-se chumbo (STAROBISNKI, 2014).

Se o homem, de um modo geral, utiliza-se de uma máscara, dentro do seu devir temporal, para encontrar uma unidade, Pessoa, ao se mascarar, não encontra outra coisa que uma nova máscara, de modo a se converter em algo inexistente, em nada. Fernando Pessoa está fora do tempo, é nada. Perrone-Moisés (2001) chama de poética do *intermezzo*, o “*entre* imóvel da indeterminação” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 38) que é a obra do poeta português. Se o seu ser é nada, o um é outro e, por sua vez, a sua presença é um vazio completo. Para a crítica, Pessoa se proíbe, ontologicamente, de ser. Ele não é um ser *estando* por meio de momentos passageiros, ele sequer é.

A *coterie* é doente. Apesar de o ortônimo e os heterônimos Reis e Campos, se pretenderem pagãos, por função do seu mestre Caeiro, “*todos* acabam por ser irremediavelmente cristãos e decadentes” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 312), fruto do seu tempo. Nos poemas, eles sempre destacam as suas respectivas doenças. Para Perrone-Moisés, “o belo programa da *coterie* pessoana parece ter falhado, no que concerne ao objetivo de recuperar a saúde perdida” (2001, p. 312), que supostamente seria encontrada no Neopaganismo. A ausência de si mesmo, portanto, é uma constante em Pessoa, a heteronímia não sana os males da sua alma. Perrone-Moisés (2001) ainda destaca: “o ortônimo, os grandes heterônimos e o semi-heterônimo Bernardo Soares apresentam todos sintomas neuróticos ou psicóticos” (p. 312). Assim, Reis possui depressão e abulia; Campos, histeria quando jovem e depressão quando mais velho; o ortônimo sofre do mal da melancolia; e Caeiro, se aparentemente pode ser considerado o único com saúde intelectual, é o que menos possui saúde física. Quando sente-se adoecer, ele diz: “Estou doente. Meus pensamentos começam a estar confusos” (PESSOA, 2005, p. 116). Para Perrone-Moisés, “o estado ‘normal’ dos poetas da *coterie* (com exceção da ficção-Caeiro) é a depressão, com o que dela decorre: o pessimismo, a melancolia, a sensação de malogro, a renúncia a qualquer verdade e a qualquer ação” (2001, p. 315-316). No

trabalho de descoberta de si não houve unidade: “Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me [sic], / Despi-me, entreguei-me, / E ha [sic] em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente [sic] (PESSOA, 2015, p. 136). E porque não há pelo que viver realmente, vivamos em sonho, abnegando o mundo a nossa volta, como os persas que, conforme Reis (PESSOA, 2007) nos conta, enquanto assistiam ao seu reino a ruir, jogavam tranquilamente xadrez em seu palácio. Assim ele conclui em “Os jogadores de xadrez”:

Ah, sob as sombras que sem qu’erer nos amam, / Com um púcaro de vinho / Ao lado, e atentos só à inútil faina / Do jogo de xadrez, / Mesmo que o jogo seja apenas sonho / E não haja parceiro, / Imitemos os persas desta história, / E, enquanto lá por fora, / Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida / Chamam por nós, deixemos / Que em vão nos chamem, cada um de nós / Sob as sombras amigas / Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez / A sua indiferença. (PESSOA, 2007, p. 53-54).

Campos diz que passa a se conhecer e, por isso, “não existo. / Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram” (PESSOA, 2015, p. 349). Mais do que cansado, melancólico, Campos afirma: “Não, cansaço não é... / É eu estar existindo / E também o mundo, / Com tudo aquilo que contém, / Com tudo aquilo que nele se desdobra / E afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais” (PESSOA, 2015, p. 347). Por isso, “Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor. / Fique eu no quarto só com o grande sossêgo [sic] de mim mesmo. É um universo barato.” (PESSOA, 2015, p. 349).

É por se compreender em um tempo irreal que o poeta, melancolicamente, não se compreende como real. Lourenço (1999) ressalta que “o Tempo, como a morte, está fora de qualquer possibilidade de experiência, e é no sentimento originário da sua irreabilidade que gera toda a poesia de Pessoa” (p. 65). Lourenço (1999) ainda afirma que é por meio do tempo e do espaço, aos quais estamos submetidos, que ocorre a Queda da alma no corpo. Se a alma é divina, pressupõe-se que seja imortal, ou seja, fora do tempo. O tempo e o espaço são o próprio Corpo. O corpo é incapaz de pensar como alma, como Unidade, sem tempo.

É justamente por ser impossível viver no tempo que Pessoa vive em sonho. O sonho está aquém do tempo. O *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) é um tratado da abnegação do tempo, chegando a propor no seu conjunto o que poderíamos chamar, como explica Perrone-Moisés (2001), de uma estética da abnegação. Vivamos em sonho, pois, justamente pelos sonhos serem sonhos, é que eles nunca existiram! Eis uma das maiores

teses do poeta: o mundo inteiro deve ser compreendido como uma ficção. A ficção é o mais sincero dos trabalhos humanos, já que não possui a pretensão do real. Por que ser rei de veras, se posso sonhar ser rei? Tudo não passa de um sonho. Somos a ficção de nós mesmos. Não devemos ter esperança de nada. O tempo passado já não é o mesmo porque o tempo sequer existe. A unidade não existe.

Lourenço (1999) afirma que Pessoa, “no país do sonho, o único onde alguma vez viveu, não correm os rios” (p. 67). E logo acrescenta que, “desde muito novo Pessoa compreendeu que o tempo é intrinsecamente oco e descreveu a sua inenarrável monotonia” (LOURENÇO, 1999, p. 67).

Se a melancolia romântica já mostrara a realidade como evanescente, a melancolia de Pessoa é de segundo grau, pois pode causar uma felicidade momentânea, mesmo que fictícia, no momento em que a passagem vivida se torna sobrevivente à sua natural evanescência. Essa melancolia, porém, é o “[...] eco de uma temporalidade ilusória que a incessante glosa do tédio alimenta [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 69). Em verdade, o tempo é uma impotência monótona e ontológica, além de ser a fonte do tédio.

O *estar entre* de Fernando Pessoa não é em prol do progresso, pois o seu *intermezzo* é estacionário, imóvel. O seu *entre* é estar à margem de tudo. Sem um lugar que lhe seja próprio, esse poeta é um ser condenado pela sua lucidez (PERRONE-MOISÉS, 2001). Em um desprezo real sobre si mesmo, em função da sua melancolia e da consciência de um tempo real, que não retorna, Campos afirma: “mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas, / Nobre ao menos no gesto largo com que atiro / A roupa suja do que sou, sem rol, pra o decurso das coisas.” (PESSOA, 2012, p. 209).

Para Pessoa, a vida é uma lenta desilusão. O *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) também possui a melancolia da falta de uma totalidade. Fragmentária, repleta de indefinições, essa obra sem unidade é como o ser humano, ou seja, imperfeita. Dessa forma, pode-se dizer que o poeta português, enquanto ficção de si mesmo, foi a sua própria obra. Absteve-se de uma vida dedicada aos relacionamentos fraternais e amorosos para se deter em sua escrita. Buscou viver o seu sonho, já que, para ele, era nada e nunca poderia ser algo. Da sua poesia e da sua prosa, tais qual o poeta – ou os poetas – que as conceberam, só se sabe o que não são. Fernando Pessoa foi um exilado na sua própria alma, sempre *outrada*, um demiurgo, Deus-individual em estática mutação.

3 BERNARDO SOARES, O MELANCÓLICO

*Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.
Leis feitas, státuas altas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada.*

Ricardo Reis

Je est un autre.

Arthur Rimbaud

3.1 Bernardo Soares e o discurso melancólico

Dissertar acerca do *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) é um trabalho complexo, visto que não se trata de uma obra tradicional, com limites e contornos precisos. Como grande parte da obra pessoana, o *Livro* é fragmentário, sem um início ou final delimitados. Contudo, como disse Stéphane Mallarmé, autor apreciado por Pessoa, “un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant¹¹” (MALLARMÉ *apud* CAMPOS, 1977, p. 17). Quanto à questão do fingimento, sabe-se de que Pessoa apresenta uma noção particular acerca desse termo que, inclusive, tem relação elementar com a heteronímia. O poema “Autopsicografia” (PESSOA, 2007) é exemplo disso. Para além de uma compreensão antinômica entre verdadeiro e falso, é fingindo que o poeta expressa a verdade. No entanto, não pretendo, neste trabalho, discutir especificamente o

¹¹ “Um livro não começa nem termina: no máximo, finge”. [tradução minha].

fingimento. O que me interessa é que, no contexto histórico de Pessoa, não havia mais como se pensar numa obra baseada na lógica aristotélica, que compreende início, meio e fim como verdade intransponível. Ora, o *Livro* (PESSOA, 2013) é composto por fragmentos que são impressões do seu autor ao expressar as suas ideias. Ainda, possui uma escrita diarística que, no entanto, não registra os acontecimentos factuais de uma vida, mas os pensamentos e as sensações do seu autor. Como se sabe, o *Livro* não é assinado por Pessoa, todavia, na sua primeira fase, é assinado por Vicente Guedes e, na segunda, por Bernardo Soares. O que o torna mais complexo é que esses semi-heterônimos são praticamente um só¹². Se Guedes é ajudante de guarda-livros e vive num quarto andar da Rua dos Retroseiros, Soares só se distingue do primeiro pelo fato de morar na Rua dos Douradores, pois que também é ajudante de guarda-livros e mora em um quarto andar. Inclusive, tanto Guedes quanto Soares recordam-se de passarem os serões da infância junto às tias velhas. Contudo, há um aspecto que os destoa: seus caracteres. Zenith, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, quanto a isso, explica:

Vicente Guedes tinha um estilo de escrita mais próximo do de Pessoa ou do Barão de Teive [um heterônimo fidalgo de Pessoa, que se suicida], pois encarava as suas angústias e o seu desassossego, tal como estes, de uma forma fria e implacavelmente racional (2010, p. 817).

Soares, por sua vez, encara o seu sofrer e vive a sua nulidade de forma distinta, já que não consegue separar, tão racionalmente quanto Guedes, a emoção no ato de pensar.

Bernardo Soares inicia o seu livro situando o leitor, de maneira mais concreta que psicológica, no contexto em que se passa o seu drama existencial, e daí é possível perceber uma melancolia provinda de um fator histórico e social. Com as seguintes palavras ele convida o leitor a conhecer o seu sofrimento:

nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espirito [sic] humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria d’esses jovens escolheu a Humanidade para succedaneo [sic] de Deus. Pertença, porém, aquella [sic] especie [sic] de homens que estão sempre na margem d’aquillo [sic] a que pertencem, nem teem [sic] só a multidão de que são, senão também [sic] os grandes espaços que ha [sic] ao lado. [...] Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer

¹² Em realidade, Pessoa (1999), em carta a João Gastar Simões, reconheceu Soares como o real autor da obra. Pessoa tinha em mente organizar as ideias de Guedes em uma obra assinada por Soares. Obviamente, isso não aconteceu, dado que o poeta faleceu antes de finalizar o processo.

numa somma [sic] de animaes [sic], fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distancia [sic] de tudo a que commummente [sic] se chama a Decadencia [sic]. A Decadencia [sic] é a perda total da inconsciencia [sic]; porque a inconsciencia [sic] é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia. (PESSOA, 2013, p. 225).

Poderia fazer aqui uma análise sócio-histórica de uma personagem como Bernardo Soares, a qual se torna melancólica em função da herança de um individualismo que se acentuou na Idade Moderna, especialmente após a industrialização, na segunda metade do século XVIII. O quadro do expressionista alemão August Macke, “Promenade” (1913) (ANEXO 3), exemplificaria, contextualizado com o tempo em que o autor do *Livro* (PESSOA, 2013) escreve as suas impressões - a época do Decadentismo –, o homem desse período histórico: indiferente ao próximo, concentrado somente em si mesmo, com semblante cerrado, neutro, entre outras características de uma sociedade nascida após a ascensão da burguesia. A indiferença com o outro, retratada pelo romântico alemão Clemens Brentano¹³, viria também em prol da análise da onda de individualismo europeu que, já nos *boulevards* de uma Paris de 1827, percebia-se de forma exacerbada.

Somada a essa nova maneira de se comportar em sociedade, a quebra dos valores e o niilismo decadentista também contribuiriam para com a melancolia do início do século XX. Após a crítica romântica ao individualismo fracassar, o homem decadente, mais do que nunca alheio ao próximo, resigna-se, consciente de que qualquer luta é vã. Falhado também o marxismo e a sua “visão romântica” de um futuro promissor, e desmentidas as verdades eternas, cunhadas pelo Cristianismo, resta ao homem melancólico desse tempo não entrar no jogo social.

Bernardo Soares é, tragicamente, fruto de uma mãe que faleceu quando ele contava um ano de vida, e de um pai que se suicidou quando ele tinha apenas três anos.

Sobre a sua mãe:

não me lembro da minha mãe. Ella [sic] morreu tinha eu um anno [sic]. Tudo o que ha [sic] de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência d’esse callor [sic] e da saudade inutil [sic] dos beijos, de que me não lembro. Sou postiço. Despertei sempre contra seios outros, accalentado [sic] por desvio. Ah, é a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! Quem outro seria eu se me tivessem dado carinho do que vem desde o ventre até aos beijos na cara pequena?

¹³ Uma descrição do individualismo parisiense, feita por Brentano, é citada por Claus Träger, em “Des lumières à 1830: héritage et innovation dans le romantisme allemand” (1980).

Reconheço, não sei se com tristeza, a secura [sic] humana do meu coração. Vale mais para mim um adjetivo que um pranto real da alma [...] (PESSOA, 2013, p. 433).

Sobre o pai:

meu pae [sic], que vivia longe, matou-se quando eu tinha trez [sic] annos [sic] e nunca o conheci. Não sei ainda porque é que vivia longe. Nunca me importei de o saber. Lembro-me da noticia [sic] da sua morte como de uma grande seriedade ás [sic] primeiras refeições depois de a saber. Olhavam, lembro-me, de vez em quando para mim. E eu olhava de troco, entendendo estupidamente. Depois comia com mais regra, pois talvez, sem eu ver, continuassem a olhar. Sou todas estas coisas, embora o não queira, no fundo confuso da minha sensibilidade fatal. (PESSOA, 2013, p. 434).

Portanto, sem contato com a mãe, esse sujeito não desenvolveu o laço afetivo que gostaria de ter vivenciado com ela. Essa ausência marcará irremediavelmente a sua vida, de maneira a impossibilitá-lo de desenvolver um eu-Ideal, ficção necessária de si mesmo. O fato de o pai e, principalmente, a mãe, terem morrido, resultou, metaforicamente, na morte do ego de Bernardo Soares.

Para Lambotte (2000), a figura de um terceiro, no caso, a mãe, é fundamental enquanto intermediário da constituição egoica do sujeito, já que é “por intermédio de outrem e sob o efeito de sua aprovação que o pequeno homem vai sentir-se autorizado a apossar-se de sua imagem e a tocar com o dedo os contornos que a precisam” (p. 83), no caso, o que poderá chamar de seu ego, de *eu*.

Para a teórica,

a imagem do corpo se constrói progressivamente em função do olhar de outrem e, muito naturalmente, do olhar materno que permite ao sujeito, não somente apreender no espaço as linhas de sua silhueta (o esquema corporal), mas também concentrar aí sua libido e investir o conjunto de seu corpo. (LAMBOTTE, 1997, p. 159).

Não receber o olhar de outrem no momento do desenvolvimento psíquico, o qual permite ao sujeito ingressar ao plano simbólico, pode levá-lo a perder os contornos que o delimitam enquanto indivíduo, de modo a se tornar invisível para si mesmo e a afirmar não ter um ego. Ao se olhar no espelho, esse sujeito viria a não enxergar nada, posto que não reconheceria a si mesmo.

O melancólico possui um corpo estranho, que afirma ser inexistente. Se não o reconhece, não pode *se* reconhecer. Existem muitas passagens, no discurso de Soares, que

afirmam essa inexistência e estranheza do ego. Eis algumas: “Não sei quem sou ou o que sou. Como alguém soterrado sob um muro que se desmoronasse, jazo sob a vacuidade tombada do universo inteiro” (PESSOA, 2013, p. 386), ou então, “sou uma prateleira de frascos vazios” (PESSOA, 2013, p. 386), e mais:

não dormi ainda, nem espero dormir. Sem que nada me detenha a atenção [sic], e assim não durma, ou me pese no corpo, e por isso não socegue [sic], jazo na sombra, que o luar vago dos candieiros [sic] da rua torna mais ainda desacompanhada, o silencio [sic] amortecido do meu corpo extranho [sic]. (PESSOA, 2013, p. 284).

Soares fita-se de fora, como se se tratasse de outrem:

nos dizem que sem esperança a vida é impossível [sic], outros que com esperança é vazia. Para mim, que hoje não espero nem desespero, ella [sic] é um simples quadro externo, que me inclue [sic] a mim, e a que assisto como um espectáculo [sic] sem enredo, feito só para divertir os olhos – bailado sem nexo, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade. (PESSOA, 2013, p. 387-388).

E sente horror por isso. A sua existência é assombrada por esse estranhamento contínuo, incessável, que o desassossega constantemente, já que a sua obra é um contínuo repetir que ele não é nada. Como ele poderia se compreender sujeito se não desenvolveu a sua unidade enquanto indivíduo e não possui historicidade?

Soares não é detentor de uma essência e, por isso, se diz *inessencial*: “fluido, ausente, inessencial, perco-me de mim como se me afogasse em nada [...]” (PESSOA, 2013, p. 352). E ainda:

se penso, tudo me parece absurdo; se sinto, tudo me parece extranho [sic]; se quero, o que quere [sic] é qualquer coisa em mim. Sempre que em mim ha [sic] acção, reconheço que não fui eu. Se sonho, parece que me escrevem. Se sinto, parece que me pintam. Se quero, parece que me põe[m] [sic] num vehiculo [sic], como a mercadoria que se envia, e que sigo com um movimento que julgo proprio [sic] para onde não quiz [sic] que fosse senão depois de lá estar. (PESSOA, 2013, p. 422-423).

Lambotte (1997) explica que o sujeito melancólico possui um tempo eclipsado, visto que existe um branco na sua psique o qual oculta o lugar do indivíduo, mascarando o que ele poderia reconhecer como sendo a sua origem. As consequências desse fato ocasionam uma dor moral e um amortecimento psíquico. É em função disso que esse indivíduo está sempre a reclamar no seu discurso. O melancólico encontra-se, assim, achatado na instantaneidade do momento, sem apreender uma sucessão temporal.

Essa quebra da sucessão temporal se reflete no discurso que diferencia o discurso neurótico do melancólico. Se o neurótico possui um discurso dentro de uma historicidade, já que o seu *ethos* a possui, o discurso do melancólico não passa de um simples encadeamento lógico repetitivo. São características desse discurso constantes reformulações indefinidas de questões que são elaboradas a partir de relações lógicas, mas que não permitem que se reconheça o que de veras está em jogo, ou seja, o que está por trás desse turbilhão, pois se trata de um turbilhão verbal e de ideias (LAMBOTTE, 1997).

É latente, na obra de Soares, a não historicidade da biografia do seu autor. A obra como que reflete o *ethos* de quem a escreve. O *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) não possui um enredo. Ele é composto de fragmentos que contêm um pensamento lógico, não se encadeando entre si.

O melancólico sente a necessidade de falar justamente porque está presente um vazio na sua constituição psíquica. O raciocínio melancólico apresenta uma “neutralidade dos arredores”, pois, conforme Lambotte (1997), existe um sentido no que é dito, todavia não se atinge dados satisfatórios. Esse sujeito vive, ou não vive, já que diz não ser nada, e isso tudo em estado sonambúlico e letárgico. Não consegue despertar nem sequer começar algo, mas tão somente recomeçar em um eterno meio plano (LAMBOTTE, 1997).

O discurso fragmentário da obra de Soares não desmente essa não historicidade, essas reformulações lógicas, sem um jogo inicial e final. Assim:

invejo – mas não sei se invejo – aqueles [sic] de quem se póde [sic] escrever uma biografia [sic], ou que podem escrever a propria [sic]. Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente [sic] a minha autobiographia [sic] sem factos, a minha historia [sic] sem vida. (PESSOA, 2013, p. 283).

E então, “assim arrasto, a fazer o que não quero, e a sonhar o que não posso ter, a minha vida [...] absurda como um relógio [sic] publico [sic] parado” (PESSOA, 2013, p. 272).

Sem um protagonista para a sua história, tudo se banaliza, se desvitaliza e se converte em morte. A teoria de Soares sobre a morte é fundamental para uma análise que reconhece a inércia do sujeito melancólico, justamente pela quebra de sentido do mundo, já que não tem uma constituição egoica. Dessa forma:

e alli [sic], em extase [sic], numa só rua, sei esperar a Morte entre gladios [sic] e ameias.

Não os sete palmos de terra fria que se fecham sobre os olhos fechados sob o sol quente e ao lado da herva [sic] verde, mas a morte que excede a nossa vida e é uma vida ella [sic] mesma – uma morta presença em alguém [sic], o ignoto deus que porventura os Deuses lembram. (PESSOA, 2013, p. 248).

Não há vida para quem não é¹⁴. Assim,

durmo, a meu modo, sem somno [sic] nem repouso, esta vida vegetativa da suposição [sic], e sob as minhas palpebras [sic] sem sossego paira, como a espuma calada de um mar sujo, o reflexo longinquo [sic] dos candieiros [sic] mudos da rua. (PESSOA, 2013, p. 285).

Para Lambotte (1997), o centro da doença melancólica está na “incerteza do traçado”, ou seja, na ausência da moldura somada à evanescência da forma¹⁵. Soares, ao fitar uma fotografia tirada com os seus colegas de trabalho, descreve subjetivamente a si mesmo da seguinte maneira: “pareço um jesuita fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem intelligencia [sic], nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que fôr [sic], que a alce da maré morta das outras caras.” (PESSOA, 2013, p. 299). Sem um rosto que o distinga dos demais, Soares não tem algo que o faça se reconhecer em uma individualidade, algo que o permita afirmar-se no interior da unidade de um ser que se compreende como próprio, da mesma forma que os demais. Sem se diferenciar dos outros, esse semi-heterônimo não passa de uma moldura vazia: vê a sua figura e sabe de que se trata do seu corpo somente porque assim foi convencionalizado, porque assim provavelmente lhe disseram, contudo não se sente propriamente ele, não encontra uma alma, ou uma essência que poderia ser revelada por meio de uma *inteligência* ou *intensidade* que exprimisse algo que pudesse afirmar: *sou eu*.

Retomando Lambotte (2000), esse sujeito não encontra os seus limites corporais, bem como sente-se sempre ausente de si mesmo. Assim:

[...] desconhecendo os limites que lhe faltam, ele ignora em consequência a função do espaço e do tempo e, com ela, a do projeto

¹⁴ Vale lembrar aqui o estoicismo de Soares. Sêneca (2016), ao referir-se ao *não ser*, por carta, ao amigo Lucílio, explica que o nosso ego é antecedido e precedido pela morte. Assim: “nós também nos acendemos e nos extinguímos; no intervalo, padecemos alguma coisa; nos dois extremos ficamos impassíveis. Nisso, pois, meu Lucílio, se não me engano, erra-se quando se pensa que seguimos a morte; ao contrário, ela nos precedeu e seguirá. Qualquer coisa que tenha existido antes de nós é morte. Que importa, então, não começar a ser ou deixar de ser, se ambas as coisas têm o mesmo efeito, isto é, o não ser?” (SÊNECA, 2016, p. 49). Desse modo: “tudo vai, tudo vem, tudo muda ao capricho do destino e, em meio a tudo isso, nada é mais certo do que a morte. Apesar de tudo, todos se queixam de um acontecimento para o qual sempre foram avisados.” (SÊNECA, 2016, p. 107).

¹⁵ A tela “Cabeça” (1910), de Santa Rita Pintor, contemporâneo de Fernando Pessoa, e o estranhamento causado na expressão de uma figura fragmentária são uma bela representação da incerteza do traçado. (ANEXO 4).

que requer a marca da historicidade. Não há história para o melancólico; ele foi precipitado numa mobilidade sem começo nem fim, que nada mais consegue determinar. (LAMBOTTE, 2000, p. 88).

Afirmar não ser nada faz com que o melancólico se reconheça como dejetivo. Não vale a pena ocupar-se com o melancólico. Soares sequer entrou no jogo social, pois abnega todos e tudo, a ponto de criar o que se poderia chamar de estética da abnegação, que será discutida mais adiante.

Tudo é vazio para o melancólico:

a vida é ôca [sic], a alma é ôca [sic], o mundo é ôco [sic]. Tudo é mais vazio que o vacuo [sic]. É tudo um chaos [sic] de coisas nenhuma. Se penso isto e ólho [sic], para ver se a realidade me mata a sêde [sic], vejo casas inexpressivas, caras inexpressivas, gestos inexpressivos. Pedras, corpos, idéas [sic] – tudo está morto. Todos os movimentos são paragens, a mesma paragem todos elles [sic]. Nada me diz nada. (PESSOA, 2013, p. 390).

Sem uma moldura: “sou os arredores de uma villa [sic] que não ha [sic], o comentario [sic] prolixo a um livro que se não escreveu. Não sou ninguém [sic], ninguém [sic]. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer.” (PESSOA, 2013, p. 418).

Desse modo e de maneira enfática, Soares afirma a sua moral dolorosa sem deixar rastros de dúvida:

é esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu. Transeunte de tudo – até de minha própria alma –, não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. (PESSOA, 2013, p. 405).

Para Lambotte (1997), o ser, no caso do sujeito melancólico, encontra-se no momento do interstício do dizer e do negar-se. Como já foi dito, ser nada é como se o sujeito fosse um dejetivo no mundo. Não possuindo uma identidade, o melancólico é como um resto do que poderia ter sido. Bernardo Soares sente-se um resto. Para o melancólico, no seu cogito, não é ele quem pensa, é qualquer coisa que reflete por ele. *Cogito ergo sum* não faz sentido para ele, uma vez que não existe. A sua falta de limites corporais o despersonalizam. Assim, não há nada em referência ao que se é, já que não é. No entanto, *eu não sou nada* quem diz é um eu. Não há como negar a existência de um eu, já que alguém fala, mesmo que a partir de um discurso impessoal, em função da desrealização do mundo e da não historicidade do ego.

Bernardo Soares sente-se um trapo imundo, que foi esquecido, ou seja, um resto em relação ao mundo. Não são poucas as vezes que enfatiza, em sua obra fragmentária, a

decadência que é reflexo da forma como se sente interiormente. Em determinado dia, ele diz: “vestira, sobre os trajes simples do somno [sic] abandonado, um sobretudo velho, que me serve para estas vigílias [sic] matutinas. Os meus chinelos velhos estavam rotos, principalmente o do pé esquerdo” (PESSOA, 2013, p. 282), e porque a sua imagem externa é reflexo da sua melancolia:

[...] quando me debrucei da janela altíssima [sic], sobre a rua para onde olhei sem vel-a [sic], senti-me de repente um d’aquelles [sic] trapos húmidos [sic] de limpar coisas sujas que se levam para a janela para secar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente. (PESSOA, 2013, p. 282).

O sujeito melancólico não avança no tempo, portanto, distintamente do neurótico, não é, como afirma Georg W. F. Hegel, um perpétuo devir (INWOOD, 1997). Desse modo, esse indivíduo não pode se reconhecer no que foi para ser alguém no presente. Assim, torna-se um *relógio público parado*. Apesar disso, Lambotte (1997) ressalta que o que o sujeito renega não é as coisas em função da sua existência, mas a relação que passa a ter com elas.

No entanto, qual é a relação que o melancólico tem com os outros e com o mundo? A desfetação geral, decorrente ao ponto central da doença que, como já foi dito, trata-se de uma ausência de moldura e de uma evanescência da forma, e que causa, além de tudo, uma anestesia psíquica (LAMBOTTE, 1997).

Lambotte (1997) explica que a desfetação geral é sintoma de uma ruptura das representações mentais, que estão reduzidas a puras relações lógicas. A explicação metapsicológica que a estudiosa apresenta é o fato de haver uma perda no domínio das necessidades instintivas no sujeito melancólico. Não tendo desenvolvido o seu eu-Ideal, uma representação de si, não reconhece qual objeto perdeu, já que não pode se reconhecer no Outro enquanto sujeito. A sentir-se renegado pelo Outro, o melancólico apresenta uma falta de interesse em relação àquele. Há, em função disso, na sua constituição, uma menor energia sexual e emotiva, o que Lambotte (1997) chama de empobrecimento instintual. Em contraponto a isso, existe maior concentração energética no que diz respeito à racionalização. Desse modo, de um empobrecimento instintual nasce uma propensão à racionalização, fator tipicamente melancólico e, portanto, de uma menor tensão sexual somática, existe uma maior tensão sexual psíquica. No melancólico, não há interesse por um objeto sexual, dado que a sua excitação passa a ser unicamente psíquica. Por função desse desequilíbrio na energia sexual psíquica, o sujeito volta-se para o vazio em que se encontra e que não consegue preencher com algum objeto exterior. Assim,

[...] despossuído da moldura narcísica que lhe teria assegurado os limites reconhecidos de uma geração, e em lugar da qual se instala a toda-potência do desejo materno, o sujeito melancólico parece não ter outro recurso senão o da defesa primária caracterizada pela compulsão a negar, a rechaçar, a expulsar. (LAMBOTTE, 1997, p. 276).

Soares afirma: “tenho para com tudo que existe uma ternura visual, um carinho da inteligência – nada no coração. Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada.” (PESSOA, 2013, p. 404). Dessa maneira, tudo pode interessá-lo, no entanto, nada nele possui um valor sentimental, uma ligação no plano do sensível:

tudo me interessa e nada me prende. Attendo [sic] a tudo sonhando sempre; fixo os minimos [sic] gestos faciaes [sic] de com quem fallo [sic], recolho as intoações [sic] millimetricas [sic] dos seus dizeres expressos; mas, ao ouvil-o [sic], não o escuto, estou pensando noutra cousa, e o que menos colhi da conversa foi a noção do que nella [sic] se disse, da minha parte ou da parte de com quem fallei [sic]. (PESSOA, 2013, p. 344).

Assim, Soares utiliza do seu interesse impessoal para pensar o mundo a partir de um encadeamento lógico sem um valor intrínseco que possa considerar como verdadeiro.

Para Lambotte (1997), esse desvanecimento do desejo do Outro, provindo da formação de um liame erótico dissolvido é alvo para Tanathos, o impulso de morte, ou o impulso destrutivo. Eros, ou o impulso de vida, provindo, no neurótico, desse interesse inconsciente por perpetuar a espécie, a partir de um desejo sexual voltado para outrem, não conseguiu se impor no ego melancólico. Para a autora, se, por uma defesa primária, o melancólico rechaça o Outro, um rechaço ao investimento exterior também ocorre como prevenção contra o risco de uma nova decepção que o primeiro sabe de que não conseguirá suportar.

A desrealização, ou a perda de interesse e de curiosidade pelas coisas, serve também como defesa primária, já que, por meio dessa, procura-se distanciar os objetos para não vê-los mais, e manter ao longe todo o investimento possível, antecipando uma desapareição que é sempre ameaçadora, pois o melancólico não pode, de forma alguma, reconhecer a si no Outro, ou desejá-lo sexualmente. Daí a abnegação da vida cunhada por Soares:

desde que possamos considerar este mundo uma illusão [sic] e um phantasma [sic], poderemos considerar tudo que nos acontece como um sonho, coisa que fingiu ser porque dormíamos. E então nasce em nós uma indiferença [sic] subtil e profunda para com todos os desaires e desastres da vida. Os que morrem viraram uma esquina, e porisso [sic] os deixámos de vêr [sic]; os que soffrem [sic] passam perante nós, se sentimos, como um pesadello [sic], se pensamos, como um devaneio

ingrato. E o nosso proprio [sic] soffrimento [sic] não será mais que esse nada. Neste mundo dormimos sobre o lado esquerdo e ouvimos nos sonhos a existencia [sic] oppressa [sic] do coração. (PESSOA, 2013, p. 506-507).

Oco, desvitalizado e sem uma representação de si, já que possivelmente não teve a oportunidade de desenvolvê-la quando criança, Soares é detentor de um discurso lógico que beira o raciocinar puro, a partir de regras que simplesmente se somam, mas que não são detentoras de um sentimento íntimo, de maneira a produzir um sentido representativo ao verbo. Dessa forma:

[...] é bem a desapareição do afeto o que o discurso dos doentes melancólicos indica, como se as palavras lhes fossem ao mesmo tempo fotografadas e significadas, sem que por isso eles dessem ao conteúdo semântico um relevo qualquer [...] (LAMBOTTE, 1997, p. 115).

Pode-se afirmar, assim, que a palavra do melancólico possui um sentido, mas não um espírito. Desligadas do valor simbólico, as ideias são puros vazios em um discurso sem historicidade. Se não há história, “[...] não há marca para o melancólico; ele herdou esse olhar inexpressivo do desespero sem causa, por falta de um ponto-origem a partir do qual ele teria orientado o vetor de sua vida.” (LAMBOTTE, 2000, p. 88-91).

Se as conexões lógicas recobrem uma realidade que faz com que o sujeito, desafetivizado, reste privado de valores afetivos¹⁶, de maneira a tudo se tornar indiferente para ele, as possibilidades afirmadas nos discursos melancólicos são tanto múltiplas quanto inexistentes. Desse modo, significam a mesma coisa: “[...] já que tanto o indefinido quanto o nulo não se podem prestar a investimento” (LAMBOTTE, 1997, p. 67).

¹⁶ Cabe, nesse momento, exemplificar, por meio do romance *Forte como a morte* (1953), de Guy de Maupassant, a importância do olhar da mãe para a criança, olhar que desenvolve o afeto na constituição do *infant*. A personagem Anne, ao retratar a dor de perder a mãe que acaba de falecer, ressalta as primeiras recordações sentimentais e emotivas da sua vida por meio de eventos triviais, mas indubitavelmente valiosos, partilhados unicamente com a mãe: “E depois, depois não é só uma mãe que se perde, é toda [sic] nossa infância que desaparece um pouco, porque nossa vidinha de menina era também um pedaço da sua vida. Só ela a conhecia como nós, sabia um montão de coisas distantes, insignificantes e queridas, que são, que foram as primeiras e doces emoções de nosso coração. A ela só, eu podia dizer ainda: ‘Lembras-te, mamãe, do dia em que...? Lembras-te, mamãe, da boneca de porcelana que vovó me deu?’ Colecionávamos as duas um longo e doce rosário de minúcias e vivazes lembranças que ninguém sôbre [sic] a terra sabe, além de mim.” (MAUPASSANT, 1953, p. 144). Anne lembra, logo em seguida, da originalidade das suas lembranças. Originalidade aqui compreenda-se algo que diz respeito às primeiras lembranças que remetem à origem do sujeito, a algo que lhe permite reconhecer um ponto de partida na sua constituição psíquica, o que irá possibilitá-lo possuir uma historicidade durante a sua vida. Desse modo, com marcas de sentimentalidade e, portanto, com um discurso neurótico detentor de um sentido não desvencilhado da representação de si, essa personagem afirma: “É, pois, uma parte de mim mesma que está morta, a mais antiga, a melhor.” (MAUPASSANT, 1953, p. 144-145).

Esse sujeito é inexpressivo porque pode ver, mas não reconhecer. A mãe de Soares provavelmente não fixou o olhar sobre si de forma a fazê-lo se reconhecer como membro da espécie, assim, ele passa a não se sentir integrado à sociedade, designando-se mero trapo esquecido ao canto. As representações inconscientes do melancólico não se tornam conscientes, daí a sensação estranha que esse vivencia diante de palavras desvitalizadas, uma vez que, “privado de suas referências identificatórias e lançado fora de si mesmo, o sujeito só faria repetir indefinidamente a ‘incompreensibilidade’ de sua vinda ao mundo [...]” (LAMBOTTE, 1997, p. 142).

Portanto, é por meio dessa incompreensibilidade de sua vinda ao mundo que Soares, de forma recorrente, analisa o seu alheamento a si mesmo e a tudo:

não sei se os outros serão assim, se a sciencia [sic] da vida não consistirá essencialmente em ser tão alheio a si mesmo que instintivamente se consegue um alheamento e se pode participar da vida como estranho á [sic] consciencia [sic]; ou se os outros, mais ensimesmados do que eu, não serão de todo a bruteza de não serem sennão [sic] eles, vivendo exteriormente por aquelle [sic] milagre pelo qual as abelhas formam sociedades mais organizadas que qualquer nação [...] (PESSOA, 2013, p. 277).

Sem individualidade, “sou como alguém [sic] que procura ao acaso, não sabendo onde foi occulto [sic] o objecto que lhe não disseram o que é.” (PESSOA, 2013, p. 303). É como se tudo já tivesse sido tomado de si antes que ele pudesse ter sido algo.

Alguma coisa foi perdida. Mas o quê? O melancólico não sabe dizer, sabe somente de que algo está oculto e faltante. Antes que nascesse, que pudesse ser um sujeito, o melancólico perdeu. Assim, Soares pode afirmar:

perdi, antes de nascer, o meu castello [sic] antigo. Foram vendidas, antes que eu fôsse [sic], as tapeçarias [d]o [sic] meu palacio [sic] ancestral. O meu solar de antes da vida cahiu [sic] em ruina, e só em certos momentos, quando o luar nasce em mim de sobre os juncos do rio, me esfria a saudade dos lados de onde o desdentado dos muros se recorta negro contra o céu de azul escuro esbranquiçado e amarello [sic] de leite. (PESSOA, 2013, p. 364).

Distintamente da neurótica Anne¹⁷, personagem de Maupassant (1953), Soares não possui uma origem pela qual chorar. Não há lembranças afetivas partilhadas com a sua mãe (pela presença da sua mãe) já que, e vale aqui reafirmar, “tudo o que ha [sic] de

¹⁷ Ver nota anterior.

disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência d'esse callor [sic] e da saudade inutil [sic] dos beijos, de que me não lembro. Sou posição.” (PESSOA, 2013, p. 433).

Ao sentir-se injustiçado por um mundo que foi um carrasco para consigo, Soares pode declarar: “choro de tudo, entre perda do regaço, a morte da mão que me davam, os braços que não soube como me cingissem, o ombro [sic] que nunca poderia ter...” (PESSOA, 2013, p. 269). Ele lamenta essa falta original com um vazio que não cessa de lhe incomodar.

E porque o discurso que expressa a sua dor é intermitente, provindo de uma ferida que não estanca:

deus creou-me [sic] para criação [sic], e deixou-me sempre criação [sic]. Mas porque deixou que a Vida me batesse e me tirasse os brinquedos, e me deixasse só no recreio, amarrotando com mãos tam [sic] fracas o bibe azul sujo de lágrimas [sic] compridas? Se eu não poderia viver senão acarinhado, porque deitaram ao lixo o meu carinho? (PESSOA, 2013, p. 267).

Inconscientemente, o melancólico sente-se culpado por sua perda, de modo a responsabilizar-se pela desaparecimento do objeto. Lambotte (1997) explica que o sofrimento gerado pela sua culpa é ainda mais penoso porque não pode ser atenuado, já que desconhece a falta que cometeu, daí não se sentir merecedor do afeto do Outro. Assim, por função da sua falta original, o melancólico sente uma culpabilidade ao passo que se coloca em posição de exceção, pois não sente (não pode sentir) como os demais. Ele se autocensura porque, indiferente ao mundo exterior, voltado somente para si mesmo, crê-se um ser indigno, visto que não possui sentimentos tipicamente humanos: com laços afetivos. Porém, não entrarei em maiores detalhes acerca da culpabilidade desse sujeito. Deter-me-ei no fato do melancólico sentir-se condenado por função dessa ausência.

O melancólico, na realidade, está condenado a uma doença que não consegue expressar em palavras, já que, desconhecendo a falta que cometeu, não consegue localizar o objeto faltante. Starobinski (2012), acerca do melancólico, explica o que denomina *aphonie spirituelle*, ou afonia espiritual, o que resultaria na ausência da fala no melancólico, na impossibilidade de se exprimir. Assim, o autor dá o exemplo dos *accidiosi*, do *Inferno* (2010), de Dante Alighieri. Esses são os pecadores que, pelo mal da acedia, são acometidos pela falta de expressões satisfatórias que exprimiriam o seu mal, e, desse modo, “não dizem palavras como um todo” (ALIGHIERI, 2010, p. 129). Eles afirmam: “fomos a tristeza nos doces ares que ao sol brilham” (ALIGHIERI, 2010, p. 128).

Fica evidente, nesse último excerto, a letargia diante da luz do sol que, com o seu brilho, causa sofrimento ao melancólico de alma incerta. Nesse ponto, cabe fazer referência à “Melancolia ao meio dia”, capítulo de *A melancolia diante do espelho* (2014), de Starobinski, em que afirma:

o meio-dia é a hora do demônio e da *acedia* exasperada. É a hora em que a luz aparentemente triunfante suscita o assalto de seu contraditor; a hora em que a vigilância extrema que se prescreve ao espírito é vencida insidiosamente pela sonolência. A lentidão, o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é votada à imobilidade completa. (p. 17).

Vale ressaltar que os *accidiosi*, que se encontram no quinto círculo do inferno, estão em meio à lama. Portanto, são dificultosos tanto a sua fala, que não se completa de maneira eficaz, quando o seu movimento, na condição em que se encontram. É importante retratar a passagem completa da fala dessas figuras cobertas pela lama, já que vêm em direção à dificuldade de *nexo*, nem *desejo de nexo*, da autobiografia fragmentária de Bernardo Soares (PESSOA, 2013). Assim, Virgílio, tomando a palavra dos *accidiosi*, explica que esses “dizem na lama: ‘Fomos a tristeza / nos doces ares que ao sol brilham, todos, / levando dentro em nós torpe incerteza: / e ora nos atristamos cá no lodo’. / Isto mal gorgolejam e escutam, / que não dizem palavras como um todo.” (ALIGHIERI, 2010, p. 128-129).

Sem voz para expressar a dor: “o meu corpo era um grito latente. O meu coração batia como se soluçasse.” (PESSOA, 2013, p. 280). A sentir-se condenado, sem compreender a sua miséria, Soares está preso à lama de uma condição existencial de sujeito alheio a si mesmo. Dessa forma: “para onde pensar em fugir, se só a cella [sic] é o Tudo?” (PESSOA, 2013, p. 293). E porque o seu discurso é negativista e recorrente, Soares reafirma a sua prisão em outros pontos da sua biografia sem nexo:

serei sempre da Rua dos Douradores, como a humanidade inteira. Serei sempre, em verso ou prosa, empregado de carteira. Serei sempre, no mystico [sic] ou no não-mystico [sic], local e submisso, servo das minhas sensações e da hora em que as ter. (PESSOA, 2013, p. 380).

É importante salientar que, a nível estrutural, a reclamação intermitente de Bernardo Soares gera, no seu leitor, uma sensação de prisão e, portanto, o próprio texto, e aqui o seu efeito, torna-se o lodo em que se fica preso, sem mobilidade. Com a falta de um enredo, uma historicidade fluida, a verborragia do livro é um retorno constante da dor que o sujeito, que não se sente sujeito, reafirma. Nesse *maelstrom*, a fragmentação,

portanto, não torna a obra fluida, além de haver nela um ponto de vista que leva sempre a uma desesperança. O negativismo das suas linhas envolvem o receptor que se deixa conduzir sem ressalvas pelas ideias negativas ali colocadas. O pensamento negativo do *Livro* o encarcera em uma verdade cruel que não apresenta saída. Se se deixa atar por esse discurso, o leitor imobiliza-se, assim, no lodaçal dos *accidiosi*. Sem eufemismos que suavizem as verdades essenciais as quais são constantemente reafirmadas, essa obra, ao não apaziguar o horror da existência como um todo, torna-se intolerável para qualquer leitor.

Condenado e preso ao lodaçal, Soares sente-se como que julgado a cada dia da sua vida. Assim:

cada dia, se o oiço [sic] raiar da cama onde ignoro, me parece o dia de um grande acontecimento meu que não terei coragem para enfrentar. Cada dia, se o sinto erguer-se do leito das sombras, com um cahir [sic] de roupas da cama pelas ruas e pelas viellas [sic], sem chamar-me a um tribunal. Vou ser julgado em cada hoje que ha [sic]. E o condenado [sic] perene que ha [sic] em mim agarra-se ao leito como á [sic] mãe que perdeu, e acaricia o travesseiro como se a ama o defendesse dos garotos. (PESSOA, 2013, p. 268).

O pessimismo do sujeito melancólico é causa da reafirmação da dor recorrente à sua condição existencial. Lambotte (2000) afirma que esse pessimismo tem ligação com o objeto perdido. Dessa forma:

submetido ao todo-poder do objeto perdido que ele tornou mais exigente que nunca ao reinterpretá-lo, ele adota, ao contrário, uma atitude pessimista em face ao mundo, como se nada fosse suscetível de lhe prodigalizar algum apaziguamento. Seu sofrimento reside alhures, na impossibilidade justamente de emitir o mínimo desejo, sufocado que está pela idéia fixa de achar-se perdido de antemão. Fora de seu corpo e de seu espírito, o melancólico não consegue mais julgar o alcance de seus raciocínios e cai na alucinação ou na apatia, por nunca ter apreendido seus limites fora da projeção. (LAMBOTTE, 2000, p. 83).

Esse pensamento fixo no vazio atinge o masoquismo, já que,

incapaz de dobrar uma consciência rígida confortando o prazer de outrem, o melancólico imaginou-se rejeitado por seus irmãos e perdido aos olhos do mundo. A busca incessante que o arrasta de raciocínio em raciocínio adquire aqui todo seu peso ao encontrar seu modelo num esforço fadado ao fracasso: a tentativa de agradar aos primeiros seres amados. (LAMBOTTE, 2000, p. 70).

Impossibilitado de manter um contato sensível pelo intermédio de outrem, e não se sentindo merecedor do amor do Outro, Soares relata o que sentiu quando alguém mostrou algum afeto para com ele:

não me deu nem prazer que eu recorde com tristeza, ou pesar que eu lembre com tristeza também [sic]. Tenho a impressão de que foi uma coisa que li algures, um incidente sucedido [sic] a outrem, novella [sic] de que li metade, e de que a outra metade faltou, sem que me importasse que faltasse, pois até onde a li estava certa, e, embora não tivesse sentido, tal era já que lhe não poderia dar sentido a parte faltante, qualquer que fôsse [sic] o seu enredo. (PESSOA, 2013, p. 357).

No entanto, por que o sujeito melancólico sente-se inibido diante do Outro e do mundo? Qual a causa específica dessa inibição?

3.2 Bernardo Soares e a genialidade melancólica

Lambotte (2000), tomando a inibição como sintoma central da melancolia, explica que o melancólico possui propensão à construção abstrata, no caso, “mais geralmente para a composição, seja ela de natureza intelectual ou plástica” (LAMBOTTE, 2000, p. 94). Daí um número considerável de artistas e escritores de grandes obras do conhecimento humano possuírem um *ethos* que podemos chamar de melancólico, como Van Gogh, Marcel Proust, Charles Baudelaire, Clarice Lispector etc..

Essa abstração, em função de uma atividade intelectual incessante, é provinda, mais especificamente, da dissociação das representações. Assim, no melancólico, ocorrem, em profusão, correntes de pensamento isoladas umas das outras. Uma delas, em determinado momento, predomina a sua consciência, e daí vem a nascer obras estéticas, teóricas, ou de outra natureza (LAMBOTTE, 2000). Do vazio da consciência, porque feita de pensamentos dispersos, nascem reflexões criativas, daí pode-se compreender quando um artista afirma que é uma multidão em si, que vive inúmeras vidas. O próprio *desassossego* de que é composto o título da obra em análise pode ser causa recorrente dessa profusão de ideias que habitam a mente do melancólico. Com suas 530 páginas, a obra analisada nasce do desassossego e da inquietude cognitiva, surgida da tendência para a abstração.

O retraimento frente ao mundo exterior, causado pela inibição que mantém o melancólico em estado de inércia e de meio sono, está atrelado à sua propensão para a abstração (LAMBOTTE, 2000). Por se tornar dificultoso o contato com o Outro, em função da falta de desejo exterior e por possuir maior carga psíquica voltada para o seu intelecto, de maneira a desenvolver uma sexualidade psicológica, o sujeito melancólico,

anestesiado, não se exterioriza. Assim, ele se retrai, encerrado na sua subjetividade, e, por isso, é mais inclinado para a produção intelectual.

Entretanto, a desvitalização do seu discurso serve como “uma *defesa* erigida contra representações indesejáveis, tanto interiores quanto exteriores” (LAMBOTTE, 1997, p. 127), uma “‘defesa primária’ do aparelho psíquico” (LAMBOTTE, 1997, p. 127.). Na sua condição, “o sujeito melancólico vê, ao mesmo tempo, seu universo perceptivo e seu universo imaginário não somente se reduzirem consideravelmente, mas também ‘esvaziarem-se’ de suas cargas afetivas” (LAMBOTTE, 1997, p. 134). Porém, “somente transparece a consciência deste estado à parte do funcionamento no vazio de um sistema defensivo” (LAMBOTTE, 1997, p. 134), ou seja, pela inibição.

Logo, é em função da inibição que Bernardo Soares analisa o tempo inteiro a sua condição. Sem desejo pelo Outro, incapaz de exteriorizar-se, dedica-se somente à construção lógica das palavras, em meio ao vazio de sentido de tudo o que o cerca. Desse modo, ele pode alegar:

gósto [sic] de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interêsse [sic] de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me [neologismo de Pessoa] o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. (PESSOA, 2013, p. 400-401).

Lambotte (1997) afirma que o melancólico transita igualmente em meio a duas fases: do esgotamento para a excitação e da excitação para o esgotamento, ou do somático ao psíquico e do psíquico ao somático. Por se encontrar em um mundo desrealizado e desafetivizado, o melancólico torna-se apático, com a impressão de viver em um tempo estagnado. No entanto, em contraponto a essa apatia frente aos objetos exteriores, ele possui uma mente profusa. Com a dureza da pedra, Soares, estrangeiro de si mesmo, espreita “[...] principios [sic], meios e fins de vozes [...]” (PESSOA, 2013, p. 243). Assim, “tudo isto existe para mim, que durmo pensal-o [sic], como uma pedra entre herva [sic], em qualquer modo espreitando de fóra [sic] de logar.” (PESSOA, 2013, p. 243).

Mais do que ninguém, é somente Soares, em seu zelo por bem explicar a sua inércia, em função da sua desvitalização, que pode alegar:

sigo por uma rua como quem está sentado, e a minha atenção, desperta [sic] a tudo, tem todavia a inercia [sic] de um repouso do corpo inteiro. Não seria capaz de me desviar conscientemente de um transeunte oposto [sic]. Não seria capaz de responder com palavras, ou sequer, dentro em mim, com pensamentos, a uma pergunta de qualquer casual que fizesse escala pela minha casualidade coincidente. Não seria capaz

de ter um desejo, uma esperança, uma coisa qualquer que representasse um movimento, não já da vontade do meu ser completo, mas até, se assim posso dizer, da vontade parcial e própria de cada elemento em que sou decomponível [sic]. Não seria capaz de pensar, de sentir, de querer. E ando, sigo, vagueio. Nada nos meus movimentos (reparo por o que os outros não reparam) transfere para o observável [sic] o estado de estagnação em que vou. E este estado de falta de alma, que seria *commodo* [sic], porque certo, num deitado ou num recumbente, é singularmente *incommodo* [sic], doloroso até, num homem que vae [sic] andando pela rua. (PESSOA, 2013, p. 248-249).

Ao fim e ao cabo, o sujeito melancólico, por função da sua doença, apresenta como sintoma um amortecimento psicomotor, mental e verbal, além da inibição para agir, uma fadiga da qual não é possível se recuperar com repouso e um desinteresse geral. Portanto, também a perda do impulso para agir.

É do sentimento de inferioridade e de impotência que nasce o processo de inibição no melancólico. Esse sujeito sente-se rejeitado por toda a sociedade e, portanto, abandonado pelo mundo. Logo vê que a sua busca incessante, por meio de um raciocínio lógico infundável, a fim de agradar aos seres amados cai sempre em um vazio sem escapatória, na desrealização (LAMBOTTE, 2000). Sente-se, portanto, um fracasso enquanto ser humano.

O seu sofrimento é contínuo por função das representações que lhe faltam. No entanto, o que são as representações?

O estoicismo antigo, a afirmar uma verdade preestabelecida por um *logos*-razão, ou Deus, compreende a representação como o que ocorre quando a *aisthesis* atinge a alma. Roberto Radice (2016) lembra de que, para os estoicos, “a sensação é objetiva como era para Epicuro, tanto é verdade que serve para ‘inserir’ algo de externo em nosso intelecto” (p. 74). E ainda, “quando a sensação chega à alma, encontra o *logos* [grifo do autor] mais puro onde a consciência e a lógica em sua forma universal prevalecem¹⁸” (RADICE, 2016, p. 76). Por meio de uma realidade una e harmônica com o *logos*, os estoicos dividem a representação em catalética e acatalética. Catalética é quando a representação está atrelada à ciência, ou à filosofia, conforme a realidade e a Verdade; acatalética quando ligada à fantasia. Ora, a fantasia é conforme a melancolia e a loucura. Crísipo aborda isso da seguinte maneira: “a fantasia [...] é uma atração vazia. É, na realidade, uma afeição que se verifica na alma da ausência de um objeto, como se alguém estendesse as

¹⁸ Vale destacar que tanto os estoicos quanto os epicuristas entendem os universais como dependentes da *aisthesis* individual, e não por si mesmos.

mãos em direção a uma batalha de sombras ou em direção a formas vazias” (CRÍSIPO *apud* RADICE, 2016, p. 79). Ainda, e de maneira a contrapor realidade e fantasia:

[...] enquanto que à representação é subjacente um objeto real, à fantasia não corresponde nada. O objeto da fantasia é aquela realidade em si vazia, mas capaz de nos atrair, que nos envolve em razão exatamente da fantasia. Isso acontece nos ataques de melancolia e de loucura, como quando a máscara trágica de Orestes recita. (CRÍSIPO *apud* RADICE, 2016, p. 79).

Obviamente, a psicanálise desmentirá o conceito de um ego uno, conforme uma realidade universal. É interessante notar aqui como a melancolia foi colocada em discussão já pelos estoicos, ao abordarem a representação. Lambotte (1997), no entanto, distinguirá a representação do pensamento. Para ela, a representação e o pensamento são formulações psíquicas que independem uma da outra e que determinam que o ego sintase real ou não. Lambotte (1997) explica que as representações são imagens mentais somadas a afetos a elas ligados. Como já foi dito, elas são formadas ainda na infância, mais especificamente na primeira infância, quando o sujeito ainda não está inserido no mundo simbólico. Assim:

consideramos a representação como uma espécie de idéia-modelo sob a qual se encontra subsumida uma multiplicidade de imagens cuja plasticidade permite ao sujeito discernir suas múltiplas aplicações efetivas na realidade. Insistiremos particularmente, a partir disto, no afeto que se encontra ligado à representação e que, muito freqüentemente, varia justamente em função da mobilidade das ligações que unem as imagens fugidias subsumidas sob a representação. (LAMBOTTE, 1997, p. 91).

É justamente por função dessa ausência que o fluxo do discurso melancólico cai em um escoamento inesgotável. Desse modo, nada existe ou faz algum sentido. Freud afirma, em “La négation” (1985), que a existência da representação é já a garantia da realidade do representado. Dessa forma, o sujeito melancólico, perdida a sua representação, a sua realidade, não apresenta relevo emotivo no seu discurso. Por função da falta da realidade, ele não possui percepções externas e, conseqüentemente, sem a representação na afetividade, o objeto exterior é reduzido à indiferença completa.

Como já foi dito, na psique, a representação é distinta do pensamento. Se a primeira nasce de uma organização mental menos complexa, a segunda é feita por meio de um encadeamento lógico. No pensamento, o sentido da frase é dado por meio das regras (LAMBOTTE, 1997). É em função disso que o melancólico, com um discurso

desafetivizado e desvitalizado, consegue produzir textos absolutamente lúcidos, que demarcam verdades essenciais.

Cabe, nesse momento, discorrer acerca da ironia melancólica, que está relacionada ao novo modo de sentir romântico e ao cogito do sujeito melancólico. Para tanto, basear-me-ei nas explicações estéticas de Lambotte (2000), bem como na análise de Kierkegaard (1991) acerca do conceito de ironia. Iniciarei com a distinção que Lambotte (2000) propõe de *humor* e *ironia*, faculdades que, não possuindo um fim em si mesmas, não devem ser confundidas uma com a outra.

O conceito de humor é baseado, aqui, pelo artigo de Freud, de 1927, “O humor” (1980). Nesse estudo, o teórico explica que o humor é uma defesa frente à dor e uma recusa do sujeito de se deixar tocar pelas contradições existentes no mundo exterior. Lambotte (2000) afirma que o humor, nesse caso, seria um deslocamento que liberaria a energia que está concentrada nessa dor. O humor é, além disso, algo sublime e elevado. Rir da sua própria dor seria como estar sobre o limbo da sua condição. Para a teórica, o humor está atrelado “a um desprezo pelo universo que esconde ‘a idéia aniquilante’ [...] de uma inteligência limitada, depois desmascarada como tal pela razão.” (LAMBOTTE, 2000, p. 116). O humor é um mecanismo que busca transformar a melancolia, causa da impotência existencial, em uma brincadeira zombeteira. O riso, assim, é desencadeado, ao mesmo tempo, por dor e grandeza.

A ironia, por sua vez, atrelada à melancolia tanto quanto o humor, mais participa dessa melancolia do que a combate. Para Kierkegaard (1975), a ironia visa incitar o desmascaramento dos homens. Para Lambotte (2000), tanto quanto o humor, a ironia não é constituída por um fim em si. Ela é, como já foi dito, uma faculdade, a de *viver poeticamente*, que permite que se considere a realidade como uma possibilidade, daí estar presente nos universos ficcionais e em textos poéticos como o *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013). Ironicamente, para Soares, tudo no mundo é morte. Ele se considera um morto-vivo em decorrência da ilusão que é a sua existência. Se não se deseja viver em ilusão, de forma inconsciente, como animais inconscientes de si e do mundo, a se moverem sem saberem porquê, Soares explica que é preciso que se renegue o mundo e que se viva pela arte. No entanto, esse assunto será tratado mais adiante.

A ironia participa da melancolia mais do que a combate já que está situada em um campo intencional contraditório que, ao se referir ao que está implícito, determina a sua condição de existência. O ironista, para Kierkegaard (1975), é um perverso, visto que sente prazer ao parecer ele mesmo seduzido pela ilusão que torna o outro prisioneiro.

Assim, ao exprimir o contrário do que se pensa, o ironista incita os outros a se desmascararem.

É porque não sabe da realidade compreendida pelo homem neurótico, que Soares ironiza a sua condição de ser nada. Assim, sabedor do seu cárcere de possibilidades, por não ser possível atingir algo real, ele nem possui o desejo de ser algo. Por meio de um juízo de valor, ele diferencia, na seguinte passagem, o homem superior do inferior, justamente em função da ironia que apresenta o primeiro:

o homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos dêste [sic], pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse “sei só que nada sei”, e o estádio marcado por Sanches, quando disse “nem sei se nada sei”. O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmáticamente [sic], e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo que, humanidade, temos visto o sol e a noite sôbre [sic] a vária superfície da terra. [...] Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprêgo [sic] activo da ironia. (PESSOA, 2013, p. 412).

Desse modo, não resta nada pelo que acreditar. Para o homem moderno, especialmente o decadente, todas as verdades morreram. O paradoxo da ironia fica evidente no fato de se desconhecer conscientemente. É a partir da análise que faz sobre si mesmo, e a partir *prise de conscience* da sua pequenez, da sua insignificância, que o homem superior, ironicamente, descobre que é inconsciente, pois nada sabe e nem sabe se nada realmente sabe. Daí o eterno ignorar a tudo, a inconsciência que é condição do humano.

Sem esquecer do monumento artístico que é clássico da poesia universal, vale lembrar de que Charles Baudelaire é um dos principais expoentes da ironia melancólica. O poema “L’héautontimorouménos¹⁹” é um exemplo da ironia nascida de um sujeito que se sabe não ser deveras ele mesmo. Dessa maneira, o eu lírico questiona-se: “Não sou

¹⁹ “L’héautontimorouménos” na íntegra e no original: “Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher! / Et je ferai de ta paupière, / Pour abreuver mon Saharah, / Jaillir les eaux de la souffrance. / Mon désir gonflé d’espérance / Sur tes pleurs salés nagera / Comme un vaisseau qui prend le large, / Et dans mon coeur qu’ils soûleront / Tes chers sanglots retentiront / Comme un tambour qui bat la charge! / Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord? / Elle est dans ma voix, la criarde! / C’est tout mon sang, ce poison noir! / Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde. / Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau! / Je suis de mon coeur le vampire, / - Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés / Et qui ne peuvent plus sourire!” (BAUDELAIRE, 2012, p. 294-296).

acaso um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Que me sacode e que me morde?” (BAUDELAIRE, 2012, p. 295). O eu-lírico, aqui, sabe que a ironia, provinda da verdade inegável que nasce da lucidez de si mesmo, tem o seu preço, no caso, a dor da melancolia. É por isso que, então, prossegue:

em minha voz ela é quem grita! / E anda em meu sangue envenenado!
 / Eu sou o espelho amaldiçoado / Onde a megera se olha aflita. / Eu sou
 a faca e o talho atroz! / Eu sou o rosto e a bofetada! / Eu sou a roda e a
 mão crispada, / Eu sou a vítima e o algoz! / Sou um vampiro a me esvaír
 / - Um desses tais abandonados / Ao risco eterno condenados, / E que
 não podem mais sorrir! (BAUDELAIRE, 2012, p. 295-297).

É por função desse magnífico poema que Starobinski (2014) pode afirmar que “a ironia, como a melancolia e a imagem que os espelhos refletem, segue sendo atributo de Satã. [...] O ‘riso eterno’ é o castigo infernal do carrasco de si mesmo” (p. 31). Vítima e algoz, o eu lírico é seu próprio carrasco. Condenado por si mesmo, tal como Soares, por *desconhecer-se conscientemente*, é um eterno danado. O seu riso é irônico, portanto, dorido.

Ficam evidentes nesse poema tanto o masoquismo melancólico quando o sadismo. Como explicou Starobinski (2014), a quintessência do melancólico é o masoquismo. Desse modo, “o poema demonstra [...] a precedência da agressão sádica sobre a inversão masoquista. É da energia que atinge outrem, sem motivação explícita, que deriva o tormento infligido a si mesmo.” (STAROBINSKI, 2014, p. 29). Soares sabe da sua tristeza enquanto castigo, já que “tantas vezes alegre, tantas vezes contente, estou sempre triste.” (PESSOA, 2013, p. 291).

O autor da segunda fase do *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013), tal como o eu lírico de “L’héautontimorouménos” (BAUDELAIRE, 2012), não pode mais sorrir. Pergunta-se, então, em meio à sua condição de homem condenado, algoz de si mesmo: “[...] como é que me sobrevivo, como é que ousa ter a cobardia de estar aqui, entre esta gente, com esta igualdade [sic] certa com eles [sic], com esta conformação verdadeira com a illusão [sic] de lixo de eles [sic] todos?” (PESSOA, 2013, p. 288). Desse modo, por não suportar mais a vida e não conseguir não pensar que não a suporta:

cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência [sic] translata,
 ser a página [sic] de um livro, a madeixa de um cabelo [sic] solto, o
 oscilar [sic] da trepadeira ao pé da janella [sic] entreaberta, os passos
 sem importância [sic] no cascalho fino da curva, o último [sic] fumo
 alto da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro á

[sic] beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento – tudo que não fosse a vida...²⁰ (PESSOA, 2013, p. 285).

Quem dera a dádiva da inconsciência completa de si e da sua condição, uma cura da dor de existir, não possuir mais um cogito peculiar, alheio a um pensamento que possa considerar próprio! O eu melancólico não é ideal, como o do neurótico, mas irônico. A ironia diz respeito à sua própria constituição egoica, e, assim, “é como se o melancólico se ‘olhasse’ pensando, como se ele pensasse pensando” (LAMBOTTE, 1997, p. 101). Desse modo, ele está aquém do cogito cartesiano “que denuncia o *ego* em sua posição de ‘eu’ enunciante e que impediria toda locução de enunciar-se a partir de um momento dito original.” (LAMBOTTE, 1997, p. 101).

Esse sujeito, portanto, é detentor de uma retórica irônica,

entendida como uma função psicológica necessária que, sozinha, vem a atenuar a enorme lucidez do sujeito quanto a seu próprio modo de funcionamento psíquico e quanto à significação inteiramente relativa das coisas que daí precede. (LAMBOTTE, 1997, p. 227).

A ironia relativiza o que o conformismo, que surge por função do que o destino determina, afirma. No entanto, a ironia não é dona de si mesma, já que finge a superioridade do espírito que está atrelado ao perfeccionismo. Ora, sem limites precisos da própria figura, o melancólico procura encontrar-se no perfeccionismo. No entanto, sem uma representação, tudo se desvitaliza e ele cai na apatia e na inexpressividade. O trabalho da escrita deseja atingir o que está por trás das coisas. É uma busca de sentidos, de significados para o grande vazio – o grande nada existencial.

O perfeccionismo de Soares é estético. Ele afirma, no entanto, que nunca poderá atingir o que almeja, assim:

saber que será má a obra que se não fará nunca. Peor [sic], porém, será a que nunca se fizer. Aquella [sic] que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso unico [sic] da minha visinha [sic] aleijada. Essa planta é a alegria d’ella [sic], e também [sic] por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode também [sic] dar uns momentos de distracção [sic] de peor [sic] a um ou outro espírito maguado [sic] ou triste. Tanto me basta, ou me

²⁰ Vale recordar que o mestre dos heterônimos, Alberto Caeiro, em “O guardador de rebanhos”, no que diz respeito à vontade de ausência total de si, a fim de estancar o sofrimento de existir, afirma melancolicamente algo similar ao excerto de Bernardo Soares: “quem me dera que eu fosse o pó da estrada / E que os pés dos pobres me estivessem pisando... / Quem me dera que eu fosse os rios que correm / E as lavadeiras estivessem à minha beira... / Quem me dera que eu fosse os choupos à margem do rio / E tivesse só o céu por cima e a água por baixo... / Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro / E que ele me batesse e me estimasse... / Antes disso que ser o que atravessa a vida / Olhando para trás de si e tendo pena...” (CAEIRO, 2005, p. 43).

não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida. (PESSOA, 2013, p. 263).

A obra não será feita nunca porque tudo é ilusão e essa é uma verdade intransponível para o autor do *Livro*. Ora, o narrador sem caráter de Fiodor Dostoievski, em *Notas do subterrâneo* (DOSTOIEVSKI, 1986), já afirmava que era possível que se sentisse inteligente por não haver nem começado nem acabado alguma coisa na vida. Por causa disso, pôde afirmar que o homem inteligente – ou de gênio – tem por destino direto, pois que nada tem um sentido, o “tagarelar, ou seja, derramar água em peneira” (DOSTOIEVSKI, 1986, p. 27). Embora afirme, negativamente, que nunca atingirá o que deseja, no caso, uma obra com um significado real para si, o rebuscamento da escrita do homem do subterrâneo beira a perfeição. Na realidade, o discurso melancólico é reflexo de um sujeito que “parece inteiramente reduzido a uma lógica irrefutável, portanto, sem falha e sem imprevisto” (LAMBOTTE, 1997, p. 327), assim,

a enunciação não se supõe atrás de um enunciado ao qual, precisamente, nada parece faltar; e se nunca por ventura o melancólico deixa lugar para a falta, para as ratadas tão necessárias à comunicação do discurso, ele descobrirá bruscamente o vazio que o habita e que tentaria então apreender nele se precipitando. Assim, o sujeito tem interesse em evitar toda alusão a este vazio que pressente e que recobre com uma lógica inigualável cujo rigor o defende. A menor extravagância [...] fornece matéria para passar ao ato pela abertura para o vazio que ela traz; e o vazio, se não designa simbolicamente o abismo entre o gozo e o desejo tornado manifesto pela falta, no que concerne ao neurótico, indicará, para o melancólico, uma hiância destacada de toda referência significativa que, conseqüentemente, nada poderá exprimir, ainda menos completar. (LAMBOTTE, 1997, p. 327).

Se, no neurótico, o desejo torna-se manifesto em função da falta de um objeto que serve para preencher o seu vazio, no melancólico, sem uma referência, ausente de um significante, é no próprio nada que esse procura preencher o nada. Sabendo dos seus símbolos vazios e do drama do *si mesmo*, Soares alega: “e outra vez a minha personalidade *physica* [sic], visível [sic], social, transmissível [sic] por palavras que não dizem nada, usável pelos gestos dos outros e pela consciencia [sic] alheia. Sou eu outra vez, tal qual não sou.” (PESSOA, 2013, p. 267).

O filme sueco “*Offret*” (1986), de Andrei Tarkovski, retrata com eficácia o vazio das palavras. De fundo niilista, essa obra expressa o drama de um patriarca que tem ciência do vazio das palavras, do verbo – outrora detentor do sentido intransponível do mundo, e que hoje não traz mais verdades. No início da obra, o patriarca afirma que *no*

princípio era o Verbo. Ao final da trama, sem resposta alguma do porquê dessa afirmação, e logo após esse homem ser internado por função de um surto que o fez atear fogo na própria casa, o seu filho pequeno se questiona, isoladamente, após repetir a mesma afirmação do pai: *por que, papai?*. Na realidade, fala-se para fugir ao vazio do sem sentido. Bernardo Soares expressa bem o motivo de escrever tão profusamente ao afirmar: “estou escrevendo, afinal, para fugir e refugir [neologismo de Pessoa].” (PESSOA, 2013, p. 326).

Uma voz branca serve de defesa a um discurso que não quer dar espaço às interpretações do desejo. Esse tipo de discurso é um simples encadeamento lógico dos argumentos às expensas das representações (LAMBOTTE, 1997). Em um discurso lógico e impessoal, “ligadas umas às outras unicamente pelas conexões lógicas que, quanto a elas, mantêm-se até adquirir uma importância desmesurada, as palavras podem aparentemente se intercambiar ou se repetir indefinidamente [...]” (LAMBOTTE, 1997, p. 123). O turbilhão de palavras de que se compõe a obra de Soares é prova de que elas são a sua vida. Mesmo sabendo, por antecedência, que a análise de si e do outro é inútil, porque nada sabe, Soares não cessa de analisar.

Para o autor do *Livro*, somos inconscientes de nós mesmos, sempre na sombra do que nos supomos ser. Assim: “toda a vida humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciencia [sic], nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos [sic] ser.” (PESSOA, 2013, p. 302). E, então, com grande sofrimento, Soares questiona:

saber bem quem somos não é conosco [sic], que o que pensamos ou sentimos é sempre uma tradução [sic], que o que queremos o não quisemos, nem porventura alguém [sic] o quis – saber tudo isto a cada minuto, sentir tudo isto em cada sentimento, não será isto ser estrangeiro [sic] na própria [sic] alma, exilado nas próprias [sic] sensações? (PESSOA, 2013, p. 495).

Meramente intelectualizadas, as análises que Soares faz de si mesmo são impecáveis. Ele como que disseca intelectualmente o que se passa no seu espírito. Em uma crítica final da sua alma exilada, alega:

meus passos eram como o d’elles [sic] nos soalhos e nas lages [sic], mas o meu coração estava longe, ainda que batesse perto, senhor falso de um corpo desterrado e estranho [sic].
Ninguém [sic] me conheceu sob a máscara [sic] da igualha [sic], nem soube nunca que era máscara [sic], porque ninguém [sic] sabia que neste mundo ha [sic] mascarados. Ninguém [sic] suppoz [sic] que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre identico [sic] a mim.

Abrigaram-me as suas casas, as suas mãos apertaram a minha, viram-me passar na rua como se eu lá estivesse; mas quem sou não estive nunca naquellas [sic] salas, quem vivo não tem mãos que outros apertem, quem me conheço não tem ruas por onde passe, a não ser que sejam todas as ruas, nem que nellas [sic] o veja, a não ser que elle [sic] mesmo seja todos os outros. (PESSOA, 2013, p. 494-495).

Esse discurso, que não permite “emergir o afeto da dúvida” (LAMBOTTE, 1997, p. 80) e “dá testemunho, ao contrário, de um sentimento de convicção resignada” (LAMBOTTE, 1997, p. 80), é reflexo de um sentimento do não dominável e do estranho e, por função disso, impessoal.

Sou eu mesmo que respondo por mim? Era isso mesmo que eu desejava ter exprimido, nesse instante, ou o que disse é mera tradução malfeita do que realmente senti?
O melancólico

a esta interrogação [...] responde inevitavelmente pela negativa, ele mesmo não sabendo os motivos de sua apatia e buscando, num absoluto racional, os arcanos filosóficos da verdade cujo alcance geral só faz, uma vez mais, atravessá-lo de um modo impessoal. (LAMBOTTE, 1997, p. 119).

Daí as verdades absolutas que passa a exprimir. Ele, que nunca teve a oportunidade de criar uma máscara que pudesse utilizar para transitar pelo sentimento de si e em relação ao Outro, de modo a sentir-se um indivíduo real, mais do que ninguém sabe da persona de que todos se servem. Essas verdades são os arcanos filosóficos de que fala Lambotte (1997). As análises que Soares (PESSOA, 2013) faz de si e dos outros soam como verdades absolutas para quem as lê. Também, por função dessa falta, Lambotte (2000) afirma que, sem um eu-Ideal,

o melancólico, por sua vez, não teve tempo de voltar-se, precipitado que foi num vazio sem fundo. As Vaidades tampouco tiveram tempo para tecer-lhe sedas brilhantes, eclipsadas que foram por seu inimigo comum: a Verdade [...] (p. 91).

É necessário, nesse momento, concatenar algumas verdades que estão dispersas na obra fragmentária analisada, a fim de exemplificá-las como pontos recorrentes no seu discurso. Dessa forma, do seu exílio, Soares percebe o teatro do mundo, verdade vista também pelos grandes gênios, como Erasmo de Rotterdam²¹. Assim:

²¹ Em *Elogio da Loucura*, na voz da Loucura, Erasmo de Rotterdam, em uma compreensão teísta, reflete acerca da farsa da vida com os seguintes dizeres: “Ora, o que é a vida? É uma espécie de comédia contínua em que os homens, disfarçados de mil maneiras diferentes, aparecem em cena, desempenham seus papéis, até que o diretor, depois de tê-los feito mudar de disfarce e aparecer ora sob a púrpura soberba dos reis, ora sob os andrajos repulsivos da escravidão e da miséria, força-os finalmente a sair do palco. Em verdade, este

sigo, num pensamento de divagação, a historia [sic] vulgar das vidas vulgares. Vejo como em tudo são servos do temperamento subconsciente, das circunstancias [sic] externas alheias, dos impulsos de convivio [sic] e desconvivio [sic] que nelle [sic], por elle [sic], e com elle [sic] se chocam como pouca coisa. (PESSOA, 2013, p. 242).

Do alto da sua lucidez de homem desmascarado e sem uma origem, o autor pode afirmar: “[...] ergo a cabeça, da minha vida anonyma [sic], para o conhecimento claro de como existo. E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma especie [sic] de engano e de loucura.” (PESSOA, 2013, p. 289).

Na realidade, os fragmentos de que se compõem o *Livro* podem ser interpretados cada qual como tomadas de consciência de Bernardo Soares frente a si e à verdade do mundo. O trecho acima citado é um exemplo epifânico, já que a ação de erguer a cabeça e enxergar uma verdade deixa claro uma descoberta significativa. É da luz da epifania, desnudado de toda a mentira que contam, que o semi-heterônimo pode afirmar: “mas essa luz subita [sic] cresta tudo, consume tudo. Deixa-nos nus até de nós.” (PESSOA, 2013, p. 291).

O autor está, na realidade, sempre a fitar-se e a olhar o mundo de fora, como se se tratasse de um grande teatro. Não só de si mesmo, e isso é mais do que óbvio, Soares consegue elaborar uma análise concisa e clara. Com o seu discurso puramente intelectual, ele discorre acerca da civilização da seguinte forma:

a civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que não lhe compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidade. A matéria prima continua sendo a mesma, mas a fôrma [sic], que a arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma. Uma mesa de pinho é pinho mas também é mesa. Sentamo-nos á [sic] mesa e não ao pinho. (PESSOA, 2013, p. 343).

Porque sabe, mais do que ninguém, das regras do jogo e do teatro do mundo e de si mesmo, enquanto homem que vive em sociedade, Soares pode afirmar, em outro ponto do *Livro*, a seguinte verdade:

assim, vestidos de corpo e alma, com os nossos multiplos [sic] trajes tam [sic] pegados a nós como as pennas [sic] das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem até sabendo o que somos, o breve espaço que nos dão os deuses para os divertirmos, como creanças [sic] que sob olhos adultos brincam serias [sic] a jogos regrados. (PESSOA, 2013, p. 409-410).

mundo não é senão uma sombra passageira, mas assim é a comédia que nele representamos todos os dias.” (2013, p. 41).

E porque, *vestidos de corpo e alma*, ironicamente, somos uma terrível paródia de nós mesmos:

somos servos das luzes e das côres [sic], vamos na dança como na verdade, nem ha [sic] para nós – salvo se, desertos, não dançamos – conhecimento do grande frio do alto da noite externa, do corpo mortal por baixo dos trapos que lhe sobrevivem, de tudo quanto, a sós, julgamos que é essencialmente nós, mas afinal não é senão a parodia íntima da verdade do que nos supomos [sic]. (PESSOA, 2013, p. 409).

Soares discorre também sobre a arte, de maneira a apresentar verdades que podem chocar aquele que preza por uma verdade plena, *a priori* do ser pensante. Ironicamente, ele chega à conclusão de que é somente pela mentira que é possível comunicar-se. Não restam dúvidas de que a sua lógica está correta, após o modo como utiliza do seu discurso, com pressupostos e exemplos pertinentes, para convencer o seu leitor. Assim, se “o que sinto, na verdadeira substancia [sic] em que o sinto, é absolutamente incommunicavel [sic]; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incommunicavel [sic] é” (PESSOA, 2013, p. 413), para que seja possível a comunicação e, em especial, para que as verdades sejam ditas por meio da arte, que “consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar d’elles [sic] mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação” (PESSOA, 2013, p. 413), é preciso, para que

eu [...] possa transmitir a outrem o que sinto, [...] traduzir os meus sentimentos na linguagem d’elle [sic], isto é, que dizer taes [sic] coisas como sendo as que eu sinto, que elle [sic], lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. (PESSOA, 2013, p. 413).

Assim, para que se comunique aquilo que fará com que o outro compreenda, tal como o poeta sentiu, é preciso, na sua teoria da arte, que se *perverta* o que deveras foi sentido no íntimo. Soares, dessa forma, apresenta um exemplo sobre como um artista deve comunicar o que é uma essencialidade no sofrimento humano: o tédio. Para fazer que se sinta esse tédio,

escrevo e choro [sic] a minha infancia [sic] perdida; demoro-me commovidamente [sic] sobre os pormenores de pessoas e mobilia [sic] da velha casa na provincia [sic]; evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre por não saber pensar nem sentir – e esta evocação, se fôr [sic] bem feita como prosa e visões, vae [sic] despertar [sic] no meu leitor exactamente a emoção que eu senti, e que nada tinha com infancia [sic]. (PESSOA, 2013, p. 414).

Para Soares, considerando a arbitrariedade de tudo,

a mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos [sic] e subtis movimentos da emoção e do pensamento [...] (PESSOA, 2013, p. 414-415).

Desse modo, Soares chega à conclusão de que há duas formas de arte: a poesia e o romance. No caso da primeira, ela mente “na própria [sic] estrutura”, no da segunda, “na própria [sic] intenção”. Portanto, “uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradadas, que mentem à inherência [sic] da falla [sic]; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve” (PESSOA, 2013, p. 415). Vive-se poeticamente, e a realidade não passa de mera possibilidade e tudo o que se considera real nada mais é que ilusão, morte, banalidade. A arte, assim, é louvável, porque é a própria expressão da nossa realidade, é uma ilusão que se toma por real, que se vive propriamente. Com ela é possível sentir, sofrer e ser alegre, mesmo sabendo ser ilusão.

É porque está exilado que Soares consegue viver como no interior de uma obra de arte. A sentir-se exilado em um mundo que não faz sentido algum, e inibido diante desse mundo – numa defesa contra o sofrimento frente à desrealização e às relações afetivas –, Soares afirma:

o isolamento talhou-me á [sic] sua imagem e similhaça [sic]. A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atraza-me [sic] imediatamente [sic] o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contato com outrem é um estímulo [sic] para a expressão e para o dicto [sic], em mim esse contacto é um contra-estímulo [sic], se é que esta palavra composta é viavel [sic] perante a linguagem. (PESSOA, 2013, p. 264).

Se “fallar [sic] com gente dá-me vontade de dormir” (PESSOA, 2013, p. 265) e “pesa-me, aliás, toda a idéa [sic] de ser forçado a um contacto com outrem. Um simples convite para jantar com um amigo me produz uma angustia difficil [sic] de definir” (PESSOA, 2013, p. 265), Soares não desejará o mundo externo. Porque “cada individuo [sic] que me falla [sic], cada cara cujos olhos me fitam, affecta-me [sic] como um insulto ou como uma porcaria. Extravaso horror de tudo” (PESSOA, 2013, p. 432), é que

levo commigo [sic], só de ouvir estas sombras de discurso humano que é afinal o tudo em que se occupam [sic] a maioria das vidas conscientes, um tédio [sic] de nojo, uma angustia de exilio [sic] entre aranhas e a

consciencia [sic] subita [sic] do meu amarfanamento em gente real; a condenação de ser visinho [sic] igual [sic], perante o senhorio e o sitio [sic], dos outros inquilinos do agglomerado [sic], espreitando com nojo, por entre as grades trazeiras [sic] do armazem [sic] da loja, o lixo alheio que se entulha á [sic] chuva no chão de saguão que é a minha vida. (PESSOA, 2013, p. 266).

Soares, acometido pela acedia do peso do seu subjetivismo, que se reflete nas suas ações externas, já que “ergo-me da cadeira com um esforço [sic] monstruoso, mas tenho a impressão de que levo a cadeira comigo, e que é mais pesada, porque é a cadeira do subjectivismo.” (PESSOA, 2013, p. 248), pode ser considerado um asceta moderno.

Às vezes,

quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo as contas alheias e a ausencia [sic] de vida própria, sinto uma nausea [sic] physica [sic], que pode ser de me curvar, mas que transcende os numeros [sic] e a desillusão [sic]. A vida desgosta-me como um remédio inutil [sic]. (PESSOA, 2013, p. 249).

Por causa do que sente e de um pensamento masoquista, detentor de verdades intransponíveis sempre reafirmadas,

sei que fui erro e descaminho, que nunca vivi, que existi sòmente [sic] porque enchi tempo com consciencia [sic] e pensamento. E a minha sensação de mim é a de quem accorda [sic] depois de um somno [sic] cheio de sonhos reaes [sic], ou a de quem é liberto, por um terramoto, da luz pouca do carcere [sic] a que se habituara. (PESSOA, 2013, p. 290).

Desse sofrimento recorrente nasce o que poderia ser chamado de uma estética da abnegação. Em depressão, porque com menor energia erótica e, por consequência, maiores instintos de morte, o ego nada conhece a não ser a sua própria dor, a sua condição. Assim, abnegando o mundo, enquanto homem de exceção, e dedicando-se somente ao sonho e, por função disso, considerando-se o verdadeiro *homem de ação*, Soares pode afirmar, com orgulho:

quantos Cesares fui, mas não dos reaes [sic]. Fui verdadeiramente imperial em quanto [sic] sonhei, e por isso nunca fui nada. Os meus exercitos [sic] foram derrotados, mas a derrota foi fofa, e ninguem [sic] morreu. Não perdi bandeiras. Não sonhei até ao ponto do exercito [sic], onde ellas [sic] aparecessem ao meu olhar em cujo sonho ha [sic] esquina. Quantos Cesares fui, aqui mesmo, na Rua dos Douradores. E os Cesares que fui vivem ainda na minha imaginação; mas os Cesares que foram estão mortos, e a Rua dos Douradores, isto é, a Realidade, não os pode conhecer. (PESSOA, 2013, p. 323).

A vida é essa ilusão em que ele sabe estar e ser parte na própria constituição do seu ego. Por causa dessa verdade: “o meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida – lêr [sic] as minhas emoções, viver o meu desprezo d’ellas [sic].” (PESSOA, 2013, p. 464).

Soares possui mais sentimento por uma personagem fictícia de que conheceu a vida do que por alguém considerado real, no sentido costumeiro do termo. Desse modo, sem um escala de valor em prol do objeto real:

tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escriptas [sic] em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reaes [sic], que são d’essa inutilidade metaphysica [sic] chamada carne e osso. (PESSOA, 2013, p. 456).

Na recorrência das afirmações do seu discurso sem historicidade, Soares afirma, em outra parte do seu livro de *impressões sem nexo, nem desejo de nexo*, uma verdade que iguala deuses e homens:

para mim são eguaes [sic], deuses ou homens, na confusão prolixa do destino incerto. Desfilam-se, neste quarto andar incognito [sic], em sucessões [sic] de sonhos, e não são mais para mim do que foram para os que accreditaram [sic] nelles [sic]. Manipansos dos negros olhos incertos e espantados, deuses-bichos dos selvagens de sertões emmaranhados [sic], symbolos [sic] figurados de egypcios [sic], claras divindades gregas, hirtos deuses romanos, Mithra [sic] senhor do Sol e da emoção, Jesus Messias da consequencia [sic] e da caridade, critérios vários do mesmo Christo [sic], santos novos deuses das novas villas [sic], todos desfilam, todos, na marcha funebre [sic] (romaria ou enterro) do erro e da illusão [sic]. (PESSOA, 2013, p. 235).

Porque tudo está igualado, *deuses ou homens*, na grande ilusão de existir, é que ele pode afirmar, mais uma vez, a grande verdade: “que imperio [sic] é útil [sic] ou que ideal profícuo? Tudo é humanidade, e a humanidade é sempre a mesma – variável mas inaperfeiçoavel [sic], oscillante [sic] mas improgressiva [sic].” (PESSOA, 2013, p. 236). E então: “cães e homens, gatos e heroes [sic], pulgas e gênios, brincamos a existir, sem pensar nisso (que os melhores pensam só em pensar) sob o grande socego [sic] das estrelas” (PESSOA, 2013, p. 380). Assim: “o gato espoja-se ao sol e dorme alli [sic] [...] o homem espoja-se á [sic] vida, com todas as suas complexidades, e dorme alli [sic]. Nem um nem outro se liberta da lei fatal de ser como é. Nenhum tenta levantar o peso de ser.” (PESSOA, 2013, p. 379). Dessa forma, consciente da sua inconsciência,

reflicto, quasi [sic] sem pensamento, que a maioria, se não a totalidade, dos homens, assim vive, mais alto ou mais baixo, parados ou a andar, mas com a mesma modorra para os fins ultimos [sic], o mesmo

abandono dos propositos [sic] formados, a mesma diluição da vida. (PESSOA, 2013, p. 244).

Ao fim e ao cabo, há libertação para a grande cela das nossas ilusões? Soares acredita que sim: “a renuncia [sic] é a libertação. Não querer é poder.” (PESSOA, 2013, p. 368). A liberdade, para o autor, está na possibilidade de isolar-se. Dessa maneira:

a liberdade é a possibilidade do isolamento. És livre se podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a procural-os [sic] a necessidade do dinheiro, ou a necessidade gregaria [sic], ou o amor, ou a gloria, ou a curiosidade, que no silencio [sic] e na solidão não podem ter alimento. Se te é impossível [sic] viver só, nasceste escravo. Podes ter todas as grandezas do espirito [sic], todas da alma: és um escravo nobre, ou um servo inteligente [sic]: não és livre. (PESSOA, 2013, p. 513).

Ora, Vicente Guedes, que não deixa de ser, em parte, Bernardo Soares, ao sugerir a sua “Esthetica [sic] do Artificio” (PESSOA, 2013), diz que o domínio e a indiferença por nós mesmos deve ser o nosso objetivo. As nossas vontades, geradoras de sofrimento (SCHOPENHAUER, 2005), devem ser renegadas, a fim de que possamos viver no prazer. Viver como se fosse uma obra de arte, renegar a vida real, no sentido moral, é o grande alvo de artistas do final do século XIX e, ainda, do início do XX. A vida, para Oscar Wilde (1992), deve imitar a arte, pois que, de forma consciente, o fim da vida é a busca da sua expressão. Enquanto sujeitos, nós passamos a vida a representar papéis na sociedade. Para Wilde, tanto o homem quanto a Natureza imitam a Arte, pois que tanto a Vida quanto a Natureza são criação do homem. Nas suas palavras: “As coisas só existem porque *nós* [grifo do autor] as vemos; e *aquilo* [grifo do autor] que vemos, *como* [grifo do autor] vemos, depende das Artes que influem sobre nós. [...] Não se vê uma coisa senão quando se compreende a sua beleza.” (WILDE, 1992, p. 51-52). Assim, são os poetas que nos ensinam a ver as coisas: “[...] a gente vê o nevoeiro, não porque ele exista, mas porque poetas e pintores ensinaram o encanto misterioso de seus efeitos.” (WILDE, 1992, p. 52). A representação é algo propriamente artístico, assim, a arte é a única verdade social. No tempo do niilismo, da segunda metade do século XIX, um pensamento radical, proposto por artistas que defendiam a *l’art pour l’art*, compreendia a Arte como um novo Deus. Para os novos estetas, o postulado de que o artista não pode almejar ser superior a Deus – o grande arquiteto, criador da obra maior –, como compreendia Friedrich W. J. von Schelling (2015), não faz mais sentido, portanto, há que se fazer da arte, no *logos* individual, uma religião. Desse modo, a arte como imitação da vida perde lugar para a vida como imitação da arte. Por sua vez, a arte, com as suas formas de beleza, oferece

meios para que se atinja essa expressão. Obviamente, é nos desencontrando, por meio do fingimento, que temos chances de nos exprimir. Com isso, é possível se compreender que não são mais as bases morais que coordenam as nossas ações, mas as impressões que a obra de arte causa no indivíduo. Para Guedes, a vida, sem a arte, “prejudica a expressão da vida” (PESSOA, 2013, p. 67). E, dado que, na alma, ele vive como uma obra de arte, “já que de corpo não posso ser” (PESSOA, 2013, p. 67), é que pode afirmar:

cada um de nós é uma sociedade inteira, todo um bairro de Deus, convém que ao menos tornemos elegante e distinta a vida d’esse bairro, que nas festas das nossas sensações haja requinta e recato, e pompa sobria [sic] e corteza nos banquetes dos nossos pensamentos. (PESSOA, 2013, p. 66).

Ao contrário,

em torno a nós poderão as outras almas erguerem-se os seus bairros sujos e pobres; marquemos nitidamente onde o nosso acaba e começa, e que desde a frontaria dos nossos sentimentos até às [sic] alcovas das nossas timidez, tudo seja fidalgo e sereno, esculpido n’uma elegancia [sic] ou surdina de exibição [sic]. (PESSOA, 2013, p. 66).

Para Soares, renegar tudo e viver isoladamente permite que não nos iludamos com o que o outro não poderá nunca nos dar, ou com a resposta satisfatória que nunca virá. Há uma busca pela *ataraxia*, a paz espiritual. No entanto, Soares não é inocente, já que tem ciência de que existe um bálsamo diante do sofrimento existencial, não uma cura. A arte, e especialmente a arte de palavrar, é um dos ofícios que contribuem para renegar essa condição da dor.

É importante frisar que Soares, no seu estoicismo sem metafísica, é da mesma opinião de Sêneca²². Esse filósofo, com o seu ponto de vista particular sobre o suicídio, referindo-se ao cárcere do mundo, escreve: “infeliz, já és escravo dos homens, escravo das coisas, escravo da vida; até mesmo a vida, se falta a virtude para morrer, é uma escravidão.” (SÊNECA, 2016, p. 75). Diante dessa verdade: “que bobagem fazer planos para o futuro quando não sabemos nem do dia seguinte. Que tolice planejar grandes projetos para o futuro.” (PESSOA, 2013, p. 115). É necessário abnegar as coisas materiais, pois que, somente assim, segundo o estoicismo, é possível transcender o homem comum, ou aquele que não é sábio. O sábio tem ciência de que o ouro do mundo não traz a felicidade. É claro que, ao contrário de Soares, Sêneca acredita numa vida após

²² Luís de Oliveira e Silva, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, afirma: “é, sobretudo, na intelectualização da emoção, quando essa emoção se mostra contida, quando é verdadeira *eupátheia* [grifo do autor], que se revela o estoicismo de Pessoa.” (2010, p. 263).

a terrena, já que defende a teleologia. Dessa maneira, prezando pela retidão de espírito própria dos estoicos, Sêneca conclui que, para que o homem possa se assemelhar a um deus, ou a um ser superior, além da ilusão dos homens de posses, ele precisa:

encontrar algo que não se desvalorize com o passar dos dias, que não tenha obstáculos. O que é isso? O espírito, mas que seja reto, bom, nobre. E de que outro modo poderás chamá-lo que de um deus que habita o corpo humano? (2016, p. 34).

Ora, Soares, mais do que ninguém, levando uma vida de asceta, preza pelo seu espírito, apura a compreensão de si mesmo, mesmo tendo a consciência de que isso não leva a nada – e aqui está a sua diferença frente aos estoicos –, já que não há porque nada ser feito, pois que nada tem um motivo real de ser. Nesse ponto, Soares aproxima-se do epicurismo, por desacreditar tanto em um fim último quanto na Providência. Os nossos sentidos, quando atentos aos sempre cambiantes fenômenos do mundo, permite que nos surpreendamos continuamente. De modo a dialogar com esse pensamento, Soares afirma: “maravilho-me do que consegui não ver. Extranho [sic] quanto fui do que vejo que afinal não sou.” (PESSOA, 2013, p. 289). Epicuro acredita na *aisthesis*. Após designar-se um decadente, Soares afirma:

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renuncia [sic] por modo e a contemplação por destino. Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo sabel-o [sic], porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção [sic] do homem, nem sabendo mesmo que fazer d’ella [sic] perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação esthetica [sic] da vida. (PESSOA, 2013, p. 225-226).

Com uma *intelligence subtile*²³, própria de um dândi, e enquanto epicurista moderno, Soares dedica-se a viver em função do prazer estético. E conclui,

[...] assim, alheios á [sic] solemnidade [sic] de todos os mundos, indiferentes [sic] ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente á [sic] sensação sem proposito [sic], cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebraes [sic]. (PESSOA, 2013, p. 226).

Tanto Guedes quanto Soares são dândis a habitarem aristocraticamente o seu castelo de sonhos, pois que, conforme à definição de Baudelaire (1986), além de possuírem a inteligência sutil frente ao mecanismo moral do mundo, eles apresentam o ingrediente fundamental para ser um dândi: a insensibilidade para o humano.

²³ Baudelaire (1986), na sua definição de dândi, explica que esse nome implica uma *intelligence subtile*, ou inteligência sutil.

Ao abnegar ao mundo, Soares, por meio das suas impressões sem nexos, almeja a imortalidade. Parte dos homens de exceção desejam a vida eterna com as suas obras. Para Fernando Pessoa ele mesmo, em *Heróstrato* (2000), é do trabalho da abstração, da loucura convertida em sanidade, que nasce o gênio, ou a obra do homem de gênio:

o gênio é a loucura que a diluição no abstracto converte em sanidade, tal como um veneno é convertido em medicamento através da mistura. O seu produto característico é a novidade abstracta – ou seja, uma novidade que, no fundo, se conforma com as leis gerais da inteligência humana e não com as leis específicas da doença mental. (p. 67).

Considerando-se um homem de gênio, já que afirma, por meio do seu juízo de valor, o modo particular que enxerga o mundo – distintamente do homem inferior, inconsciente da sua própria inconsciência –, Soares, por meio de palavras poeticamente trabalhadas, extrai a beleza de uma língua excepcional que Fernando Pessoa afirma em *A língua portuguesa* (1997):

o português é (1) a mais rica e mais complexa das línguas românicas, (2) uma das cinco línguas imperiais, (3) é falado, senão por muita gente, pelo menos do Oriente ao Ocidente, ao contrário de todas as línguas menos o inglês, e, até, certo ponto o francês, (4) é fácil de aprender a quem saiba já espanhol (castelhano) e, em certo modo, italiano – isto é, não é uma língua *isolada* (5) é a língua falada num grande país crescente – O Brasil [...] (p. 152).

Desse modo, fica evidenciado o grande projeto do pai dos heterônimos, inclusive do semi-heterônimo Bernardo Soares, quanto à língua portuguesa. Por apreciar essa língua, a sua língua, aquela que considera como sendo, acima de tudo (até mesmo da nação) a sua pátria, Fernando Pessoa tem planos de fazê-la vista. A língua portuguesa é o seu estandarte. Nessa mesma obra, Pessoa não nega o inglês como língua pertinente, própria para uma linguagem científica, universal, como outrora fora o latim, a fim de que os homens de gênio possam se comunicar. No entanto, considera o português como a linguagem da alma. Se se quiser falar com a alma, com arte, utiliza-se o português enquanto língua universal. Portanto, ele, filho dessa língua, tanto quanto os seus heterônimos e semi-heterônimos, torna-se figura de suma importância enquanto homem de gênio que legará uma obra significativa para a humanidade.

É em função, também, dos sermões do padre Antônio Vieira (2011) – que Soares costuma ler e reler como livro de cabeceira –, que Pessoa percebe a beleza e a precisão da língua portuguesa. Pode-se dizer que, por influência do legado escrito por esse jesuíta, que o poeta, ao perceber que se trata de obra lapidada a partir de uma língua poética e

exata, escrita com uma especificidade inigualável do que se quer comunicar, engaja-se em defesa da língua portuguesa.

Há uma hierarquia que Fernando Pessoa ele mesmo distingue entre palavra falada e palavra escrita:

a palavra escrita, e sobretudo a impressa, e mormente a do livro – em distinção da publicação periódica e as análogas –, essa, sim, destina-se ou se propõe vencer o tempo e o espaço, indo a outros lugares que o onde estamos, a tempos futuros ao em que vivemos. (PESSOA, 1997, p. 27).

Desse modo, a palavra escrita torna-se imortal. Quem almeja a imortalidade deve expressar-se por meio da escrita. No entanto, melancolicamente, Soares admite, ao olhar da sua janela, provavelmente a sentir-se um trapo imundo:

fica de tudo um ou outro poeta. Quem me dera que de mim ficasse uma phrase [sic], uma coisa dicta [sic] de que se dissesse, *Bem feito!*, como os numeros [sic] que vou inscrevendo, copiando-os, no livro da minha vida inteira. (PESSOA, 2013, p. 346-347).

Richard Zenith é preciso, na introdução que faz de *Heróstrato* (PESSOA, 2000), ao afirmar: “[...] é precisamente na morte dos deuses, na ausência de valores sólidos, na impossibilidade de certezas e na insuficiência da nossa realidade fugaz que Pessoa funda toda a sua poética e a sua busca da imortalidade.” (p. 19). Melancolicamente, não há como prever nada do futuro. Somos demasiado insignificantes para qualquer coisa que almejamos. É por isso que Pessoa, ao finalizar a respectiva obra, em busca da imortalidade, afirma: “os Deuses nada nos dirão, nem tão pouco o Destino. Os Deuses estão mortos e o Destino é mudo.” (2000, p. 123).

No entanto, Bernardo Soares elabora, rebuscadamente, em palavra escrita, o seu sofrimento. A questão mais trivial do seu dia a dia é revestida de brilhantes, com o mais alto vocabulário. Soares é um erudito do banal. Ele permite, pelo modo como harmoniza as palavras, transformar o comum em poesia e, graciosamente, musicalizar o horror da existência.

Para tanto, o autor do *Livro* pensa o mundo com o que Starobinski (2012) denomina *morne incuriosité*. Essa “‘morne incuriosité’ est l’absence du souci [...] qui relierait l’âme à quelque objet de la réalité: elle est le ‘désinvestissement’ qui dénie tout intérêt à quelque aspect que ce soit de la création et des créatures.” (p. 452-453)²⁴.

²⁴ A morna incuriosidade é a ausência da inquietude que relacionaria a alma à qualquer objeto da realidade: ela é o desinvestimento que nega todo o interesse a qualquer aspecto que diga respeito à criação e às criaturas. [tradução minha].

Soares (2013, PESSOA), voltando-se somente para o seu mundo interior, abnega tudo com a morna *incuriosidade*. Dedicando-se unicamente à arte, que não é nem nada nem tampouco a vida, pois que está no entre lugar, Soares almeja a imortalidade. Se voltarmos a pensar no discurso melancólico, esse conforta o sujeito ao colocá-lo na posição de ser excepcional, de um corpo que está aquém das condições normais de organização, portanto, morto para a realidade. Ao considerar-se previamente morto, o sujeito melancólico não pode morrer uma segunda vez (LAMBOTTE, 1997). Desse modo, já é imortal. O discurso o conforta a fim de não aniquilar-se completamente na negatividade. E aqui reafirmo a constatação de Kristeva (1989): é porque apagado em um mutismo, sem poder designar o objeto do seu desejo, que o melancólico cria esteticamente. Na sua elaboração semântica, Soares transpõe os seus afetos em formas e ritmos poéticos. O signo, nesse caso, surge como substituto do vazio no íntimo desse sujeito. Soares, assim, utiliza-se da poesia para não se deixar apagar no Nada.

De maneira a abordar a riqueza poética que provém do vazio melancólico, na obra de Baudelaire, Starobinski explica:

le vide devient retentissant: il aura fallu le coup d'archet d'un premier mot prononcé, et l'écoute des réponses éveillées de proche en proche; une expansion sonore est perçue, autour d'un terme qui, dans le contexte où il figure, désigne la stérilité²⁵. (2012, p. 456).

Daí o paradoxo: uma riqueza elocutiva concretiza a indigência implicada na palavra vazia. Pensando-se ainda na obra de Baudelaire e nas *Flores do mal* (2012): por meio da forma rigorosa do soneto o vazio se desenvolve em um discurso sem lacuna. E aqui posso afirmar que, no *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013), por meio de um perfeccionismo linguístico, Soares busca preencher o seu vazio melancólico. Apesar de fragmentária, a sua obra é detentora de um português impecável, forte candidata para se tornar imortal enquanto matéria prima das combinações poéticas do autor das impressões sem nexos. Sem excesso de adjetivações, de maneira precisa e por meio de uma forma cadenciada, Soares descreve um dia qualquer, tão banal quanto qualquer outro, se não tornado poético:

O dia é de um leve nevoeiro humido [sic] e quente, triste sem ameaças, monotono [sic] sem razão. Doe-me [sic] qualquer sentimento que desconheço; falta-me qualquer argumento não sei sobre quê; não tenho vontade nos nervos. Estou triste abaixo da consciencia [sic]. E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas [sic], não para dizer isto, nem para

²⁵ O vazio surge retumbante: ele terá levado o golpe de uma primeira palavra pronunciada e a escuta das respostas despertadas de pouco em pouco; uma expansão sonora e percebida, no entorno de um termo que, no contexto em que figura, designa a esterilidade. [tradução minha].

dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho á [sic] minha desatenção [sic]. (PESSOA, 2013, p. 344).

Com a meticulosidade do homem de gênio, o autor do *Livro* extrai do que não faz sentido, do vazio existencial e da inconsciência humana, um primor estético em forma de texto. Nasce, assim, da matéria amórfica e sem razão, a fina flor da obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de melancolia é paradoxal. Pela história ocidental é possível traçar as diversas maneiras de o homem olhar e compreender esse temperamento, estado de alma, sentimento, doença etc., denominado melancolia. Como diz Yves Hersant:

Maladie du corps pour les uns, de l'“âme” pour les autres [...] la mélancolie est trop instable sémantiquement pour qu'on la considère comme un concept [...] tantôt un tempérament, tantôt un état prémorbide, tantôt une terrible “dépression anxieuse²⁶” (HERSANT, 2005, p. XI).

Para Hersant (2005), o termo melancolia possui uma ambivalência fundamental, já que, se por um lado, é possível se pensar no melancólico enquanto um sujeito prostrado e inibido, por outro, pode-se compreendê-lo enquanto detentor de um gênio criativo, produtor de obras de valor intelectual e estético significativos. Assim, a melancolia é geradora tanto de astenia quanto de energia. Há, na melancolia, um paradoxo entre o bestial e o divino, entre o pecado da acedia e o estímulo criativo para a feitura de obras primas. Desse modo: “entre le malade [...] prostré, sourd à son entourage, qui rumine des pensées de morte en ressassant qu'il n'est ‘rien’, et l'artiste ou le poète, le philosophe ou le savant considéré comme un génie, on ne peut tracer de frontière sûre²⁷” (HERSANT, 2005, p. XII). A melancolia gera tanto a *úlceras* quanto o *ek-stasis* (ARISTÓTELES, 1998), ela é um mal que cria.

Neste trabalho, procurei, inicialmente, traçar um apanhado histórico do tema da melancolia, debatido desde a Antiguidade Clássica. Ora, a compreensão acerca da melancolia variou historicamente. Se, no período helênico, por meio da teoria dos humores, compreendia-se no melancólico, antes de nascer, um destino já traçado por Cronos, na Modernidade, mais especificamente no início do século XX, com Freud e a psicanálise, a melancolia passou a ser um caso clínico: depressão. Se, na Antiguidade Clássica, pela teoria das correspondências, a causadora da criatividade no melancólico era a bile negra, hoje compreende-se uma estruturação egoica específica no neurótico narcísico, ou sujeito melancólico. Sabe-se de que a criatividade desse indivíduo está

²⁶ Doença do corpo para alguns, da “alma” para outros [...] a melancolia é semanticamente muito instável para que seja considerada como um conceito [...] às vezes um temperamento, às vezes um estado de pré morbidez, outras ainda uma terrível “depressão ansiosa” [tradução minha].

²⁷ Entre o doente [...] prostrado, surdo para o seu entorno, que ruma pensamentos de morte enquanto pondera que ele não é “nada”, e o artista ou o poeta, o filósofo ou o sábio considerado como um gênio, não é possível traçar uma fronteira segura [tradução minha].

atrelada à tendência para a abstração, resultado da inibição, do egocentrismo e da desrealização.

No segundo capítulo, fazendo um levantamento crítico da obra pessoana, intentei demonstrar a melancolia presente na produção do ortônimo e dos heterônimos, que não deixam de ser Fernando Pessoa. O estilo cerebrino e intelectualista (COELHO, 1973), presente nos heterônimos são prova da unidade na obra de Pessoa. Posso afirmar que a produção da *coterie* é uma interiorização constante do mundo. Não é traço da obra heteronímica, e também do ortônimo, falar de assuntos externos ao indivíduo, de interesses coletivos. Não, a obra de Pessoa é uma busca pela unidade do sujeito. Afirmar, como Rimbaud (2009), que *eu é um outro* é marca constante na obra desse poeta. Ora, o desmembramento que Pessoa fez de si resultou em uma grande obra fragmentária, melancólica. Tanto o estilo cerebrino quanto a tendência para a interiorização são características do melancólico que, pouco sensível para os outros sujeitos, e egocêntrico, volta-se unicamente para si e tende para a abstração e a intelectualização das coisas. Intelectualizando tudo, os sujeitos-ficção de Pessoa fitam-se de fora na procura de compreenderem-se. Mas, ao contrário de *Dom Quixote*, o Pessoa poeta, a procurar fora de si, nos objetos do mundo, a si mesmo, não encontrou a unidade ao regressar para casa. Onde é a casa do ortônimo e dos heterônimos, se estão sempre a admitir que são exilados de si mesmos?

O *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) é expressão da melancolia, uma vez que revela, na sua própria estrutura, a condição desse *ethos* humano. Tal como a ópera de Wagner, “Tristan und Isolde” (2011), que, em função da perda de referências, é composta de ritmos hesitantes e de harmonias que, ao contrário da composição tradicional, não entram em repouso, em contraste com a narrativa tradicional, o *Livro* (PESSOA, 2013) possui um perfil constitutivo aberto, sem um norte em que se possa chegar. Não há ideia de direção, já que, como a vida, essa obra é repleta de incertezas e de *in-conclusões*.

Sem delineamento temporal, constituído de início, meio e fim, o *Livro* não possui uma projeção antecipadora. Apesar de extremamente poético, tal como a ópera citada, pode-se dizer que não possui um arco melódico. No entanto, existe um *leitmotiv* que gira em torno do alheamento de si mesmo, motivo que marca a melancolia do sujeito do discurso.

Rompe-se, em fins do século XIX, o tempo racional que ordenava a música clássica em momentos de repouso, o que contribuía para culminar numa resolução harmônica. Isso resulta em uma perda de referências. E poderiam ser satisfeitas? Penso

que não, após Nietzsche e a Verdade afirmada por Bernardo Soares. Ora, tanto a música quanto a prosa e as demais artes seguiram esse mesmo rompimento. O *Livro* (PESSOA, 2013), da mesma maneira que “Tristan und Isolde” (2011), é exemplo de uma obra que leva o seu receptor à incerteza melancólica. Sem anúncio prévio, essas obras causam um estranhamento naquele que delas irá fruir, já que, do seu andamento, pelo modo como são compostas, elas não apresentam uma resolução, um desfecho tradicional, causando, assim, a sensação de algo que restou inconcluso.

Bernardo não sabe por onde está caminhando e necessita intermitentemente ressignificar-se à vista da insegurança existencial de que padece. O desconforto, a imprevisibilidade e, portanto, o vazio, em função da falta de pontos de apoio, são características do autor do *Livro*.

O discurso melancólico fica evidenciado no *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) pelos seguintes aspectos²⁸: (1) o teor impessoal das proposições, em função de o sujeito não se considerar um ser no sentido cartesiano do termo; (2) a recorrência das mesmas ideias por meio de um discurso fragmentário (o que reflete na não historicidade do sujeito melancólico); (3) o negativismo que permeia todo um discurso que não atinge o seu cerne; (4) a atitude de resignação geral expressa pelo sujeito melancólico, em decorrência da sua desvitalização; (5) o esvaziamento do discurso, já que, para o sujeito, não existem representações na sua psique que possibilitem um sentido para o que fala (daí a desvitalização do seu sujeito e, por conseguinte, a desrealização do mundo); (6) o fato de se tratar de um discurso encerrado, de maneira narcísica, nas reclamações verborrágicas do seu locutor, que está unicamente voltado para as suas questões íntimas, já que alheio ao Outro e ao mundo exterior; (7) o masoquismo que se evidencia nas reclamações e no negativismo desse sujeito, já que, não se sentindo humano como os demais, e não sabendo qual o objeto pelo qual procura, culpa a si mesmo por ser desse modo; (8) as verdades plenas serem exprimidas por esse sujeito ausente de si mesmo que, por função desse alheamento, sente-se detentor de verdades intransponíveis.

Desse modo, é retratada a melancolia de que é composta a obra de Bernardo Soares, um sujeito que, além de possuir um *ethos* melancólico, por causa da sua composição psíquica, é fruto de uma cultura e de uma sociedade decadentes – portanto, ele mesmo decadente. Não só o seu discurso, o seu torpor, a sua inércia social e o meio que o circundam são provas dessa melancolia. A própria imagem de Soares é a

²⁸ Aspectos já cunhados por Lambotte (1997) na sua análise do discurso melancólico.

personificação da decadência, ou da ruína (que bem simboliza o caos melancólico), já que ele se sente o trapo imundo que foi esquecido ao canto. Ignorante de si mesmo, alma errante de um mundo que não existe – que jamais poderia existir –, Bernardo Soares, ficção de si mesmo, é o sujeito melancólico por excelência.

Bernardo Soares propõe uma estética da abnegação. Se tudo é sonho, se o tempo é uma falácia, nós não temos porque investir na vida. Somos mortos-vivos e precisamos de figuras ilusórias para o preenchimento do nosso tempo transitório e inútil. Como para Nietzsche (2007), para Soares, a arte é a ilusão necessária para que prossigamos vivendo a tragédia da nossa vida. Se Rimbaud e Baudelaire, como aponta Perrone-Moisés (2001), ainda tinham pelo que lutar, ou seja, contra o demônio do capitalismo, Pessoa nem sequer um inimigo social possuiu. O vazio da sua existência é tamanho que nem no jogo social entrou, ficando eternamente na margem. No entanto, Fernando Pessoa ele mesmo não se considera pessimista. Em carta ao amigo João Gaspar Simões (s/d), diz não estar voltado para os pensamentos do passado. Em *Livro do desassossego* (PESSOA, 2013) é especificado porque o prosador fragmentário não se considera pessimista. O pessimismo é algo universalizante, portanto, em um livro recheado de dúvidas, de niilismo frente às verdades próprias e às do próximo, não caberia esse modo filosófico de encarar a existência. Se os próprios semi-heterônimos, Vicente Guedes e Bernardo Soares, que compõem a autoria desse livro, desconhecem a si próprios, com qual autoridade poderiam dissertar sobre um pessimismo universal? Ora, o *Livro do desassossego* é uma obra em progresso, nunca acabada, a própria metáfora da vida e, mais pontualmente, da vida do seu autor. O *Livro* é, em si mesmo, inexistente, pois que não passa de um projeto, tal qual o homem, na eterna busca por uma unidade e um sentido.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Abril, 2010.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris: Éditions Garnier, 1986.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Poesia e poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, 1958.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris, Gallimard, 1981.
- BROCA, Brito. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana da Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia: a cura da melancolia*. 3. vol. Curitiba: UFPR, 2011. a.
- _____. *A anatomia da melancolia: causas da melancolia*. 2. vol. Curitiba: UFPR, 2011. b.
- _____. *A anatomia da melancolia: Demócrito Júnior ao leitor*. 1. vol. Curitiba: UFPR, 2011. c.
- _____. *A anatomia da melancolia: melancolia amorosa*. 4. vol. Curitiba: UFPR, 2011. d.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CARTAS de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues. 2. ed. Lisboa: Confluência, 1960.
- CARTAS de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COELHO, Jacinto de Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 4. ed. Lisboa: Verbo, 1973.

- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do subterrâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- DUARTE, Don. *Leal conselheiro e o livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*. Coimbra: Atlântida, 1973.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- FREUD, Sigmund. La négation. In.: FREUD, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes*. Tome 2. Paris: PUF, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, Sigmund. O humor. In.: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*. São Paulo: USP, 1987.
- HERSANT, Yves. *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Robert Laffont, 2005.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KIERKEGAARD, Søren. Point de vue explicatif de mon oeuvre. In.: KIERKEGAARD, Søren. *Oeuvres complètes*. Tome 16. Paris: Orante, 1971.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MARTINS, Fernando Cabral. (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. *Forte como a morte*. São Paulo: Oficinas da empresa gráfica da Revista dos Tribunais, 1953.

MOISÉS, Carlos Felipe. Introdução à edição de bolso. In.: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa: entre almas e estrelas*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In.: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1923-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal*. Lisboa: Ática, 1978.
- PIGEAUD, Jackie. *Melancholia*. Paris: Payot & Rivages, 2008.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- RADICE, Roberto. *Estoicismo*. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.
- RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Porto: Rés, 1988.
- RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. 2. ed. Porto: Inova, 1970.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. O sistema do idealismo transcendental. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo 1. São Paulo, UNSP, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SÊNECA, Lúcio Anneo. *Aprendendo a viver*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. São Paulo: Novalexandria, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. São Paulo: Hedra, 2008.
- SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa: esboço interpretativo da sua vida e obra*. Lisboa: Inquérito, s/d.
- SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

STEIN, Ernildo. *Melancolia*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TRÉGER, Claus. Des lumières à 1830: héritage et innovation dans le romantisme allemand. In.: *Romantisme*, 28-29, p. 85-102, 1980.

VIEIRA, Antônio. *Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ZENITH, Richard. Em busca do tempo futuro. In: PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Endereços eletrônicos:

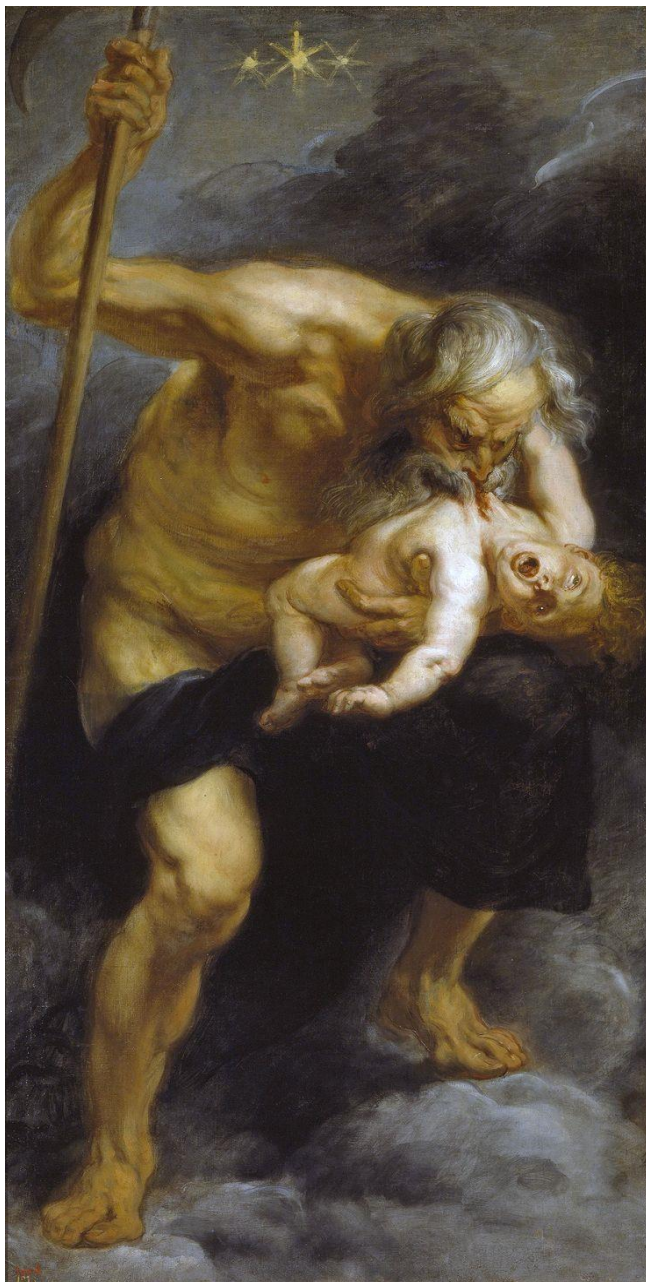
CAVALCANTI, Jardel Dias. Wagner, Tristão e Isolda, Nietzsche. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3405&titulo=Wagner,_Tristao_e_Isolda,_Nietzsche>. Acesso em: 28 mar. 2016.

Demais referências:

WAGNER, Richard. Tristão e Isolda. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011. 1 partitura (64p.). Piano.

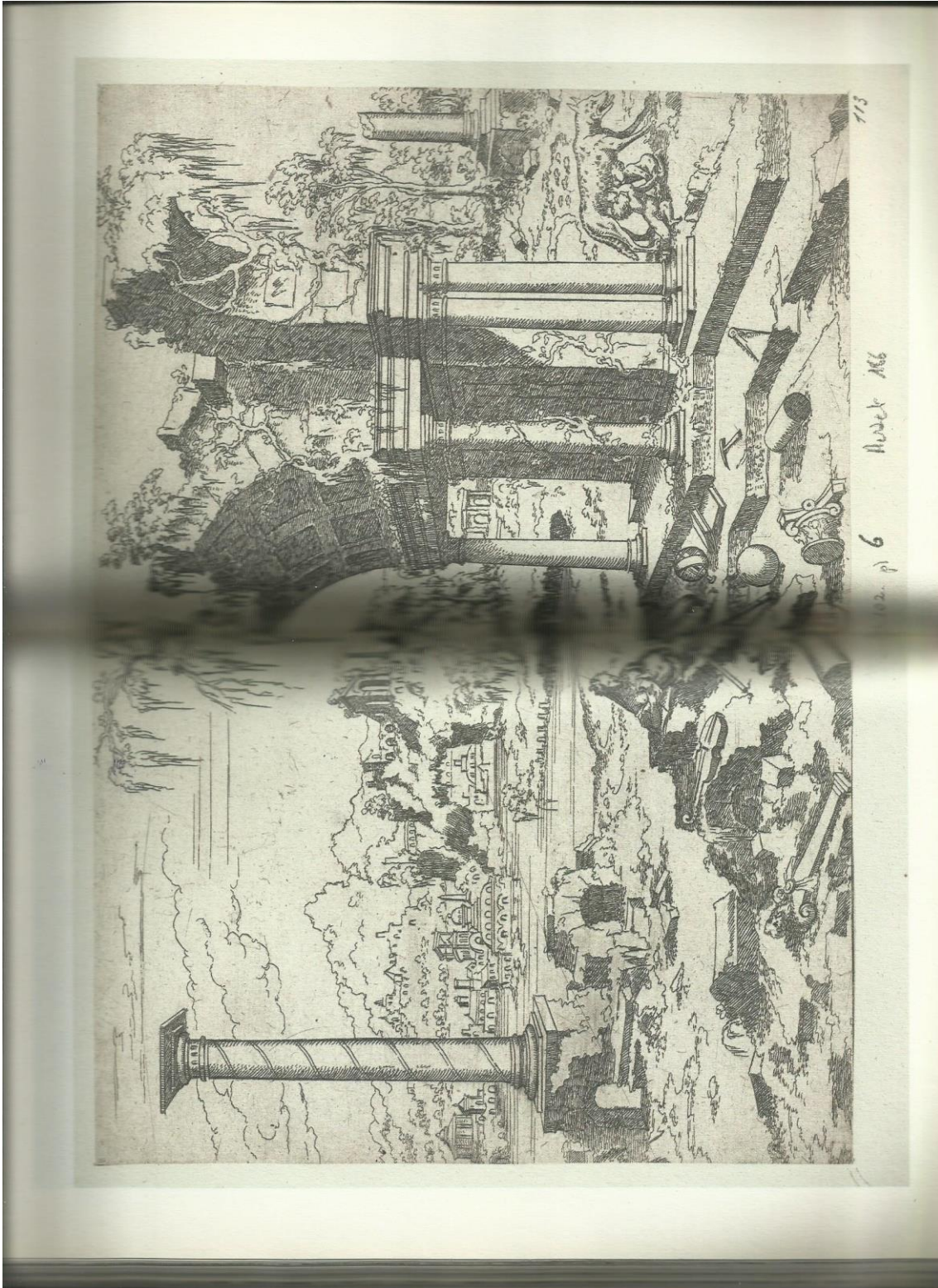
WIBOM, Anna-Lena; TARKOVSKI, Andrei. Offret. Produção de Anna-Lenna Wibom, direção de Andrei Tarkovski. França; Reino Unido; Suécia, 1986. VHS, 142min.

ANEXO 1



“Saturn Devouring His Son” (1636), Peter Paul Rubens. Disponível em: < <https://s-media-cache-ak0.pinning.com/736x/18/63/34/1863348fc5ab43700d52e33602464f23.jpg> >. Acesso em: 07 set. 2016.

ANEXO 2



“Rômulo e Remo” (1560), de Léon Davent. In: STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 84-85.

ANEXO 3



“Promenade” (2013), August Macke. Disponível em: <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/August_Macke_Promenade_1913.jpg>. Acesso em: 07 set. 2016.

ANEXO 4



Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Guilherme_de_Santa-Rita_001.jpg>. Acesso em: 15 set. 2016.