

# LOUCURA E LITERATURA

Luana Ferreira de Freitas  
Orlando Luiz de Araujo  
(Orgs.)

# FRAGMENTOS

**Universidade Federal de  
Santa Catarina**

Reitor:  
Alvaro Toubes Prata

Vice-Reitor:  
Carlos Alberto Justo da Silva

**Centro de Comunicação e  
Expressão**

Diretor:  
Felício Wessling Margotti

Vice-Diretor:  
Arnoldo Debatin Neto

**Departamento de Língua e  
Literatura Estrangeiras**

Chefe:  
Silvana de Gaspari

Vice-chefe:  
Noêmia Guimarães Soares

**Editora da UFSC**

Diretor Executivo:  
Sérgio Medeiros

Conselho Editorial:  
Maria de Lourdes Alves Borges (Presidente)  
Carmen Sílvia Rial  
João Pedro Assumpção Bastos  
José Rubens Morato Leite  
Maria Cristina Marino Calvo  
Lucídio Bianchetti  
Rosana Kamita  
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis, 2013.

# FRAGMENTOS

A revista FRAGMENTOS é uma publicação do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Com periodicidade semestral e circulação nacional e internacional, publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos, com artigos e resenhas em alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e português. Tem como objetivo divulgar a produção acadêmica recente nas áreas de estudos de línguas e literaturas estrangeiras.

**Tiragem:** 500 exemplares

**Disponível em:** <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>

**Contatos:** [revistafragmentos@gmail.com](mailto:revistafragmentos@gmail.com)  
*Contact* Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para assinatura:** Universidade Federal de Santa Catarina  
*Mailing address for* Centro de Comunicação e Expressão  
*subscriptions* Revista Fragmentos  
Bloco B - Sala 405  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-6587

**Endereço para permuta:** Universidade Federal de Santa Catarina  
*Exchange address* Biblioteca Universitária  
Campus Universitário - Trindade  
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil  
Fone: 55 (48) 3721-9413  
E-mail: [permuta@bu.ufsc.br](mailto:permuta@bu.ufsc.br)

ISSN 0103-1783  
Universidade Federal de Santa Catarina

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

# FRAGMENTOS

**Editor-chefe** Walter Carlos Costa

**Comissão editorial** Ana Cláudia de Souza, UFSC ♦ Claudia Borges de Faveri, UFSC ♦ Georg Otte, UFMG ♦ Isabel Stratta, Universidad de Buenos Aires ♦ Júlio Castañon Guimarães, Casa Rui Barbosa ♦ Lincoln Fernandes, UEL ♦ Maria Augusta Costa Vieira, USP ♦ Maria Lúcia Vasconcellos, UFSC ♦ Noêmia Guimarães Soares, UFSC ♦ Pablo Rocca, Universidad de la República, Uruguay ♦ Patricia Anne Odber de Baubeta, University of Birmingham, Reino Unido ♦ Rafael Camorlinga, UFSC ♦ Ronaldo Lima, UFSC ♦ Sergio López Mena, Universidad Autónoma de México ♦ Silvana de Gaspari, UFSC ♦ Werner Heidermann, UFSC

**Secretária de redação** Sandra Wojcikiewicz Silveira de Añez

**Conselho consultivo** Carlos Daghljan, UNESP (São José do Rio Preto) ♦ Henryk Siewierski, UnB ♦ Jerzy Brzozowski, Universidade Jaguelônica de Cracóvia ♦ Júlio César Pimentel Pinto Filho, USP ♦ Julio Ramos, University of California, Berkeley ♦ Lawrence Flores Pereira, UFSM ♦ Lúcia Pacheco de Oliveira, PUC-Rio ♦ Maria Betânia Amoroso, UNICAMP ♦ Michael Korfmann, UFRGS ♦ Paulo Astor Soethe, UFPR ♦ Theo Harden, University of Dublin

**Capa/proj. gráfico** Ane Girondi

**Assessoria Técnica:** Daurecy Camilo (Beto) CRB 14/416

(Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina)

Fragmentos / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.  
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — v.1, n.1 (jan./jun. 1986)- .  
Florianópolis : Editora da UFSC, 1986-  
v. ; 21cm  
Publicação interrompida do 2º semestre de 1991 ao 2º semestre de 1996  
Semestral  
ISSN 0103-1783

I. Universidade Federal de Santa Catarina. Comunicação e Expressão. Departamento  
de Língua e Literatura Estrangeiras.

# Sumário

Apresentação _____	9
Luana Ferreira de Freitas & Orlando Luiz de Araújo	

## Artigos

Dioniso, arte y locura: el colectivo femenino en el misterio ritual ____	13
María Cecilia Colombani	

Franz Kafka e a tentativa de redenção pela literatura _____	31
Tito Lívio Cruz Romão	

Enlouquecer para punir: loucura na tragédia grega _____	43
Orlando Luiz de Araújo	

Depressão e loucura no universo caótico de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> _____	51
Roseli Barros Cunha	

A vênus insana de Propércio _____	63
Francisco Edi de Oliveira Sousa	

Traços da loucura em <i>Henrique IV</i> , de Luigi Pirandello _____	71
Terezinha Marta de Paula Peres	

Figurações da loucura em <i>Del amor y otros demonios</i> _____	79
Júlio César Neves Monteiro	

Insanidade fantástica _____	87
Luana Ferreira de Freitas	

<i>Melancholia</i> ou a tristeza irradiada do século XXI _____	93
Sônia Oliveira da Silva	

Bibliografia sobre loucura _____	107
Orlando Luiz de Araújo & Caio Flávio Bezerra Montenegro Cabral	



## Apresentação

“If others had not been mad, then we should be.”

William Blake

Apesar de bem delimitado em algumas épocas, menos evidente em outras, o sentido da loucura é bastante delicado. Neste número de *Fragments*, os articulistas abordam o tema em vários momentos da história literária universal. Maria Cecília Colombani, professora de Problemas especiais de filosofia antiga na Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, voltando-se para a Antiguidade Clássica, abre o número da revista refletindo sobre a loucura no âmbito dos fenômenos dionisíacos, afastando-se, assim, da visão em que a loucura é posta como uma doença mental. A partir dessa percepção, Colombani investiga as particularidades do deus Dioniso como símbolo da *manía* e adota, como hipótese de trabalho, a presença do dionisismo como um elemento não oficial do culto na *pólis*.

Tito Lívio Cruz Romão, professor de alemão na Universidade Federal do Ceará e tradutor juramentado, explora em seu artigo como a arte, mais especificamente, a literatura, funcionou como uma redenção para o escritor tcheco-judeo-alemão Franz Kafka. O autor dividia seu tempo entre um cargo burocrático em uma companhia de seguro e a literatura, cuja necessidade na vida de Kafka, Romão analisa como um meio para lidar com possíveis transtornos e com os conflitos na vida do autor.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, professora de língua e literatura grega na Universidade Federal de Minas Gerais, parte, em seu artigo, da tragédia *Herácles*, de Eurípidés, para investigar como o discurso do louco é construído no texto literário, ou como o escritor injeta de forma artificial a loucura nas palavras dos personagens. Barbosa usa além da tragédia citada mais dois textos da literatura brasileira, famosos pela loucura de seus personagens, a saber, o romance *Quincas Borba* de Machado de Assis e o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa para a sua investigação.

Orlando Luiz de Araújo analisa a relação entre deuses e homens no drama grego e o sentimento que rege a relação do humano com o divino. A partir de tal relação, Araújo examina a demência humana como uma atribuição dos deuses aos homens, como resultado da ação humana perante os deuses. Seu *corpus* de análise será as peças *Agamê-*

*mnon*, de Ésquilo, *Ájax*, de Sófocles, e *Hércules e Bacantes*, de Eurípides, visto que nessas tragédias as personagens enlouquecem e são aniquiladas pela vontade divina.

Em “Depressão e loucura no universo caótico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, Roseli Barros Cunha, professora de literaturas em língua espanhola da Universidade Federal do Ceará, explora a forma como o escritor José María Arguedas, que sofria de depressão crônica, buscou vencer a melancolia através do exercício literário da escrita do romance em questão.

O professor Francisco Edi Oliveira de Souza examina o tema do *insanus amor* nas elegias do poeta latino Sexto Propércio. Souza parte do pressuposto de que a temática do *insanus amor* surge, pela primeira vez, na poesia de Cornélio Galo, e, dentre os elegíacos canônicos, Propércio, posteriormente, é quem melhor fará uso do tema em sua poesia, dando-lhe novos sentidos por meio da concepção de uma *insana puella*.

Terezinha Marta de Paula Peres analisa o processo de loucura consciente do protagonista da peça *Henrique IV*, de Luigi Pirandello. Peres investiga as razões que levaram o personagem fingir ser louco e descobre que Henrique IV decide passar por louco como forma de evitar os conflitos e pressões da sociedade de começo do século XX e que a loucura é para ele um refúgio, assim como o é para os verdadeiros loucos, porém um refúgio escolhido conscientemente.

Júlio César Neves Monteiro, professor de tradução espanhol da Universidade de Brasília, examina a conexão entre amor, possessão demoníaca e loucura socialmente legitimada em *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez, sobretudo as que se manifestam no discurso religioso. Monteiro analisa igualmente o demônio literário criado por García Márquez, estabelecendo um nexos entre loucura e religião.

A contribuição de Luana Ferreira de Freitas, professora de inglês e literaturas em inglês da Universidade Federal do Ceará, consiste de um artigo que aborda duas possibilidades de transtorno mental abordadas pela literatura fantástica norte-americana, a saber, a alucinação em “The Tell-tale Heart” de Edgar Allan Poe e a compulsão em “The Hound” de Howard Phillips Lovecraft.

O artigo de Sônia Oliveira da Silva apresenta uma análise do filme *Melancholia* (Lars von Trier, 2011). Inserindo a obra cinematográfica em uma perspectiva romântica, a autora examina os diversos elementos que nos permitem atribuir à obra o caráter romântico, contribuindo, assim, para a posituação da tristeza absoluta como um estado que vai de encontro ao estado de normalidade de uma pessoa. Silva empreende um percurso conceitual pelo termo *melancholia* e identifica como a

questão da criatividade surge nas primeiras formulações do problema pela medicina dos Antigos, quando aparece em sua acepção como doença da bÍlis negra. O artigo traz, ainda, uma entrevista sobre o tema da *melancholia* na clínica psicanalítica, com o psiquiatra e psicanalista francês nascido na Argentina Juan David Nasio.

**Luana Ferreira de Freitas**  
**Orlando Luiz de Araújo**



**María Cecilia Colombani**  
Universidad de Morón  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Universidad de Buenos Aires  
ceciliacolombani@hotmail.com

## **Dioniso, arte y locura: el colectivo femenino en el misterio ritual**

“La noche debilita los corazones; noche de funeral, de vino y rosas.”

**Resumen:** El proyecto del presente artículo consiste en pensar la dimensión de la locura al interior del fenómeno dionisiaco para ver las características de una experiencia que dista enormemente de la concepción contemporánea que tenemos de la locura como alteración mental. En este escenario nos impusimos, en primer lugar, rastrear las particularidades de Dioniso como símbolo mismo de la manía. De la mano de su extrañeza y de su alteridad, arribamos al corazón íntimo de la experiencia festiva. Es por su singularidad identitaria que las formas prometidas de contacto ofrecen cumplir el mayor sueño humano: suprimir la brecha entre lo divino y lo humano a fin de que el hombre devenga dios. Esa es la recompensa de la fiesta. Su ubicación no oficial en el concierto global de la religiosidad griega es la consecuencia directa de sus manifestaciones rituales, las que parecen instalarse en las fronteras del horror, la extrañeza y la alteridad, pero que, al mismo tiempo, son las que permiten esa comunión con el dios que parece achicar la natural distancia. Es su radical extrañeza, su excepcionalidad ontológica que suprime la brecha, lo que lo ubica en los márgenes del horror y con ello en un espacio no oficial.

**Abstract:** The aim of this paper is to think about madness within the Dionysian phenomenon to see the features of an experience that is far away from the contemporary conception we have of madness as mental disorder. In this scenario, we are going to trace the peculiarities of Dionysus as a symbol of the manía. Hand in hand with its strangeness and its otherness, we will contemplate the intimate heart of the festive experience. By their unique identity the promised forms of contact meet the highest human dream: to remove the gap

between God and Human Being so that this one could become God. That is the reward of the party. Its unofficial location in Greek religion is the direct consequence of its ritual manifestations, which appear to be installed on the boundaries of horror, strangeness and otherness, though at the same time, it is through them that this communion with God is made possible, and it seems to bridge the natural distance. It is its radical strangeness, its ontological uniqueness that suppresses the gap, and places the god at the margins of horror and in an unofficial space.

## a. Locura y extrañeza

El proyecto del presente artículo consiste en pensar la dimensión de la locura al interior del fenómeno dionisiaco para ver las características de una experiencia que dista enormemente de la concepción contemporánea que tenemos de la locura como alteración mental. En este escenario nos impusimos, en primer lugar rastrear las particularidades de Dioniso como símbolo mismo de la *manía*. Así, una de las hipótesis que guió la presente tarea fue pensar la presencia del dionisismo como una instancia no oficial de culto.

Frente a las pautas de regularidad y normatividad que atraviesan la religiosidad olímpica, expresión genuina y oficial de la ciudad, Dioniso aparece transido por un rasgo peculiar que lo diferencia cabalmente. Aquella normatividad conoce de ciclos regulares, reglas, costumbres que enmarcan la experiencia religiosa en un *kosmos* particular, en un *topos* tranquilizador, exactamente en esa geografía sosegante que el esplendor olímpico supo regalarle al pueblo griego.

Pero Dioniso es un dios otro, una singularidad en el marco del colectivo religioso. Tal como lo define Marcel Detienne, Dioniso parece ser el más cosmopolita de los dioses griegos. Es el dios nómada e itinerante por excelencia, aquel cuya casa parece extenderse a lo largo y a lo ancho de todo el territorio de Grecia y aún más allá de sus fronteras. La totalidad del territorio es su casa, desconociendo el sedentarismo como marca identitaria, y, por el contrario, inaugurando en cada aparición un nuevo hito de su nomadismo epifánico. Así es como se lo conoce: en la más absoluta libertad de sus epifanías y en las huellas de la manía que esas mismas epifanías desatan en una carrera que aúna movimiento y locura.

Efectivamente, su nomadismo esquiva toda fijación definitiva, toda regularidad programada. No obstante, no es este un rasgo que nos interese desde una perspectiva topológico-geográfica, sino que, nos interroga desde las características de una presencia particular que no pasa inadvertida e impacta por las peculiaridades de su manifestación.

Es esta presencia, cuyas epifanías tan lejos están de una instalación oficial, la que revela, una vez más, su riqueza paradigmática y su parentesco estructural con la *manía* más dura. Es el propio Detienne quien vuelve a ilustrar su paso al advertir que Dioniso se muestra desafiante, cosmopolita, itinerante, en un paso arduo, ferviente, que jamás transcurrirá sin efectos, sin dejar rastros de una marca inconfundible, sin inscribir en el territorio su nombre y su acción; nombre y acción que se inscriben en la manía como marca registrada.

En esta línea de reflexión y en este juego de tensiones entre lo “oficial” y lo “no oficial”, hay una marca de vital importancia. La bisagra, a nuestro entender, es el tema del reconocimiento y del no reconocimiento, respectivamente, que atraviesa el dispositivo dionisiaco. Lo oficial parece no conocer los riesgos del no reconocimiento, ya que es precisamente la instancia de su aceptación lo que le confiere un estatuto tal.

Dioniso conoce los efectos del rechazo y las marcas del desconocimiento y es precisamente esta bisagra lo que desata la *manía* como instancia que castiga el no reconocimiento y como marca que libera de la transgresión que el desconocimiento acarrea.

Efectivamente, cuando consideramos el fenómeno dionisiaco nos interpela un matiz que aparece reiteradamente en su trayectoria epifánica: el no reconocimiento a su figura, lo cual desencadena una serie de episodios, no exentos de crueldad y violencia, que dejan precisamente esas huellas a las que aludiéramos oportunamente como matrices identitarias de la divinidad. Tal como afirma Detienne, hay en él “una pulsión epidémica” que lo hace imprevisible; se trata siempre de una presencia que no se deja capturar, asir en apariciones reguladas y programadas; de una cierta presencia-ausencia que rompe los estereotipos de las presencias habituales. Esa irregularidad, esa irrupción, las más de las veces violentas, ese movimiento perpetuo y sus múltiples cambios, en metamorfosis constantes, reafirman la problemática del reconocimiento, vertiente que estamos indagando. Quien escapa a la regularidad como signo de tipicidad identitaria, quien ontológicamente se muestra desde la diferencia, resulta factible de no ser reconocido. Desde su a-tipicidad invita al *agon* más desafiante: exigir reconocimiento sin abrir las condiciones para el mismo. Máximo desafío de quien detenta el máximo poder, tensionando las disimetrías de poder entre mortales e inmortales

Errancia, presencia epidémica, no reconocimiento, *manía* expansiva. He aquí las primeras consideraciones que nos sitúan en este fenómeno paradójal de difícil cuadriculación en los órdenes oficiales de las

concepciones de la religiosidad griega. De hecho, el registro mítico y el estatuto ritual parecen confundir permanentemente sus horizontes.

Incluso, si lo pensamos desde este andarivel que hemos elegido, es decir, el tema del reconocimiento, vemos cómo el relato mítico nos remite al núcleo problemático que perseguimos como hipótesis de trabajo. El relato devuelve siempre un juego de no-reconocimiento a la divinidad que genera y desata una violencia inusitada, que roza la muerte. Dioniso se ha constituido como divinidad desde el no-reconocimiento a partir de su mismo nacimiento y ha sufrido la cruel violencia que otro no-reconocimiento generara: el de la propia Hera, quien lo desconoce en su estatuto de hijo extra matrimonial de Zeus. Dioniso reactualiza la demencia vengativa ante cada episodio en que es ignorado, no reconocido en su estatuto regio.

Abordaremos a continuación un nuevo aspecto del fenómeno dionisiaco que a nuestro entender se vincula con la tensión oficial - no oficial, que venimos persiguiendo. Nos referimos al concepto de extranjero - extraño, que lo marca significativa e identitariamente.

Lo "oficial" desconoce el rasgo de la extrañeza y la huella de la extranjería; por eso, desconoce, también, el estigma del rechazo. Lo oficial goza precisamente de tal estatuto porque regala la visión tranquilizadora y sosegante de lo familiar, de aquello que permite el reconocimiento, tanto propio como social, porque no ofrece rasgos de extrañeza.

Dioniso nos tiene acostumbrados a otra cosa, a instancias álteras de mostración y comportamiento, a una otredad radical que no conserva la experiencia facilitadora de lo familiar y conocido. Tales son los rasgos que Detienne señala a partir de su condición de *xenos*, ya que Dioniso es extranjero en tanto extraño y por extraño extranjero. No se trata, una vez más, de una extranjería espacial. El término *xenos* alude a la noción de extranjero, forastero, peregrino, extraño, insólito, raro. Su extrañeza roza, en la interpretación del helenista, una doble vertiente: aquella que alude a su modo de aparición y modos de entrar en relación y a su expresa vocación para mostrarse enmascarado. En un caso y otro, Dioniso es un diferente, un extraño que, en tal extrañeza, revela su misma divinidad. Extrañeza que se inscribe directamente en el registro de la manía que estamos persiguiendo.

La extrañeza abre una nueva pista en torno al concepto de distancia que parece marcar al extraño-extranjero. Una serie de interrogantes nos instalan en el corazón mismo de un *topos* problemático: ¿Por qué la extrañeza? ¿Por qué ese rostro que inquieta, que genera incertidumbre o aún que enloquece a quien lo descubre? ¿Por qué el desafío de ese

rostro enigmático? ¿Por qué la locura de aquel que contempla su rostro? Es, precisamente, la extrañeza la noción que nos remite a la idea de distancia. Estamos en presencia de un nuevo *agon* que roza la dimensión ontológica de la divinidad. Su estatuto de ser es precisamente lo áltero de lo humano como tal.

En esta línea de reflexión, la tesis de Louis Gernet resulta ilustrativa: existe un doble límite que la condición humana reconoce y que le devuelve su estatuto, es decir, su registro finito. La muerte, esa barrera infrangible, y los dioses, de quienes, además, se recibe la justicia, constituyen ese doble límite que supone la consideración de “dos mundos o dos razas impermeables la una de la otra”, tal como sostiene Gernet. Este doble límite, constitutivo de los mortales, reafirma y corrobora la idea de distancia y extrañeza ya que la divinidad se presenta como esa forma de alteridad que invita a la comunión pero que se niega cabalmente a una directa comunicación personal. No obstante, cuando esa comunicación es factible y los *topoi* se permeabilizan, la manía gana el escenario de la crueldad, al tiempo que genera la condición de posibilidad de la salvación.

Este punto roza definitivamente la segunda hipótesis que orientará este trabajo. ¿Se puede acortar la distancia que nos separa de la divinidad? ¿Se logra achicar de algún modo la fractura ontológica que parece instalarnos en el seno mismo del desgarramiento humano: no ser dioses? ¿Se pueden, de algún modo, permeabilizar esos *topoi*, tanto desde el imaginario metafórico espacial como desde la dimensión categorial? El camino nos conduce a la *manía* porque allí parece darse la posibilidad más genuina del acercamiento a ese dios “más palpable”.

Figura enigmática que convoca a un agonismo renovado. La locura parece ser el atajo del encuentro, la locura en su espesura enigmática parece ser la prenda del acercamiento. El colectivo femenino lo conoce y lo padece. Lo enigmático también forma parte del concepto de extrañeza y de extranjería. Sin duda, el enigma que roza al fenómeno dionisiaco, como signo de alteridad, se inscribe en el horizonte de la fractura metafísica que venimos rastreando. La imagen de la extrañeza-enigma se incorpora a nuestras consideraciones legítimamente. La máscara extraña, desafía, descoloca, horroriza, pero, por sobre todas las cosas, impone una distancia, genera una brecha, denuncia un estatuto extraordinario, proclama una procedencia del más allá. Y puede enloquecer.

Es precisamente sobre este fondo sobrecargado de matices simbólicos, donde la expansión maníaca aparece como un nuevo rasgo a

considerar, tanto en las peculiaridades que signan su registro como divinidad, como en el lugar que ocupa el dionisismo dentro del cuadro de conjunto de lo que denominamos la religión oficial.

La ecuación es siempre la misma y al no reconocimiento sucede la *manía* como fiesta punitiva, como lección ejemplificadora de los riesgos de la *hybris* que el no reconocimiento acarrea.

El relato mítico devuelve episodios que despliegan locura y más locura. *Manía* dura que invierte la pareja víctima-victimario. El escenario dramático se puebla de víctimas de un mismo victimario: Dioniso. Pero, no olvidemos la lección: es el victimario, el que había comenzado siendo él mismo víctima del no reconocimiento. Inversión paradójal que se juega en dos horizontes de sentido: la figura amorosa que lo vincula a su madre, Sémele, en un abrazo emblemático que evoca la misma persecución que los une en un tapiz de no reconocimiento y la imagen horrorosa de todas las madres desmembrando a sus hijos en *manía* filicida.

Se impone entonces captar el estatuto de la locura en el dispositivo dionisiaco, luego de haber arribado a sus vínculos con las marcas identitarias del dios.

La *manía* es precisamente la forma más acabada del exceso. Quien está fuera de sí, como las mujeres que siguen a su dios en el marco del menadismo, quien ha perdido el control de su yo y de su voluntad, porque, por acción del dios, se ha alejado de su núcleo racional, de la medida y de la *sophrosyne* para desatar la más cruel desmesura, ése es quien roza los excesos y se instala en la *manía*, como pasaporte a una foraneidad ontológica.

Extraño registro el de la *manía* que en su propio seno alberga la dimensión paradójal de la catarsis. Extraño estatuto de una experiencia que revela en su identidad las marcas de un dios múltiple, paradójal, polimorfo y multisémico. Una vez más, el terreno se puebla de interrogantes: ¿Cuál es el estatuto de la locura en el dionisismo? ¿Es el castigo que inflige un dios resentido por su desconocimiento? ¿Es solamente el signo de una mancha? Parece que no.

La locura entraña liberación en una misma operación de verdad y sentido. En efecto, la locura lleva en sí una dimensión catártica. He allí la nueva paradoja del fenómeno dionisiaco. Desde las entrañas mismas de la *manía*, desde el corazón de la extrañeza más dura y más álgida, se da la *katharsis* como forma de purificación. Cuanto más intensamente se desencadena la locura, mayor es el lugar para la *katharsis*.

Dioniso conoce íntimamente una y otra.

## b. El arte: el rostro de la locura

El rastreo de fuentes, para perseguir y reconstruir el fenómeno dionisiaco, implica jerarquizar distintos tipos de materiales y de órdenes diferentes.

El registro literario brinda un inmenso espacio porque en él aparecen las llaves que nos permiten acceder al corazón mismo del drama ritual y a la configuración mítico-simbólica, para establecer así, no sin dificultad, el complejo juego de interacciones e implicancias entre un registro y otro. Mito y rito enlazan sus configuraciones en una renovada alianza, de la cual el arte y la literatura dan muestras fascinantes.

Mito y rito han tejido su compacto entramado, su red simbólica, y la tarea investigativa nos conduce a recorrer geografías donde la dimensión artística ofrece un verdadero festival de imágenes; caminos intersticiales, laberínticos, donde la cerámica ática, como soporte material del mensaje, retorna en un material indispensable para acceder al seno íntimo de ese entramado simbólico.

Los ceramistas atenienses son verdaderos cartógrafos, ya que delinean los mapas de una civilización viva, en movimiento. La inmediatez visual del arte cerámico griego nos coloca en el lugar privilegiado de ser testigos de una configuración socio-antropológica que, a su vez, ha privilegiado este arte para hablar de sí, para mostrarse. Esa inmediatez visual genera un primer punto de contacto insoslayable con toda cultura para su mejor comprensión.

Así el arte constituye un vehículo magnífico de acercamiento y contacto. Tal es el caso del arte cerámico griego y es a través de él que podemos celebrar el acontecimiento del encuentro.

La decoración de vasos nos lleva a indagar los pormenores de ciertas *tekhnai*, específicas del arte cerámico, que nos ilustran acerca de su implementación.

La complejidad técnica que utilizaban los artesanos para crear la delgada película de barniz negro que recubre las cerámicas, ha sido comprendida en su totalidad muy recientemente, en el siglo pasado. Resultó que ese barniz era una simple solución de arcilla, extremadamente pura, y agua. Ese preparado lleva un proceso de sucesivas cocciones a diferentes temperaturas, todas altísimas, que van cambiando las propiedades de la arcilla y otorgándole porosidad. Tal como sostiene Chamoux: "Cuando la cocción está terminada, el cuerpo del vaso es rojo, salvo en los lugares recubiertos por el baño, que siguen siendo de un bello color negro lustroso. Una delicada operación, que los

ceramistas del Cerámico debieron poner en práctica empíricamente y de una manera progresiva... Se comprende que esos artesanos del fuego, hayan atraído sobre sus trabajos la protección divina de Hefesto y Atenea, unidos en un culto común en un templo, hoy en día llamado equivocadamente el Teseión, que dominaba entonces el barrio de éstos artesanos”.

La decoración de vasos nos lleva de la Grecia arcaica a la Grecia clásica para devolvernos un regalo sin par: captar la imaginación del artista plasmado en la riqueza de las imágenes, que tratan de capturar las entrañas mismas del ritual dionisiaco, así como de cualquier otra experiencia mítico-ritual.

Este es exactamente el atajo que anima al presente tramo del trabajo: poner en diálogo distintos *logoi*. El arte es uno de ellos. La literatura otro.

Nos parece oportuno transitar el lenguaje del arte cerámico, a través de la decoración de vasos, porque se trata de una experiencia única de aprehensión de la liturgia ritual que la literatura nos devuelve en su soporte narrativo. Es en nombre de esa inmediatez visual aludida que el arte se erige en una fuente-testimonio de peculiares alcances. En el arte las palabras hablan de un modo particular. El arte abre un universo discursivo, donde la inmediatez de la imagen juega en acercamiento y encuentro. La imagen reúne. De allí su valor de *symbolon*, de vínculo, que achica distancias y vuelve familiar la dramática ritual. El espacio artístico, cuando realmente es el lugar de una construcción, es el territorio del encuentro, con uno mismo y con el otro cultural. Es el territorio de la memoria, porque recupera una determinada imagen del mundo, como forma de instalación en el mundo.

Eficacia de la imagen. Eficacia de un *logos* que parece hablar una lengua propia e invitar al espectador a ser partícipe de la fiesta ritual. La imagen involucra a quien la mira, invitándolo a entrar en la escena como un protagonista más. Mientras la palabra genera una línea de cesura entre el texto y su lector, el universo de la imagen se ofrece como un *topos* más íntimo y cercano a transitar.

En el caso del presente trabajo, hemos optado por recortar aquellas imágenes que nos ubicaron en las entrañas mismas de la dramaturgia ritual, exactamente aquellas que nos instalaran en el *topos* del nudo más álgido de la experiencia de la *manía*. Menadismo duro, que la imagen parece devolver en todo su vigor expresivo.

Aludimos a una experiencia que recorrimos en su alteridad máxima, en su máxima extrañeza, en esa extranjería que hiciera del dionisismo una instancia no oficial de culto, en esa otredad que permitiera

con su sola presencia suprimir de algún modo la brecha entre lo divino y lo humano, a fin de que el hombre devenga él mismo dios.

Allí están los vasos para atestiguar la fusión, la danza festiva del hombre y el dios, aunando sus naturalezas, mezclando sus registros ontológicos, en una orgía que cobra en la cerámica el vigor de su expresión más genuina.

Sátiros y ménades. Dioniso danzando en compañía de ambos. Sátiros y ménades en danza frenética. Cortejos dionisiacos haciendo su entrada a la ciudad. Dioniso y la pantera. La pantera enredada en los pies de las ménades frenéticas, adoradoras de ese dios multifacético, que danza colectivamente, desoyendo el mandato olímpico de la medida, de la *sophrosyne* como marca identitaria del hombre y de la ciudad. Las adoradoras del dios, mujeres que, en su delirio extático, han suprimido las distancias entre lo humano y lo divino. Dioniso y el *thyrsos*. Danza menádica. Locura danzante que devuelve personajes que interrumpen la cotidianeidad de lo ordinario. A modo de primer contacto, el siguiente vaso, donde las características de la danza se expresan en todos sus matices.



Los vasos se erigen como un *corpus* didáctico y despliegan en su conformación el verdadero festival dionisiaco. Desde la imagen participamos de una fiesta inigualable, al tiempo que transitamos un *methodos*

de acercamiento: dejar que el artista hable a través de su obra, al tiempo que construye una memoria.

Los vasos constituyen el legado más fino de una memoria cultural.

Como en Dioniso, figura múltiple y paradójica, paradigma mismo del estallido de formas, señor de las mezclas y las intersecciones, el arte intersecta su *topos* con otros posibles: la filosofía y la literatura.

Filósofos, artistas y poetas bajo el influjo irresistible de un Dioniso inasible, de un Dioniso que resiste toda fijación definitiva, aunque cada vaso nos devuelva parte de esa seducción infinita.

### c. El ritual dionisiaco. Una fiesta en imágenes

Otra cara del mismo vaso, Berlín f 2290, representa con magnífica nitidez una danza menádica. El cortejo de las adoradoras de Dioniso aparece en plena dramaturgia ritual, portando los objetos que lo caracterizan y devolviendo los gestos que le son propios al colectivo femenino. Las mujeres han abandonado su postura habitual, las actitudes "femeninas y naturales" de lo que constituye el *canon* femenino clásico. La locura desterritorializa los movimientos y la postura, transgrede el orden habitual de los cuerpos en el espacio y los movimientos de la cabeza cobran la fuerza de la energía maníaca.



La figura femenina se recorta desde un fondo de características extraordinarias: el de la *manía* como *topos* de cierta configuración antropológica otra, donde parece quebrarse la trabazón ordinaria entre las palabras y las cosas. La manía aparece como un punto de fuga de lo ordinario, como un pasaporte, *extasis*, a una extrañeza radical que el cuerpo, la cabeza, el pie, la mirada devuelven en clave de alteridad absoluta.

Sobre el fondo de estas consideraciones, podemos ver cómo la *manía* dionisiaca, transida por el horror, nos devuelve, en el seno mismo de su experiencia, la figura femenina como la acompañante privilegiada del dios.

En efecto, la alianza entre Dioniso y las mujeres parece ser un nudo dominante del paradigma dionisiaco, lo cual no implica una alianza que transite por un *topos* apacible y sosegante. El marco de tal alianza es el corazón mismo de la pareja *manía*-horror. La presencia femenina se recorta del escenario del horror y de la más cruel violencia.

Lejos de las habituales configuraciones genéricas, las acompañantes de Dioniso se muestran en el margen de la medida, más allá de la línea divisoria entre la *hybris* y la *sophrosyne*. Las mujeres parecen transitar con familiaridad el *topos* de la transgresión, espacio poco habitual en lo que concierne a la más tradicional constitución del modelo ficcionado de mujer.

Resulta interesante, pues, hundir las herramientas arqueológicas en esta dimensión de lo femenino, en esta vertiente otra del modelo constituido, para descubrir otros *topoi* silenciados, extraños y hasta invisibilizados por la construcción histórica dominante ulterior.

Mujer y locura. El espacio femenino parece, pues, devolver una riqueza multisemántica, que escapa a cualquier cristalización unilateral y que merece una mirada atenta y problematizante.

El siguiente vaso vuelve a remitirnos a esa alianza consustancial entre Dioniso y sus adoradoras. El centro de la escena lo ocupa el dios, danzando, escoltado por su cortejo de bacantes, quienes se mueven frenéticamente al compás de un ritmo embriagante.

Las contorsiones de los cuerpos, el porte de la cabeza, hablan de una danza que no transita por las familiares rutas de lo conocido. Es el horror lo que se avecina. El horror en forma de danza. El horror festivo de adorar a un dios que escapa a toda conceptualización.



Transitar el *topos* del horror nos permite entender la dimensión del impacto que puede haber producido en el terreno religioso la irrupción del dionisismo, esa extraña experiencia que desciende de la montaña y gana la ciudad.

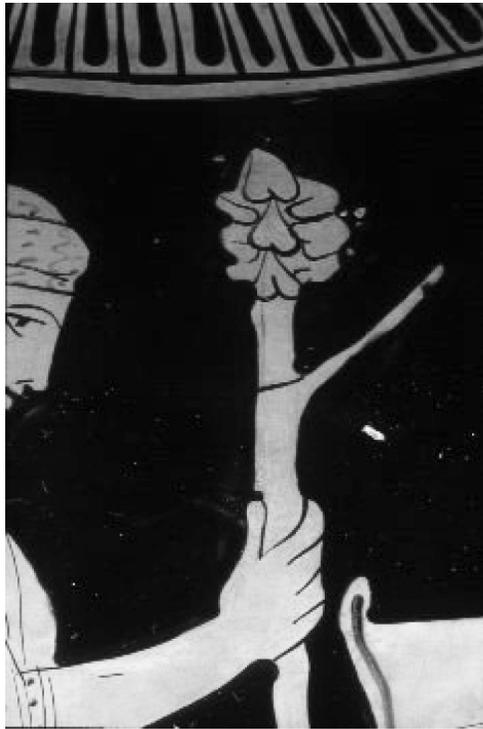
El menadismo se impone como un fenómeno de singulares características y parece constituir una unidad de sentido con la *oreibasía*, conformando el corazón íntimo y palpitante del ritual. El mismo comienza con la *oreibasía* o danza en la montaña, descrita en la Párodos de *Bacantes* y en el primer relato del Mensajero; no es una mera fantasía del poeta, sino el vivo reflejo de un ritual practicado por colectivos de mujeres en Delfos hasta la época de Plutarco; se trataba de verdaderas danzas de posesas, lo cual nos lleva a intuir que la dimensión de la fiesta, en tanto celebración religiosa, transita por las fronteras del horror, como marca de la manía. Estos estados salvajes de entusiasmo no parecen provenir de un fondo imaginativo; por el contrario, según refiere Dodds recuperando a Diodoro, “en muchos estados griegos se reúnen cada dos años congregaciones de mujeres (*Bakcheia*) y a las muchachas solteras se les permite tomar el tirso y tomar parte en los transportes de las mayores.” En este contexto, el verbo *Bakcheuein* no significa gozar, jaranear, sino tener una clase particular de experiencia religiosa, la experiencia de comunión con el dios que transforma a un ser humano en *bakchos*, *bakche*. Experiencia religiosa de ribetes ontológicos que transforma el ser mismo del adepto.

Más allá de las particularidades propias de cada región, parece existir un denominador común que es la inclusión de *orgías* de mujeres de tipo extático, las cuales, a menudo, incorporaban la *oreibasía* o danzas en las montañas, como espacio otro del espacio civilizado que la ciudad implica en la metáfora topológica. Debemos efectuar una nueva precisión lingüística. La palabra *orgía* deriva de la raíz de *ergon* y significa cosas hechas, realizadas, en sentido religioso, acciones de un ritual religioso.

La *oreibasía* es un ritual nocturno, en mitad del invierno, que no parece tener las características de una danza celebrada para hacer crecer las cosechas; las danzas son anuales, no bianuales, y primaverales, coincidiendo con el tiempo de cosecha, no invernales; danzas que no se recortan en la fertilidad de los campos, sino en las cimas áridas de las montañas, residencia natural de la gente del pueblo, no lo olvidemos. Sin duda, estamos en presencia de otras danzas, de otros códigos, de otras formas de anudar las palabras y las cosas. Locura y danza. Locura e invierno. Locura y montaña. Díadas que ponen a la manía en un registro extra-ordinario, esto es fuera de lo ordinario.

La finalidad de estas danzas, no asociadas a la fertilidad, parece ser otra. Los autores griegos tardíos les imponen un matiz celebrativo. Danzan, dice Diodoro, imitando a las ménades, que en los tiempos antiguos estuvieron asociadas con el dios. Dodds acepta la idea y sugiere que efectivamente debe de haber habido un tiempo en que las ménadas, o *thyadas* o *Bakchai* eran, por espacio de algunas horas o de algunos días, lo que su nombre implica: mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido reemplazada temporalmente por otra.

En los momentos iniciales del ritual, las mujeres portan *thyrsos*, vara adornada con hojas de parra y coronan sus cabezas con hojas de yedra, como marcas identitarias de una situación que las distingue del resto del colectivo. Son objetos realizadores, eficaces, exactamente en la línea semántica del verbo *kraino*, en tanto elementos constitutivos de la experiencia ritual.



Es propiamente el momento de inicio de la danza, de la entrega de sí mismo; inicio del trance como transporte a una realidad otra, como tránsito a un más allá donde la manía representa el viático de la iniciación. Extraordinaria locura danzante, sumamente contagiosa; voluntad de bailar que se apodera de las personas, desplazando la voluntad consciente, puro deseo que domina y se vuelve él mismo indomitable. Verdadera obsesión compulsiva que reaparece a intervalos regulares y que hace pensar a Dodds que la *oreibasía* ritual en Grecia puede haber surgido de ataques espontáneos de histeria de masas, como válvula de escape.

Siguiendo el análisis de Dodds, parece existir una dualidad en la consideración del fenómeno del menadismo. La *parodos* parece aludir al *menadismo blanco* como dimensión de la histeria sometida al servicio de la religión; la otra, en cambio, la histeria en estado crudo, el *menadismo negro*, se revela como aquella experiencia que tiene lugar en el Citerón y desciende con fuerza inusitada, arrastrando sin distinción de clases y edad y se impone, aun en contra de la voluntad, como un castigo epidémico. Dioniso sostiene ambas dimensiones, reina por sobre ellas, enseñoreándose por sobre el *topos* de la *manía*.

Entre estas mujeres, entregadas a las delicias de una pertenencia ritual, constituyendo grupos que reciben diversos nombres, Ménades, Thyadas, Bacantes, Lenai, la presencia de instrumentos musicales parece ser una pista de investigación insoslayable.

La embriaguez religiosa, la locura sagrada que determina el corrimiento de las barreas del yo consciente, al tiempo que achica la distancia entre hombres y divinidad, parece estar acompañada por flautas y tímpanos o timbales que pautan la danza de la ménade. Se trata de instrumentos orgiásticos, que parecen vincularse con la violencia de la estructura ritual, pero que, en la línea de los núcleos ambivalentes que venimos persiguiendo, pueden provocar la locura, pero también, curarla.



En esta línea, también podemos inferir cierta dimensión realizadora del instrumento, en la misma línea de los objetos eficaces que hemos detectado en los elementos rituales; se trata de objetos que por virtud de su presencia, de su poder, pueden realizar acabadamente, llevar a cabo. Retorna, pues, la dimensión ya analizada del verbo *kraino*, extensivo a ciertas palabras y objetos religiosos.

Los vagabundeos por lugares desiertos, quizás imitando el propio vagabundeo de su señor, y las danzas frenéticas a la luz de las antorchas, llevan a las ménades a adoptar ciertas posturas que, así como los instrumentos, merecen cierto detenimiento porque parecen inscribirse en el horizonte de la eficacia. El porte de la cabeza en el éxtasis dionisiaco es motivo de inquietud, tanto en la literatura, como en las artes. En *Bacantes* hay referencias periódicas a la cabeza echada violentamente hacia atrás y hacia adelante, con sacudidas violentas que llevan el pelo con fuerza en todas direcciones, realzando un aspecto salvaje, donde la garganta vuelta hacia arriba plasma el estado mismo de posesión. El gesto no es ornamental ni aleatorio, ni siquiera una convención literaria o artística. Una vez más el gesto “realiza” y en, tal sentido, es eficaz. La danza y la música extática, las sacudidas de la cabeza, las agitaciones frenéticas, el aspecto salvaje hablan de que la ménade está *plena deo*, *entheos*, poseída por el dios.



En el marco de esta configuración ritual, se da el acto culminante de la danza dionisiaca: el acto capital de despedazar y tragar crudo un cuerpo animal. *Sparagmos* y *omofagia*. Si el primer momento descrito del ritual da la impresión de una perfecta comunión con la naturaleza, donde la fecundidad vegetal y animal parece emerger libremente, más

allá de ciertos rasgos que ya preludian la violencia, el segundo momento marca una crueldad inusitada. La orgía parece encauzarse en carriles que rompen todo marco familiar.

Dioniso está allí, cercano, palpable, entre sus danzantes de la montaña. Es esta la verdadera comunión con el dios, ya que esos animales despedazados, esa sangre vertida, son epifanías o encarnaciones del dios. Es el momento esperado cada dos años de una cabal identificación. Bajo una u otra forma, siempre hallamos en el centro del ritual dionisiaco la experiencia extática de un frenesí más o menos violento, la *manía*. Esta locura constituía, de algún modo, la prueba misma de la divinización del adepto. Aquella experiencia era, con derecho pleno, inolvidable, pues suponía una participación en la libertad embriagante, en la fuerza sobre humana y en la invulnerabilidad de Dioniso.

## Conclusiones

De la mano de su extrañeza y de su alteridad, arribamos al corazón íntimo de la experiencia festiva. No son dos espacios autónomos, sin vinculaciones entre sí. Por el contrario, Dioniso es así, y entonces su ritual guarda una forma singular. Dioniso ofrece esa riqueza simbólica y por ello su configuración ritual abre un *topos* inédito de comunicación con el dios, de permeabilidad entre ámbitos que, naturalmente, parecen custodiar celosamente sus fronteras. Es por su singularidad identitaria que las formas prometidas de contacto ofrecen cumplir el mayor sueño humano: suprimir la brecha entre lo divino y lo humano a fin de que el hombre devenga dios. Esa es la recompensa de la fiesta. Es en este punto donde más firmemente se entrecruzan los dos ejes que venimos persiguiendo ya que, a nuestro entender, constituyen las dos caras de una misma moneda, las dos expresiones de una idéntica configuración simbólico-ritual. Su ubicación no oficial en el concierto global de la religiosidad griega es la consecuencia directa de sus manifestaciones rituales, las que parecen instalarse en las fronteras del horror, la extrañeza y la alteridad, pero que, al mismo tiempo, son las que permiten esa comunión con el dios que parece achicar la natural distancia. Es su radical extrañeza, su excepcionalidad ontológica, que suprime la brecha, lo que lo ubica en los márgenes del horror y con ello en un espacio no oficial.

Este es el punto en que la fiesta constituye el nudo de intersección de los ejes a los que aludiéramos en el trabajo. Este es el momento de mayor dureza, el más álgido en la visibilidad del espanto, el más

periférico en la gestión de la cordura olímpica, pero el más sublime en el goce reportado, el más seductor en la experiencia vivida, el más excitante en la consumación de una unión anhelada y transformadora del estatuto humano, sólo reportable por la dimensión festiva. Noche donde los corazones se debilitan; noche de funeral, de vino y rosas, como reza el título del presente artículo.

## **Bibliografía**

- Bermejo Barrera, J. C./ González García, F. J/ Reboreda Morillo, S. *Los orígenes de la mitología griega*. Akal, Madrid, 1996.
- Chamoux, F., *La civilización griega*, Optima, Barcelona, 2000.
- Detienne, M. *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, Barcelona, 1986.
- Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley, 1964.
- Gernet, L. *Antropología de la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1981.
- Gernet, L. y Boulanger, A. *El genio griego en la religión*, Uteha, México, 1960.
- Jaeger, W. *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Nilsson, M. P. *Historia de la religiosidad griega*, Gredos, Madrid, 1969.
- Otto, W. *Teofanía*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- Otto, W. *Dioniso. Mito y Culto*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- Vernant, J. P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, Barcelona, 1986.

## **Franz Kafka e a tentativa de redenção pela literatura**

Alle, die edler sein wollen, als ihre Konstitution es ihnen gestattet, verfallen der Neurose; sie hätten sich wohler befunden, wenn es ihnen möglich geblieben wäre, schlechter zu sein.<sup>1</sup>

Sigmund Freud

**Resumo:** Na primeira parte deste artigo são apresentadas e comentadas algumas informações sobre a origem do escritor Frank Kafka, referindo-se tanto a sua família quanto a sua cidade natal. Em seguida, as atenções se voltam para o cerne deste trabalho, ou seja, a discussão sobre a “psique atormentada” desse escritor tcheco-judeo-alemão, um homem dividido entre o trabalho rotineiro e burocrático em uma companhia de seguros, e a vontade e necessidade de dedicar-se plenamente à literatura. Fazem-se, para tanto, referências a prováveis transtornos psíquicos e conflitos pessoais e interpessoais do autor (medo, angústia, insegurança, incompatibilidades de gênio, neuroses etc.), com base em leituras de diversos livros de Kafka bem como em trabalhos realizados por pesquisadores que se dedicaram ao estudo aprofundado da vida e obra kafkiana.

**Palavras-chave:** Kafka; literatura; loucura

**Abstract:** The first part of this article concerns the presentation and discussion of information about the origins of the writer Franz Kafka, referring not only to his family but also to his hometown. Subsequently, this work is concentrated on its main focus, that is, the discussion about the tormented psyche of the Czech-Jewish-German author, a man divided between the bureaucratic and routine work at an insurance company and the desire and necessity to dedicate himself wholly to literature. In order to achieve the goal of this article, some references are made to personal and interpersonal conflicts and psychic disturbances from which Kafka might have suffered, such as fear, anxiety, insecurity, difference of opinion, neurosis etc., based on

several books of him, as well as on studies that were carried out by scholars who profoundly researched Kafka's life and writings.

**Keywords:** Kafka; literature; madness

No ano de 1883, Franz Kafka veio à luz na cidade de Praga, capital do antigo Reino da Boêmia, então pertencente, na qualidade de província, à dupla monarquia austro-húngara, também conhecida como monarquia “k. u. k”<sup>2</sup>. Por haver nascido no seio de uma família judia, desde cedo se viu cercado por uma profusão de idiomas locais ou idiossincráticos, nomeadamente: tcheco, alemão, hebraico, iídiche e francês. A língua alemã, em que Kafka escreveu seus livros, diários e cartas, estava restrita especialmente a um seleto grupo da sociedade burguesa praguense. Segundo dados recolhidos pelo estudioso Klaus Wagenbach (1989, p.16), em 1900 apenas 34.000 dos 450.000 habitantes de Praga falavam alemão. O pai do escritor, Hermann Kafka, oriundo do proletariado provinciano judaico-tcheco, morara nos arrabaldes pobres de Praga, mas se sentia cidadão tcheco, havendo inclusive participado da diretoria da primeira sinagoga construída na capital boêmia, “em que se pregava em idioma tcheco” (*Ibid.*). Já sua mãe, Julie Löwy, provinha de uma abastada família da burguesia judaico-alemã, tivera boa educação e antes de casar morara numa bela casa situada num endereço nobre da cidade. Como para marcar seu destino numa encruzilhada entre diversos mundos e literaturas<sup>3</sup>, Kafka nasceu justamente na confluência daqueles dois bairros de Praga onde haviam vivido seus pais.

O nome Kafka (*kavka* em tcheco) significa gralha, um pássaro da família dos corvídeos, apreciador da companhia de seus iguais, com plumagem negra, nuca cinzenta, encontrado na maior parte da Europa e no oeste asiático. A figura de uma gralha estampava o logotipo da loja do esforçado Hermann Kafka, que acabou se tornando um bem-sucedido comerciante dos mais diversos artigos (*Ibid.*, p.17).

Ao contrário do pai, Kafka não enfrentou dificuldades financeiras em sua infância. Sua família dispunha de cozinheiras, amas e criadas, a quem eram confiadas as crianças, e também contava com uma governanta francesa, uma praxe vigente nas famílias bem situadas da Praga de então. O garoto vivia longe dos cuidados da mãe, de quem herdou a propensão às emoções e à sensibilidade (*Ibid.*, p.20), mas sob o olhar atento de um severíssimo pai que costumava fazer uso de um tom grosseiro ao ditar suas ordens rotineiras, visando a impor modelos de rígidos comportamentos. Kafka frequentou uma escola alemã e, contrariando seus precoces pendores literários, estudou Direito, uma maneira de abafar seus sentimentos de culpa perante os pais. Anterior-

mente já tentara estudar Química e, após mudar de curso universitário, ainda ensaiou uma incursão malograda num curso superior de Artes e Germanística.

De certo modo, as leis, os parágrafos e as instruções extremamente burocráticas, em nada condizentes com sua natureza artística, permaneceriam, ao longo de grande parte de sua vida, como uma forma de autopunição perante a família – principalmente o pai –, como se quisesse aplainar o caminho para cumprir seu inevitável fado edipiano. Em 1906, doutorou-se em Direito e, no ano seguinte, começou a trabalhar numa companhia de seguros<sup>4</sup>, embora intimamente rechaçasse suas atividades cotidianas, como evidenciou em algumas de suas obras em que tratou de temáticas jurídicas, sobretudo em seu romance *O Processo*.

Da difícil relação com o pai certamente brotaram algumas neuroses crônicas que lhe deixaram profundas e indeléveis cicatrizes, inspirando-o, todavia, a escrever alguns textos magistrais da literatura do século XX. Tome-se como exemplo o parágrafo de abertura de sua *Carta ao pai*, escrita em 1919, porém nunca entregue a seu real destinatário:

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você, e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (*Carta ao Pai*, p. 7)

O medo incomensurável e indescritível que sentia do pai se faz notar em diferentes passagens de seus *Tagebücher* (Diários), iniciados em 1909. *Angst*, vocábulo alemão para designar “medo”, fartamente explorado nos escritos de Sigmund Freud<sup>5</sup>, cujos trabalhos não eram desconhecidos de Kafka, talvez melhor elucide os sentimentos que atormentavam a psique do escritor tcheco-judeo-alemão. Em seu *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*, Luiz Hanns (1996, p. 62) aborda os diferentes sentidos que o termo alemão abriga:

O termo *Angst* (literalmente significa “medo”) é traduzido geralmente para o português como “ansiedade” (seguindo a vertente da tradução inglesa, *anxiety*) ou como “angústia” (de acordo com a tendência francesa, *angoisse*). Nem

sempre é possível diferenciar os termos “medo”, “ansiedade” e “angústia” entre si. Conforme o contexto, tanto *Angst* (“medo”) quanto *Furcht* (“temor”, palavra também ocasionalmente empregada por Freud) podem corresponder a “ansiedade” e mais raramente a “angústia”; entretanto, a rigor, nem *Angst* nem *Furcht* correspondem em alemão a “ansiedade” ou a “angústia”.<sup>6</sup>

Na novela *A Metamorfose*, Kafka logrou transmitir, com seu personagem metamorfoseado, toda a extensão semântica da palavra *Angst*: medos, ansiedades, inquietudes, temores, angústias, seja por parte de Gregor Samsa<sup>7</sup>, dos pais e da irmã deste, seja por parte de quaisquer outros personagens. Nessa obra, Kafka lança mão de um antigo recurso narrativo: a metamorfose de personagens. Nos relatos dos mitos gregos, Zeus, p.ex., além de surgir em figura de homem, pode transmutar-se, segundo as imposições de um momento dado, em touro, cisne ou chuva. Por outro lado, quando Tifão, um “meio-termo entre um ser humano e uma fera terrível e medonha” (...), que “da cintura para baixo tinha o corpo recamado de víboras”, dirigia-se ao Olimpo, os deuses, diante de tão horrenda criatura, assumiram diferentes formas:

Quando os deuses viram tão horrenda criatura encaminhar-se para o Olimpo, fugiram espavoridos para o Egito, escondendo-se no deserto, tendo cada um uma forma animal: Apolo metamorfoseou-se em milhafre; Hera, em vaca; Hermes, em Íbis; Ares, em peixe. Dioniso, em bode; Hefesto, em boi; Zeus e sua filha Atená foram os únicos a resistir ao monstro. (BRANDÃO, 2009: p.355.)

Diferentemente dos deuses olímpicos, que, na situação acima, se metamorfosearam para fugirem de uma criatura horrenda e amedrontadora, o anti-herói kafkiano transforma-se em um grande inseto, um besouro de aspecto nojento, que a todos – inclusive a si mesmo – causa medo e espanto, dentre outros sentimentos manifestáveis. Nessa novela, é possível sentir a angústia transmitida no desamparo a que o absurdo da condição humana relega Gregor Samsa. Usando dados autobiográficos de Kafka, pode-se perceber quão infeliz o autor se sentia, sendo obrigado a realizar uma atividade estritamente burocrática numa monótona companhia de seguros; destarte renunciava à literatura, seu grande sonho que teimava em querer realizar, ainda que somente para si, nas poucas horas ociosas. Assim como a música tocada ao violino por Grete, irmã de Gregor Samsa, alimentou por breves instantes o rapaz metamorfoseado, permitindo-lhe sentir-se ainda humano (*A Metamorfose*, p. 91-93), a prática da escrita decerto era mais que um lenitivo para Kafka. Conforme trechos de seus *Tagebücher* (*apud*

SCHOLZ, p.10), Kafka designava a literatura como sua “única profissão”, apontando o seguinte motivo: “(...) já que nada mais sou além de literatura, e não posso nem quero ser outra coisa.”

Vale esclarecer que a produção literária de Kafka (falecido em 1924), insere-se numa época anterior àquela em que surgiu a chamada filosofia do absurdo. Esta “doutrina pessoal” do escritor francês Albert Camus (nascido em 1913) foi “definida em seu texto-base *O mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo* e retomada em seu livro *O Estrangeiro*”, ambos de 1942 (LAGARDE; MICHARD, 1973: p. 615). Muitos anos antes, Kafka já escrevera sobre o absurdo da condição humana. Em *Otras inquisiciones*, Jorge Luis Borges assinala os precursores de Kafka, afirmando que “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores”<sup>8</sup> (BORGES, 1974: p. 710). Analogicamente se poderia afirmar que uma primeira manifestação do existencialismo de Albert Camus tem como fonte obras de Kafka, notadamente *A Metamorfose*. E apoiado nesse mesmo raciocínio, também é legítimo apontá-lo como precursor da “linguagem absurda” criada por Eugène Ionesco, autor nascido na Romênia (1912) de pai romeno e mãe francesa; esse fenômeno se evidenciaria, sobretudo, na peça *O Rinoceronte*, “escrita em 1958, criada em alemão e representada pela primeira vez na França em 1960”, uma releitura inequívoca da novela de Kafka, mostrando “as angústias do autor perante o contágio da ideologia nazista na Romênia após 1933” (*Ibid.*, p. 588). Seja como for, qualquer um desses autores recorreu a artifícios linguísticos e narrativos semelhantes, para retratar ou refletir situações neuróticas e outros sofrimentos psíquicos impostos pelos dramas pessoais ou histórico-socioculturais dos períodos em que viveram.

Em março de 1911, após assistir a algumas palestras sobre Teosofia proferidas por Rudolf Steiner, que anos mais tarde fundaria a Pedagogia Waldorf (Antroposofia), Kafka decidiu consultar aquele pesquisador que tentava “combinar Teosofia com a Ciência” (*Tagebücher*, p. 42). Viu-se diante daquele homem, que, enquanto procurava manter seu visitante “sob o controle de seus olhos”, indagava-lhe se já se interessava há muito tempo por Teosofia. Kafka resolveu adiantar a alocação já ensaiada:

Sinto como uma grande parte do meu ser se volta para a Teosofia, mas ao mesmo tempo tenho imenso medo dela. Pois temo, com ela, uma nova perturbação que me seria muito incômoda, pois meu atual infortúnio já se compõe apenas de perturbação. Esta perturbação reside no seguinte: minha felicidade, minhas capacidades e toda possibilidade de servir de alguma maneira residem, há muito tempo, no campo literário. E aqui, porém, vivenciei estados

(não muitos) que, na minha opinião, doutor, muito se aproximam daqueles estados de clarividência descritos pelo senhor, onde eu vivia inteiramente em cada ideia, mas também realizava cada ideia, e onde eu também não somente me sentia nos meus limites, mas, a rigor, também nos limites do humano. Mas àqueles estados faltava apenas a tranquilidade do entusiasmo, que deve ser própria dos clarividentes, embora não por completo. Chego a essa conclusão por eu ter escrito a melhor parte dos meus trabalhos não naqueles estados. – Todavia, ao revés do que deveria ser, não posso me dedicar completamente à vida literária; e isso ocorre por diversos motivos. Independentemente de minhas condições familiares, eu já não poderia viver da literatura devido à criação lenta de meus trabalhos e a seu caráter especial; além disso, também minha saúde e meu próprio caráter me impedem de lançar-me numa vida – na melhor das hipóteses – incerta. Por isso sou funcionário público numa companhia de seguros. Só que essas duas profissões não conseguem se tolerar nem permitir uma felicidade conjunta. A menor felicidade numa delas se torna uma grande infelicidade na outra. Quando eu escrevo um bom texto numa noite, peno muito no escritório no dia seguinte e nada consigo realizar. E esse vai-e-vem está-se tornando cada vez pior. No escritório, dou vazão a meus deveres externos, mas não a meus deveres íntimos, e aquele dever íntimo não realizado torna-se uma infelicidade que não mais me larga. E a esses dois esforços jamais conciliáveis eu ainda deveria juntar um terceiro, a Teosofia? Será que ela não vai perturbar em ambas as direções, e ela própria não será perturbada por ambos os problemas? Será que eu, atualmente um homem tão infeliz, conseguirei conduzir os três a um bom termo? Aqui vim, doutor, para indagá-lo sobre esse problema, pois pressinto, se o senhor me julgar apto, que na verdade posso dar conta disso. (*Tagebücher*, p. 43s.)

Em suas anotações sobre a visita a Rudolf Steiner, Kafka esclarece que o teósofo escutou-o atentamente, sem contanto observá-lo, mas totalmente dedicado àquilo que ouvia. Além disso, talvez para manter uma forte concentração, acenava afirmativamente com a cabeça; mas também estava ocupado em limpar o nariz que escorria: “voltava sempre a enfiar o lenço no nariz, um dedo em cada narina” (*Ibid.*). Dessa visita Kafka obviamente não saiu com uma solução para suas crises pessoais, seus sentimentos de culpa, recalques e auto-repressões. Mas do trecho supracitado é lícito depreender que eram palpáveis os conflitos mentais que Kafka arrastava em decorrência de sua insatisfação profissional. Em vários trechos de seus diários há anotações sobre longas noites insones que transformavam seus dias em trevas.

Seu dilema entre as duas profissões, a dicotomia incômoda a que vivia subjugado, e que o tornava infeliz e suscetível a enfermidades,

tudo era por ele descrito não apenas em seus diários ou cartas dirigidas a amigos; os problemas que o afligiam também eram transportados para suas obras, de modo declaradamente autobiográfico. O início de seu romance *O Processo* retrata a detenção irremediável de que se sentia vítima cotidianamente: “Alguém devia ter caluniado a Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã.” (*O Processo*, p. 7). Nesse romance há diversas passagens em que Josef K. tenta remoer não apenas sua perplexidade perante a detenção absurda, mas também seus sentimentos de culpa diante da desordem geral que provocara, p.ex., na pensão em que morava. Identicamente, Kafka se deixava sufocar por uma profissão burocrática que o maltratava e o impedia de abrir espaço à arte para que já nascera predestinado. Por costumeiramente reprimir seus impulsos literários, somatizava seus conflitos psíquicos, sentindo no corpo, como bem explicou no trecho supramencionado de seus *Tagebücher*, as consequências da labuta noturna.

Kafka vivia fechado num mundo pessoal que a cada dia “se estreitava mais”. Seus medos eram sempre ascendentes, com frequência temia cair em alguma cilada ou ceder a algum estratagema a que se pudesse expor. Toda essa angústia foi retratada em seu mais curto trabalho, *Pequena Fábula* (*Nas galerias*, p. 56), uma antiparábola cheia de engenhosidade narrativa, aqui citada na tradução de Flávio R. Kothe:

– Ah – disse o camundongo –, a cada dia o mundo se torna mais estreito. No início ele era tão amplo que eu tinha medo, continuei correndo e fiquei feliz por finalmente avistar, à esquerda e à direita, muros ao longe, mas esses longos muros correm tão rápido, um na direção do outro, que já estou no último quarto e ali, no canto, está parada a armadilha para dentro da qual vou correndo.

– Você apenas precisava alterar a direção da corrida – disse o gato, e devorou-o.

Ao aceitar o cargo na companhia de seguros, Kafka entrou num universo que a cada dia se mostrava mais opressivo, não lhe liberando espaços para as desejadas lides literárias. As fobias o perseguiram durante toda a vida, tanto na realização literária quanto na vida amorosa. Esta foi marcada por algumas mulheres<sup>9</sup>. Aborto em premissas contraditórias e mutuamente excludentes, o autor parecia sempre antever a armadilha para a qual estava fadado. Na *Pequena Fábula*, o camundongo, animalzinho geralmente ativo, tenaz e astuto, reconhece sua impotência perante a armadilha iminente. Mas tem de suportar, antes de cair numa ratoeira qualquer, o cinismo do gato que, ao devorá-lo, coroa seu ato com uma preleção avassaladora: “Você apenas precisava alterar a direção da corrida”.

O medo expresso pelo camundongo reflete igualmente a culpa que Kafka sentia por não viver justamente o que mais desejava. Citando-o, Scholz (1985, p.16) salienta que para ele o escritor é o “bode expiatório da humanidade”, aquele que permite aos homens “usufruir um pecado sem culpa, quase sem culpa”. Pela escrita Kafka lograva alienar-se dos problemas, transferindo-os para seus personagens, que então passavam a ser os canais de suas neuroses, seus dilemas íntimos, seus conflitos interpessoais, suas insatisfações e suas angústias. No fundo, esse artifício catártico por certo o acalmava, embora a insônia viesse depois a abatê-lo, e o cansaço no dia seguinte, a maltratá-lo. Sem o refrigério da literatura, certamente seus problemas diários e suas perturbações pessoais teriam alcançado níveis ainda mais insuportáveis. Mas como lembra Scholz, “a morte, a culpa e a prática literária estão interligadas”, pois “a convicção de se haver retirado da verdadeira realidade da vida pela escrita alienadora faz com que ele se entregue ao medo da morte” (*Ibid.*). Numa de suas cartas ao amigo Max Brod (1922), Kafka faz algumas afirmações bastante reveladoras sobre sua insatisfação com a prática literária:

Escrever me conserva, mas não será mais certo dizer que conserva esse tipo de vida? Com isso não quero dizer que minha vida é melhor quando não escrevo. (...) Escrever é uma doce e maravilhosa recompensa, mas para quê? Durante a noite ficou-me evidente, com a clareza de uma aula expositiva para crianças, que [escrever] é a recompensa por um trabalho diabólico. (*Briefe*, p.385)

À proporção que seu corpo era consumido pela tuberculose, Kafka também escrevia algumas passagens sobre a iminência da morte em seus diários e na correspondência mantida com amigos. Na mesma carta endereçada a Max Brod, ainda reclama das noites em claro e dos efeitos da escrita sobre si:

Mas por que nessas noites sempre resta, além disso, esta conclusão: eu poderia viver e não vivo. (...) O que eu pus em cena realmente vai acontecer. Não consegui comprar, para mim, um resgate através dos meus escritos. Toda a minha vida estive morto e agora vou mesmo morrer. Minha vida foi mais doce do que a dos outros, e tanto mais terrível será agora minha morte. O escritor em mim naturalmente morrerá imediatamente, pois tal personagem não tem chão, não tem existência, nem sequer é feito de pó; somente é um pouco possível na desvairada vida terrena, apenas é uma construção do hedonismo. Isso é o escritor. Mas eu mesmo não posso continuar a viver, uma vez que não vivi, permaneci barro, não transformei a centelha em fogo, e sim a utilizei para a iluminação de meu cadáver. (...) (*Ibid.*, p. 386)

Conforme a doença se alastrava, também se agravavam os transtornos de Kafka em sua vida literária: queria e precisava aceitá-la, mas também era instado a rechaçá-la. Quando a tuberculose se instalou de vez, em julho de 1923, Kafka, que já tivera relacionamentos sérios com Felice Bauer, Julie Wohryzek e Milena Jesenská-Pollak, conheceu Dora Diamant numa colônia de férias no Mar Báltico. Posteriormente Kafka e Dora reencontraram-se em Steglitz, arredores de Berlim, onde alugaram uma casa e passaram alguns meses felizes, até sua saúde agravar-se novamente em março de 1924. A traqueia já fora atingida, e não havia possibilidade de cura. Em abril Kafka foi conduzido a um sanatório de Viena, depois ao Hospital Universitário e finalmente a um sanatório em Klosterneuburg, perto da capital austríaca. Naquele período, Dora Diamant e o amigo Robert Klopstock sempre estiveram a seu lado. Ainda recebeu a visita de Max Brod, a quem o mundo deve a publicação póstuma de muitos escritos seus, embora Kafka tivesse proibido testamentariamente sua divulgação.

Num artigo intitulado *Literatur und Psychologie*, Anthony Thorlby (1988, p.28), referindo-se a autores da primeira metade do século XX, comenta a influência da Psicologia sobre a obra kafkiana, além de ressaltar que os intelectuais austríacos certamente estiveram desde cedo mais expostos às influências da então jovem Psicologia:

A experiência decisiva de Kafka – registrada em seus importantíssimos diários e em suas cartas – foi a de renunciar a toda simples alegria de viver, simbolizada, para ele, sobretudo no amor com base em casamento, família e posição social. Nada disso logrou obter; ao contrário, entregou-se a uma escrita introspectiva, sobre o que fez a seguinte observação: “Fazer um retrato do meu talento, da minha vida interior quase onírica, pôs em segundo plano todos os outros temas.” O que ele mostrava era um retrato da experiência, uma imagem totalmente dominada por misteriosas forças da sexualidade e do poder, da culpa e da agressão. O interesse psicológico por essas fantasias neuróticas, que em si mesmas praticamente não parecem compreensíveis, é carregado pelo caráter resoluto e pela inteligência do herói kafkiano “K.”, que vive na esperança de conseguir resolver seu “caso” e, assim, granjear inocência, felicidade e um lugar na sociedade.

Brevemente Anthony Thorlby descreve o drama cotidiano de um Sísifo escritor ou a sofrida vida de um Prometeu agrilhado a suas tarefas diárias, ambos escondidos na vida e obra kafkiana. Numa excelente e curta narrativa, Kafka ousou descrever as quatro sagas das dores e dos sofrimentos vividos por Prometeu, que, tendo traído os deuses em

favor dos homens, foi acorrentado ao Cáucaso. Após diversos sofrimentos, as dores de Prometeu são reduzidas “à inexplicável montanha rochosa” (*Nas galerias*, p. 53). Kafka também sequer dispunha de águias para comer-lhe o fígado.

Martin Walser (1961, p. 11) afirmou com precisão que, no caso de Kafka, “a redução da personalidade burguesa” também é, ao mesmo tempo, “a construção da personalidade poética”. Como não mais conseguia mover-se na vida de outra forma, Kafka precisava reduzir sua personalidade social, para reorganizar sua vida.

Com base na epígrafe deste artigo, pode-se declarar que muitas das neuroses sofridas por Kafka provavelmente se deveram a sua tentativa, perante os outros, de ser uma pessoa “mais nobre” do que realmente deveria/poderia ter sido, e à conseqüente renúncia a uma existência apenas de escritor. Se tivesse ousado ser “pior”, talvez houvesse sofrido menos e experimentado certa satisfação até hedonista no ato de escrever. Porém, se não tivesse cumprido seu destino, os leitores de hoje estariam – quiçá – privados de uma série de irrepreensíveis obras, em geral autobiográficas, que encerram muita dor e intenso sofrimento e são marcadas por uma escrita cheia de simplicidade, precisão, contundência, clareza, singularidade e firmeza. Malgrado seu caráter incisivo e seu afã de apresentar conflitos, sua escrita conduz o leitor, por vezes, a espaços na esfera dos sonhos, dos mitos apenas imagináveis, às vezes, também, às raias dos pesadelos possíveis. Imaginando a atividade noturna do escritor, não se pode escapar de uma referência ao trecho final de seu conto *Crianças na rua principal* (p.13):

(...) Eu queria ir para a cidade do sul da qual se diz em nossa aldeia:

“Lá existem pessoas – imaginem! – que não dormem!”

“E por que não?”

“Porque não ficam cansadas.”

“E por que não?”

“Porque são loucas.”

“Então os loucos não ficam cansados?”

“Como é que os loucos poderiam ficar cansados?”

## Notas

1. “Todos os que querem ser mais nobres do que sua constituição lhes permite sucumbem à neurose; ter-se-iam sentido melhor, se lhes houvesse sido possível ser piores.” (tradução do autor deste artigo). *Apud* ETZLSTORFER, H.; NÖMAIER, P., 2011, p.50. Obs.: Também os trechos citados neste artigo a partir dos *Tagebücher* e das *Briefe* de Franz Kafka,

- dos livros de Wagenbach, Scholz, Lagarde-Michard e Thorlby foram traduzidos pelo autor deste trabalho.
2. Com referência aos termos “kaiserlich (imperial) und (e) königlich” (real), cumpre lembrar que a Áustria contava com um imperador (*Kaiser*), e a Hungria, com um rei (*König*).
  3. Conforme o ponto de vista de cada país interessado, costuma-se reclamar a obra de Franz Kafka como pertencente à literatura alemã ou à austríaca ou à tcheca.
  4. Mesmo na língua alemã, conhecida graças aos longos vocábulos justapostos, o nome da “Companhia de Seguros contra Acidentes de Operários” já soa burocrático, por ser apresentado numa imensa palavra composta: *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*.
  5. Sigmund Freud, também de origem judaica, nasceu na região da Galícia Oriental, Polônia, que fazia parte do Império Austro-Húngaro.
  6. Mais adiante, Luiz Hanns (*Id.*, p. 66) afirma: “Conforme o contexto, tanto *Angst* como *Furcht* podem corresponder a “ansiedade” e mais raramente a “angústia”. Em alemão não há bons equivalentes para “ansiedade”; em geral, empregam-se termos como *Unruhe* (inquietação), *ängstliche Erwartung* (expectativa medrosa), *Bange* (ansiedade, medo), *Sorge* (preocupação por algo) etc.”
  7. Observe-se a “coincidência” entre as vogais e a posição das consoantes em SAMSA e KAFKA.
  8. “O fato é que cada escritor *cria* seus personagens.” (Tradução de Davi Arrigucci Jr.)
  9. No tocante aos conflitos de Kafka com as mulheres, leia-se esta observação de Wagenbach (1989, p. 82): “As personagens femininas nas obras de Kafka, são, de certo modo, concebidas como putas, e as relações com elas tais que não possam levar a um casamento, que somente se realizem *inconscientemente*, as seduções inserem-se no espaço não-habitual (...).”

## Bibliografia

- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emece Editores, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Otras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. Vol. 1-3*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- ETZLSTORFER, Hannes; NÖMAIER, Peter [org.]. *Freud wörtlich. Zitate und Aphorismen*. Wien : Brandstätter Verlag, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
- HANNES, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Contemplação / O fogueiro*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A metamorfose*. Tradução de Calvin Carruthers. São Paulo: editora Nova Cultural, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Crianças na Rua Principal*. In: *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983.

- \_\_\_\_\_. *Nas galerias*. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XX<sup>e</sup> Siècle. Collection Littéraire*. Paris: Bordas, 1973.
- SCHOLZ, Ingeborg. *Franz Kafka. Der Prozess. Das Schloss. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag, 1985.
- THORLBY, Anthony. *Literatur und Psychologie*. In: *Propyläen Geschichte der Literatur*. Berlin: Propyläen Verlag, 1988.
- WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- WALSER, Martin. *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka*. Frankfurt / Berlin / Viena: Verlag Ullstein GmbH, 1972.

## Enlouquecer para punir: loucura na tragédia grega

**Resumo:** Na tragédia grega, a relação deuses/homens se estabelece pela piedade que esses últimos devem ter para com os primeiros; o homem impiedoso é punido, muitas vezes, com a loucura. Intentamos, pois, analisar a demência humana nas tragédias *Agamêmnon*, de Ésquilo, *Ájax*, de Sófocles, e *Héracles* e *Bacantes*, de Eurípides, cujas personagens enlouquecem para, em seguida, serem aniquiladas pelos deuses.

**Palavras-chave:** tragédia grega; deuses; humanos; loucura.

**Abstract:** In Greek tragedy the relationship between gods and humans is established through piety that the latter should devote to the former ones. The impious is often punished with insanity. My intention here is to analyze human dementia in *Agamemnon* by Aeschylus, *Ajax* by Sophocles and *Heracles* and *Bacchae* by Euripides whose characters went insane, and, afterwards, were annihilated by the gods.

**Keywords:** Greek tragedy; gods, humans; madness.

Compartilhamos com a ideia de Ruth Padel (1992), no seu livro *In and out of the mind: greek images of the tragic self*, que associa o fenômeno da consciência ao fenômeno da religião. Nessa perspectiva, a relação entre o humano e o divino se constrói por meio da piedade e da veneração que os homens devem ter para com os deuses, a fim de obter seus favores e suas graças. Dessa forma, uma espécie de contrato é estabelecido entre ambos. Cabe, pois, ao homem cumprir sua parte no contrato por meio dos gestos de piedade demonstrados nos sacrifícios, na aceitação do divino em sua vida etc. Caso contrário, os deuses punem, com rigor e violência, a desmedida humana. Por meio da desmedida, o homem provoca o deus que, por sua vez, irá incutir-lhe uma espécie de loucura temporária. É na alternância da consciência com a loucura que, no *Agamêmnon*, de Ésquilo, Cassandra expressa sua loucura enviada por Apolo; que no *Ájax*, de Sófocles, a deusa Atena

envergonha o herói homônimo fazendo-o louco; e, por fim, que no *Hércules* e nas *Bacantes*, de Eurípides, a loucura é um “bem” que vem de fora, enviado por um deus.

No centro do espaço em que as performances trágicas irão ter lugar, no século V a.C., encontramos a estátua do deus Dioniso: o deus do vinho, do teatro e da loucura. As três atribuições feitas ao deus se relacionam, todas elas, com a característica efêmera lançada sobre o deus. Único deus dentre os deuses que morre para renascer na primavera, Dioniso é a imagem arquetípica da vida (in)destrutível, como nota KERÉNYI (2002), pois continuamente renasce. O teatro de Dioniso, em Atenas, reafirmava essa certeza, a cada ano, por meio das encenações, não somente o renascimento do deus, mas também a reestruturação da *pólis*, que se harmoniza e se renova por ocasião do festival. Podemos afirmar que por ocasião do festival, a loucura toma conta da cidade, tal como representada na ação trágica, pois o que o espectador assistia no teatro de Dioniso era ao que pode causar o desequilíbrio do homem e, portanto, da cidade, preocupação maior dos seus cidadãos. A cidade compreendida, nesse contexto, em toda sua dimensão: política, econômica, social, cultural, religiosa etc. A loucura relacionada a um deus, como bem reconhece Platão, no *Fedro* (244a), pode ser um bem:

Se fosse admissível, sem restrição de qualquer espécie, que o delírio é um mal, seria muito justa semelhante assertiva; porém a verdade é que os maiores bens nos vêm do delírio, que é, sem a menor dúvida, uma dádiva dos deuses. A profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, em seus delírios prestaram inestimáveis serviços à Hélade, tanto nos negócios públicos como nos particulares; ao passo que em perfeito juízo pouco fizeram, ou mesmo nada (...) os antigos, que deram o nome a tudo, não acharam que delírio fosse qualquer coisa de feio ou desonroso. De outro modo, não teriam entrelaçado esse nome com a mais nobre das artes, a que permite predizer o futuro, com denomina-la manikê, mania; foi por a considerarem algo belo, sempre que se manifesta por dispensação divina, que a designaram desse modo. Porém os modernos, por carecerem do sentimento do belo, intercalaram um “t”, com o que ficou chamada mantikê, arte divinatória ou mântica.

A concepção platônica vê na loucura a possibilidade de obtenção das maiores coisas, apesar de sabermos que o ateniense da época de Platão não comunga de tal visão, uma vez que via a loucura com certo descrédito, uma espécie de *óneidos*, termo que podemos traduzir por injúria. Devemos pensar que Platão se referia a uma loucura especializada, daí atribuí-la a um deus. Com isso, como bem observa Dodds,

Platão não é da opinião de que é melhor ser louco do que mentalmente são, de que é melhor ser doente do que sadio. O filósofo estabelece quatro tipos de loucura, conforme a mudança, em nossas costumeiras normas sociais, forjada de maneira divina:

1. Loucura profética, cujo deus é Apolo;
2. Loucura ritual, cujo deus responsável é Dioniso;
3. Loucura poética, inspirada pelas Musas;
4. Loucura erótica, inspirada por Afrodite e Eros.

Se há uma loucura divina, como frisa Platão, existe um outro tipo de loucura, de tipo comum, causada por doença, diferindo da loucura divina, como Heródoto (6.75-80) alude à loucura de Cleômenes. Tendo sido chamado de volta a Esparta para ter o mesmo poder de antes, Cleômenes, que já havia demonstrado certo desequilíbrio mental, foi acometido de loucura, e passou a espancar o rosto, com seu bastão, de todos os espartanos que cruzavam seu caminho. Vendo-o agir assim, como um alucinado, seus parentes mais próximos mandaram imobilizá-lo com uma trava de madeira. Tal feito irá levá-lo à própria morte, causando divisões de opiniões acerca dela. Para uns, a causa da morte tem motivações divinas, para outros, está relacionado com o fato de ele ter passado a beber excessivamente por causa de seu convívio assíduo com os citas, resultando daí a sua loucura.

A história de Cleômenes traz um dado relevante quanto às causas sobrenaturais, mas não benéficas - como quer Platão -, e naturais da loucura. Outro exemplo que nos dá Heródoto, diz respeito à loucura de Cambises a quem atribui uma doença "sagrada" por excelência ou epilepsia que sugere a intervenção de um *daímon*, alternando com a cólera e crises de delírios que lhe permitem matar as esposas e muitos persas. Desse modo, diz-nos Heródoto: não é inverossímil, então, que em um corpo gravemente enfermo o espírito não tenha podido permanecer sadio.

Parece-nos, então, que a mente doente é proporcional a um corpo doente, como podemos exemplificar por meio da personagem Ajax a quem a deusa Atena enlouquece. Na sua loucura, Ajax fala uma linguagem sinistra que nenhum mortal lhe ensinou, mas um *daimon*, como nos diz Sófocles nos versos 243 e 244.<sup>1</sup> A fala de Ajax, na perspectiva de Tecmessa, desviada da normatividade linguística também afeta parte do seu corpo. Desse modo, a linha divisória entre a insanidade comum e a loucura profética é, na verdade, difícil de se estabelecer.

Nas *Bacantes*, Tírsias, o adivinho cego, une o báquico e o louco, como a plenitude do corpo, pois quando o deus vem pleno ao corpo faz

os enlouquecidos dizer o futuro. A loucura profética que Platão menciona, em *Fedro*, cujo patrono é Apolo, inspira a loucura de Cassandra, no *Agamêmnon*. Ao passar diante da estátua de Apolo, entrando em Argos, sem explicação plausível, começa a gemer invocando o deus:

Otototoi pópoi dā  
Ópollon, ópollon (1072)<sup>2</sup>

Perguntada por que deplora por Apolo, mais uma vez vocifera: *otototoi pópoi dā ópollon, ópollon*. E transgride a norma, numa loucura profética, pois a Apolo não convém presidir lamúrias, como lembra o Coro (v.1078). E prossegue no seu pranto e profetização inútil:

Ió pópoi! O que se trama?  
Que nova dor é esta? Grande,  
grande mal se trama neste palácio  
insuportável para os seus, incurável,  
a defesa ausente está longe. (1100-1104)

E as palavras de Cassandra, tão claras que até uma criança poderia compreendê-las, soam como oráculos mal interpretados pelos humanos. Mesmo o Coro, que tão bem conhece a língua grega, como diz Cassandra, não compreende a quem se destina o ardil que Clitemnestra engendra. A demência de Cassandra, advinda do castigo de Apolo, torna-a louca para os outros, mas mantém a consciência de si. A inspiração profética que lhe impinge a demência a arruína física e socialmente, visto que suas palavras não têm efeito, não podendo sequer evitar sua própria morte.

No *Ájax*, de Sófocles, um deus também é responsável pelo delírio da personagem homônima. Nos versos 278-280, o Coro reconhece tal verdade, referindo-se à loucura de *Ájax*:

(...) E temo que do deus  
um golpe tenha vindo: como não, se, apaziguado,  
não está nada melhor que quando doente?<sup>3</sup>

E o Mensageiro completa mais adianta, nos versos 756 e seguintes, mencionando uma sentença profética e a ira de Atena sobre *Ájax*:

exacerbados e inúteis seres  
caem sob pesados reveses dos deuses,

(...) quem quer que, com natureza humana nascido,  
depois não pensa como homem.

Todo aquele que não se comporte como homem, na sua condição de contentamento, em relação a tal condição, pode atrair o ciúme da divindade. O excesso de Ájax e sua imponderação atçaram o ânimo da deusa Atena, conduzindo-a a agir severamente contra ele ao mesmo tempo em que engendra seu destino, pois de acordo com o deus, todo homem gargalha ou lamuria.

Em desacordo com um deus, todo homem somente lamuria. É o excesso de Ájax que obriga a deusa Atena enevoar sua visão, arrastando-o para a loucura. Assim como Dioniso faz com que Penteu suba a montanha, a fim de fazer uma dança (seria loucura?) ritual (a dança da montanha *oreibasía*) e encontre sua desgraça, bem como a responsabilidade de Hera pelo delírio de Hércules por intermédio da Lyssa, a deusa da loucura.

Hera quer atá-lo à derrama de sangue familiar  
através do assassinio dos filhos; o mesmo quero eu.

Mas eia! Retoma teu inflexível coração,  
virgem filha da negra Noite,  
e sobre este homem, a loucura, a puericida  
perturbação de espírito e o saltar de seus pés,  
impele, move. (v. 831-837)

Lyssa, nascida do sangue de Urano e da Noite, tem funções que desagradam até mesmo aos deuses. *Lýssa*, *manía*, espécies de loucura, *hamartía*, a falta trágica, *áte*, a perdição, são causas dos danos causados ao herói. No canto IX, da *Ilíada*, um erro de cálculo, ou melhor, um engano enviado pelos deuses, confunde Agamêmnon, que é acometido de um intolerável sofrimento. Ao convocar uma assembleia, o chefe do exército grego, gemendo profundamente, dirige as seguintes palavras aos argivos:

Ó amigos, regentes e comandantes dos Argivos!  
Grandemente me iludiu Zeus Crónida com grave desvario,  
Deus duro!, que antes me prometera inclinando a cabeça  
que eu regressaria a casa depois de saquear Ílion de belas muralhas.  
Mas agora congeminou um dolo maldoso e manda-me  
voltar sem glória para Argos, depois de ter perdido tanto povo. (v. 17-22)<sup>4</sup>

A palavra *áte* é, aqui, traduzida por desvario ao lado de grave, *ba-reíei*, como qualificativo do tipo de loucura a que os deuses submetem Agamêmnon. Mais à frente, Agamêmnon, dirigindo-se a Nestor, reconhece a loucura advinda de Zeus:

Ó ancião, não foi com mentiras que narraste os meus desvarios.  
Fiquei desvairado, nem eu próprio o nego. De valor igual a  
muitas hostes é o homem que Zeus amou no coração, tal como  
agora o honra e destrói o exército dos Aqueus. Visto que  
desvairarei e cedi a funestos pensamentos, quero desagrává-lo e  
oferecer presentes gloriosos. (v. 115-118)

Agamêmnon, após a loucura em forma de *áte* enviada por Zeus, recupera sua saúde mental e reconhece o desagravo cometido ao deus. Assim, fica convencido do poder divino e admite a piedade como algo que o homem deve ter em relação ao divino. Dessa forma, a loucura não é compreendida como alguma coisa que está na mente, mas como algo que, vindo de fora, obscurece a visão do homem impedindo-o de distinguir entre o bem e o mal.

Na mesma perspectiva, a recusa de Cassandra às investidas do deus Apolo, como vimos no *Agamêmnon*, de Ésquilo, é a causa da sua ruína e da sua demência, da mesma forma, a cegueira de Ajax, que o impede de matar os chefes gregos, Agamêmnon e Menelau, fazendo com que o herói confunda os chefes gregos com animais, e a loucura temporária de Penteu, que faz com que esse se vista de mulher para conhecer a possessão dionisíca, bem como o enlouquecimento de Hércules são tramas divinas que redundam em mortes. E, diante da morte, a loucura seria, nos casos supracitados, a metade do caminho que o herói deve seguir até chegar ao que objetivam os deuses, pois, como bem intitula o livro de Padel, quando o deus quer destruir um mortal, antes ele o enlouquece. Nesse sentido, Apolo, Atena, Dioniso e Lyssa são os co-responsáveis pela loucura e, conseqüentemente, pelas mortes de Cassandra, Ajax e Penteu. Em relação a Hércules, apesar de parecer que um deus não é a razão do seu desatino, mantém, todavia, uma aproximação.

## Notas

5. Trata-se das palavras de Tecmessa, concubina de Ajax, que descreve a loucura do esposo. Pela descrição de Tecmessa, as palavras proferidas pelo marido, durante a crise, são de origens divinas, não humanas.

6. Todas as traduções do *Agamêmnon* são de Jaa Torrano.
7. Todas as traduções do *Ájax* são de Flávio Ribeiro de Oliveira.
8. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

## Referências

- Dodds, E.R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- Ésquilo. *Orestéia I*. *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- Eurípidés. *Hércules*. Tradução de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Pallas Athena, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Bacas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- Heródotos. *História*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: EdUnB, 1988.
- Homero. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- Pade, R. *In and out of the mind: greek images of the tragic self*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Sófocles. *Aias*. Tradução de Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.



## Depressão e loucura no universo caótico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

**Resumo:** Ao escrever *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas passava por mais uma crise de depressão. No romance, o autor intercala relatos de sua angústia ao buscar a sanidade e histórias de vida dos habitantes de Chimbote, no Peru. Um desses personagens – o louco Moncada – tenta interpretar e transformar o caos em que vivem proferindo discursos em forma de pregações.

**Palavras-chave:** depressão; loucura; caos; José María Arguedas; literatura latino-americana.

**Abstract:** When writing *El zorro de arriba y el zorro de abajo* José María Arguedas was going through another episode of depression. In the novel the author interposes reports of his anguish in the pursuit of health and accounts of the people of Chimbote, Peru. One of these characters – the madman Moncada – tries to interpret and transform chaos into living delivering speeches in the form of preachings.

**Keywords:** depression; madness; chaos; José María Arguedas; Latin American Literature.

O escritor e antropólogo José María Arguedas escreveu *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>2</sup> (1971) na tentativa de recuperar a própria saúde mental. O peruano passava por mais uma crise de depressão e escrever era a recomendação médica que recebera. As primeiras linhas do romance, em “Primer diario”, fazem referência à tentativa frustrada de suicídio do autor, em 1966. O relato prossegue com a quase confissão de que, ao escrever para salvar-se, o tema que o persegue é o da morte e o modo de encontrá-la:

Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto

de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer (ARGUEDAS, 1996, p. 8).

Entretanto, o romancista deixa-nos entrever que seu problema é bem anterior. Em 1944, “hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir” (ARGUEDAS, 1996, p. 7). Esse descontentamento com a vida, a vontade de morrer e seu estado depressivo podem ser reconhecidos em um episódio de infância lembrado por ele nos “Diarios” de EZAEZA, mas também nas várias cartas que enviou aos amigos e à psiquiatra que o acompanhava e, ainda, quando comenta publicamente fatos de sua vida.

Em 1965, no Primer Encuentro de Narradores Peruanos, contou diante de uma plateia um desses momentos que teriam causado impacto negativo por toda a sua existência. Nos “Diarios”, ele incorporou alguns fragmentos dessa história. Tanto eles quanto as cartas ou seu relato no encontro de narradores mostram que as lembranças povoam viva e constantemente a memória de Arguedas. O peruano relembra que a dor e a ineficácia das pílulas eram iguais às das preces que fizera solicitando a uma força divina que não o deixasse viver. Expressa seu profundo sentimento de abandono ao dizer que nas duas ocasiões até mesmo a morte “no me quiso” (ARGUEDAS, 1996, p. 11).

Naquele momento, em 1968, sente-se “otra vez a las puertas del suicidio” (1996, p.7). O estado depressivo de Arguedas fica evidente pela escolha do tema e obsessão com que o trata, mas claro que não podemos nos esquecer de que o autor ficcionaliza sua dor, como bem assinala Eve-Marie Fell (1996, p. XXII).

Não é a morte que angustia Arguedas, e sim a busca de um modo de consumá-la. Seu relato volta-se para as pílulas que provocam uma morte “macanuca”, mas não funcionaram, e escreve o que lhe vem à mente buscando outras formas de encontrar uma morte rápida. Seguramente, as páginas escritas nesse estado foram posteriormente revisadas pelo autor, entretanto é evidente o desejo de que a angústia e o estado de delírio transpareçam e sejam compartilhados pelo leitor: “Bueno, voy a releer lo que he escrito: estoy bastante confundido, pero, aunque muy agobiado por el dolor de la nuca, algo más confiado que ayer en el hablar.” (ARGUEDAS, 1996, p. 12).

Por outro lado, o peruano também se mostrará temeroso diante da vida. Não deseja se transformar em um “enfermo inepto” ou em uma lamentável testemunha dos acontecimentos. Tornar-se um indivíduo

passivo, improdutivo, seria para ele pior que a morte. Essa passividade encontraria reflexos em diversos âmbitos: no literário, por sua atividade como autor; no pessoal, em sua relação com a esposa e família; e, no social, em suas atitudes como professor-pesquisador e cidadão. Arguedas temia não ser mais capaz de produzir sua literatura, onde buscava interpretar as profundas mudanças socioeconômicas e culturais que vivenciava no Peru e também não saber agir como cidadão nessa sociedade em amplo processo de transformação.

Cornejo Polar (2008), de modo breve mas esclarecedor, trata das mudanças sociais, econômicas, culturais e literárias vivenciadas e promovidas por Arguedas e sua geração. O autor de *EZAEZA*, atento a essas transformações, sente-se paralisado pela depressão que o persegue. Diante desse impasse, sentenciar para si mesmo: “Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro.” (ARGUEDAS, 1996, p. 14).

Seguindo os passos de Fell, que enfatiza o conteúdo ficcional dos “Diários”, nota-se que para descrever seu estado depressivo o autor cria um narrador-personagem. Como narrador, inscreve seu sofrimento nos “Diários”, fazendo com que o leitor participe de sua peregrinação por outros lugares onde tentava retomar a escritura de seu romance, ou ainda opinando sobre os rumos da sociedade e do meio literário-cultural peruano e latino-americano, invocando autores de sua preferência e de seu círculo de amizade. Mas também se inscreve no âmbito do romance, uma vez que esse é interrompido e permeado por sua história. Além disso, esse narrador desdobra-se em personagem, faz com que nós, leitores, participemos de sua paixão e vivenciemos por meio das interrupções sua dificuldade e em alguns momentos incapacidade de escrever.

Tudo o que saberemos ou não dos personagens e suas vidas (incluindo a do narrador-personagem) dependerá do espaço a ser disputado entre o romance – aquilo que ele deseja escrever – e os “Diários” – o que lhe é possível relatar.

O presente do autor está paralisado. Há, por um lado, uma idealização do que poderia ser realizado no futuro: escrever sobre os temas de sua escolha, levar adiante seu projeto de estudo e preservação da cultura andina em intenso processo de modificação. Por outro, há um grande apelo à memória e um padecimento pelo que não conseguiu realizar, pelo que não foi possível resgatar, seja em sua história pessoal, seja em sua postura como cidadão atuante.

O suicídio parece ser, na perspectiva do autor/narrador/personagem, uma maneira de resolver os impasses nos âmbitos social e pessoal. Seria um modo de sair do turbilhão de pensamentos que não o

deixam produzir. Obviamente, da perspectiva de um indivíduo em crise, essa seria a maneira ativa de mudar sua história, a única que ele conseguia antever e que de fato o levou à atitude radical de pôr termo à própria vida.

Carlos Schwalb defende a ideia de que *EZAEZA* é um romance que trata da crise tanto da autoridade do discurso etnográfico quanto da “história total” (1997, p. 115) atrelando a indubitável crise pessoal pela qual o autor passava às crises da sociedade e cultura contemporânea. Sem descrever dessa possibilidade, é interessante recordar que Arguedas era um indivíduo que transitava também pela cultura indígena, e o suicídio poderia ser entendido dentro desta perspectiva como uma possibilidade cíclica de renovação pessoal e social, visto que ele não apenas estudava o modo de pensar mítico indígena, mas o vivenciava (CUNHA, 2010, p. 15-16).

Sobre o suicídio do autor de *EZAEZA*, Gómez Mango argumenta (1996, p. 368):

El rito mágico del escribir para no morir fracasa con su propia victoria: la obra, la cosa escrita, fascina y posee a quien la ha engendrado; no hay ya separación posible, y la cosa exorcizada, la vida y muerte de la obra, se transforma en la inevitable cripta, mausoleo, “tumba” literaria del escritor.

Sabidamente, um dos temas autobiográficos recorrentes na obra literária de Arguedas são os problemas de relacionamento e adaptação enfrentados em sua infância e que teriam moldado seu caráter. O psicólogo Manrique Gálvez, em um estudo sobre o intelectual peruano, considera a possibilidade de o autor haver sido portador de um distúrbio denominado “esquema mal-adaptativo precoce” (2005, p. 4).

Se Arguedas não encontra racionalmente um motivo para sua dor, ela não deixa de ser intensamente vivida e expressa por inúmeros termos que a recordam; e muitas vezes, ao longo do relato nos “Diários”, ela faz-se acompanhar pelo sentimento de culpa. O esforço para superá-la é tão grande que nesse momento o autor, que dividia seu sofrimento com o narrador-personagem nos quais ele se fragmentara, coletiviza-se em um “nosotros”, buscando nesse movimento forças para uma aproximação de seu leitor (ARGUEDAS, 1996, p. 21).

Na eleição de um vocabulário relacionado ao âmbito religioso, tanto no relato que faz no encontro de autores (“confissão um pouco curiosa”) quanto nos “Diários” (suplica pela morte na infância, a tentativa de suicídio e a nova busca pela morte ao longo de seu relato) o peruano parece tentar expurgar sua culpa (ARGUEDAS, 1996, p. 16).

O estudo de Alina Marques (2010) corrobora a tese de Manrique Gálvez sobre o caso do peruano. As recordações de traumas sofridos na infância determinariam a forma de pensar, sentir e agir de uma pessoa e ainda como ela se relaciona com os outros indivíduos: “Aun cuando pareciera que la persona tiene todas las cosas – estatus social, un matrimonio ideal, el respeto de la gente cercana, éxito profesional – con frecuencia es incapaz de disfrutar de la vida o de creer en sí misma.” (MANRIQUE GÁLVEZ, 2005, p. 12).

Em uma passagem que mais parece um delírio, Arguedas demonstra a culpa que sentira e ainda sentia diante de fatos ocorridos. Há uma confusão de sentimentos que culminam com uma referência ao pecado nas duas culturas pelas quais o autor transita: “El veneno de los cristianos católicos” ao mesmo tempo em que se refere a “oraciones quéchua sobre el juicio final” (1996, p. 22).

Na sequência desse trecho, que não é muito longo, ocorre um corte para o momento em que a personagem Fidela deixa a fazenda de sua madrastra. Nesse instante, as recordações da infância são interrompidas pela aparição dos Zorros. Eles comentam sobre a “Fidela preñada” – que, segundo eles, deixara o menino confuso por ser também ele um forasteiro (ARGUEDAS, 1996, p. 23).

O diálogo entre os Zorros anuncia o começo da ação do romance. Eles realizam uma transição entre o mundo “real” dos “Diarios” para o ficcional do romance, seriam os encarregados de acompanhar o leitor nessa passagem do inferno pessoal e autobiográfico do autor/narrador/personagem ao mundo não menos infernal e caótico das personagens do romance em Chimbote.

Fidela, em seu desamparo pelo mundo, também recorda ao próprio Arguedas suas culpas e frustrações, aquelas que acabam por levá-lo ao suicídio. O autor parece buscar um modo de se livrar desses sentimentos colocando a cena de despedida da forasteira não apenas em seu diário, mas praticamente abrindo o momento propriamente ficcional de sua obra. Portanto, segue a determinação médica, repassa a história da própria vida, escreve para viver, para recuperar-se.

Esse modo de extravasamento talvez já fosse o que ele, intuitivamente, sempre usara em suas obras repletas de referências autobiográficas. Entretanto, não surtiram efeito, pelo que se percebe da descrição de seu sofrimento e pelo desfecho que dá à sua vida.

Arguedas explicita que não escreve por vaidade ou por encomenda, como os autores profissionais que recrimina, e sim por ser um amador, amador da literatura, de seus temas e também por perceber nisso uma contribuição à sociedade (ARGUEDAS, 1996, p. 9). Em outros mo-

mentos, o autor alegra-se por não ter obtido sucesso em sua primeira tentativa de suicídio e assim conhecer a ilha e a grande utopia que seu novo regime de governo propiciava a muitos latino-americanos como ele: “... cuando llegue aquí el socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso!” (ARGUEDAS, 1996, p. 9).

São muitos os episódios e os acontecimentos que o desagradam em sua vida pessoal, profissional (ainda que não se considere um escritor profissional) e na sociedade em que vive. E nessa frustração tem a consciência de que seus atos não são os ideais: “hice algo contraindicado anoche, contraindicado por mí. Cada quien toma veneno, a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes.” (ARGUEDAS, 1996, p. 17).

Ao longo do relato dos dois dias seguintes, faz uma descrição ao mesmo tempo em tons poéticos e com traços de estudo antropológico sobre o pó amarelo da flor *ayaq sapatillan*<sup>3</sup> e um inseto grande e negro, o *huayronqo*. As cores lhe chamam especialmente a atenção. Faz uma detalhada exposição, realçando o “negrísimo metal brillante” do inseto (1996, p. 19), refere-se aos lírios brancos nos quais ele pousa (p. 19), ao cinza claro da *salvajina* (p. 20). Mas sua fixação, sem dúvida, é pelo amarelo: “En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor” (ARGUEDAS, 1996, p. 17).

Ao sabor da memória, Arguedas revê, sob o efeito do veneno contraindicado, o pequeno povoado e novamente há uma referência forte à morte. Essas flores amarelas estão presentes nas cerimônias fúnebres. E ele sabe que recordar “tan fuertemente al *huayronqo* y esos ramos de flores y el sol de San Miguel de Obrajillo a medio crepúsculo, es un síntoma negativo” (ARGUEDAS, 1996, p. 17). O amarelo, explicará, não era somente um mau pressentimento, mas também a própria matéria da morte (p. 18) e que era como se seus olhos estivessem “enlodados en ese polvo amarillo” (p. 19).

Não sabemos sob efeito de que substância estaria Arguedas quando se refere ao veneno contraindicado que havia ingerido. De todo modo, talvez essa substância possa ter sido a causadora de uma lembrança tão sensível às cores e sobretudo ao amarelo.

É praticamente inevitável a comparação com os fortes e variados tons de amarelos dos quadros de Vincent van Gogh. Recorde-se desde a série dos girassóis que perfazem um total de sete telas onde as nuances dessa cor são predominantes até *A noite estrelada*, de 1889. Segundo a biografia de Van Gogh, assim como Arguedas, ele viria a cometer o

suicídio após sofrer crises de depressão. Nas cartas escritas ao irmão do pintor, E. H. Gombrich encontrará: “(...) o sentimento de missão do artista, sua luta e seus triunfos, sua desesperada solidão e ânsia de companhia, e ficamos conhecendo a imensa tensão sob a qual trabalhou com febril energia” (1985, p. 435).

Para alguns estudiosos da produção de Van Gogh, o predomínio da cor amarela em suas obras seria fruto não apenas de uma preferência artística, mas – e então não há um consenso – fruto de intoxicação por chumbo ou de transtornos psiquiátricos, epilepsia, abuso de absinto, intoxicação por medicamento ou ainda, para outros, apenas influência da boa luminosidade do sul da França.

No pequeno quadro pintado pela descrição de Arguedas, o *huayronqo* é o ser encarregado de espalhar o pó amarelo da *zapatilla de muerto* – do mesmo modo como o autor parece sentir-se portador de uma missão<sup>4</sup>. Ao menos nos “Diarios”, não tem dúvidas com relação a isso: “Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden.” (ARGUEDAS, 1996, p. 18).

Esse estado depressivo e desgostoso é um reflexo não apenas da vida pessoal de Arguedas, mas de seus anseios e dúvidas com relação às transformações que nota na sociedade peruana – tanto nas relações de trabalho como nas que relata em seus personagens de Chimbote quanto ainda nas da produção literária. Não podemos nos esquecer de que a época de escritura do romance é considerada como a do *boom* literário da América Latina, fenômeno que proporcionou visibilidade e reconhecimento de vários autores, dentro e fora do subcontinente, e que apontava mudanças na relação dos autores com as editoras e com o público, mudanças que não agradavam a Arguedas.

Eve-Marie Fell destacará que EZAEZA:

(...) es indudablemente uno de los prototipos más paroxísticos de lo que se podría llamar una *literatura de crisis*: crisis abiertas y exploradas las que interrumpen en el largo proceso creativo la capacidad de escritura del autor, las que acompañan la dolorosa adaptación de los serranos al mundo de los trabajadores costenos y pervierten el límpido lenguaje de ayer, las que precipitan al “Perú amado”, en busca de fusión cultural, hacia los terribles enfrentamientos del odio (...) crisis que se responden y se asemejan, en las que el narrador Arguedas es eco de Diego el zorro y del loco Moncada, en las que la pasión del novelista se confunde con el cataclismo social que cierra un tiempo del Perú y abre otro. (ARGUEDAS, 1996, p. XXIII)

Ao longo do romance, acompanhamos os problemas dos personagens que povoam Chimbote. E o autoproclamado porta-voz desses habitantes é um indivíduo essencialmente em crise – o louco *zambo*<sup>5</sup> Moncada.

A descoberta da cidade com quarenta *barriadas*, população com 70% de origem andina e uma grande massa de imigrantes da serra (ARGUEDAS, 1996, p. 278-279), o encontro com personagens reais como Moncada, promovem uma mudança nos planos de pesquisa do autor peruano. Estar no meio desse turbilhão o fascina e, ainda que apresente momentos de depressão, vive outros de muito entusiasmo pelo tema. Essas pessoas são conclamadas a ajudarem o autor em sua necessidade de escrever:

Lola insiste en que pida seis meses más de licencia para concluir esa tambaleante y tan sarandeadada novela. (...) en el caso de que en estas semanas haya calentado o hervido el relato hasta que mi sangre también entre en calor, hasta que don Esteban, Moncada, Maxwell, Caullama, Tinoco, los Diegos, el Tarta, revivan, se alcen de sus casi sepulcros y me ayuden a formar como es debido a Max, Solano, Toro Muerto, etc., apenas nacidos en los capítulos anteriores (...). (ARGUEDAS, 1996, 294)

O narrador do romance esclarece que Moncada trabalhava limpando peixes na praia nos dias em que estava são, pois não era um “loco continuo” (1996, p. 57). Nos momentos em que lhe faltava sanidade, apresentava-se pelas ruas da cidade como o “torero del Deus” ou “mén-digo de su cariño, no del cariño falso de las autoridades, de la humanidad también.” (p. 53). Nas andanças pelo mercado, promove sua pregação messiânica com o intuito de purificar o mundo. Sofre pela miséria da sociedade em que vive como excluído e impõe-se a missão de absorver as mazelas da caótica Chimbote, simbólica e literalmente, como no episódio em que recolheu a mescla de sangue, carne, tábuas e penas da gaiola com um galo e coelhos atropelada pelo trem e: “Tragó el bocado de carne de gallo embarrada y siguió predicando.” (1996, p. 131).

Seu objetivo parece ser o de devolver, por meio de seus discursos acalorados e desconexos, numa forma purificada, o caos que a cidade lhe obrigava a engolir. Cria, desse modo, uma lógica própria na babel que vivencia. Explica, nos discursos, sua suposta capacidade de expurgar as culpas do mundo, sente-se a “mariposa-mensajera” promotora de mudanças e purificações: “Caballeros, damas, autoridades terrestres – dijo – ; voy a orinar ‘carbón’ sobre el ‘encerado’ del piso. ¡No temáis! El agua-carbón saltará de “me ojo” de “me pecho”, del “mensa-

jero mariposa que en el ramaje flores de retama..." (1996, p. 144). Assim como o narrador-personagem dos "Diarios" em seu delírio, Moncada destaca as cores amarela e preta no sermão que profere. Em ambos os discursos, elas se apresentam em uma espécie de simbiose<sup>6</sup>.

O zambo que quer explicar o caos que encontra no mundo é entendido pelos outros personagens de diversas maneiras. O amigo Don Esteban acredita em sua capacidade purgatória: "¡Me compadre, caray, me compadrito, lindo! Mariposa mensajero. ¡Cierto! Mariposa negro hay. Lindo es mariposa negro, cuando aletea, mejor que tornasol, que amarillo." (1996, p. 156). Outros, como Jesusa, se compadecem dizendo que sua loucura era fruto dos pecados do mundo: "predica y como a santo lo martirizan" (p. 164). Entretanto, para alguns não passa de um "cochino negro" ou de um "cristiano reventado" (p. 59). Outros ainda não compreendem de onde viria a sensatez de seus discursos: "Moncada es algo muy especial, original. Habla como hombre que hubiera recibido mucha instrucción, ese negro." (p. 144).

O crítico José Luis Rouillón (1996, p. 351) entende o personagem como um princípio "extraño de coherencia" sobre o caos de Chimbote. No entanto, o zambo representaria para Roland Forges uma mudança no modo como Arguedas até então, em seus relatos anteriores, via a sociedade:

El mundo infernal de Chimbote descrito de modo apocalíptico por el loco Moncada nos ofrece la imagen trastocada de lo que José María Arguedas había imaginado en forma ideal para su país en sus relatos anteriores. En esta ciudad portuaria, que huele a harina de pescado, plata y sexo, indios, negros, cholos y zambos pierden su identidad y sus raíces y se hunden en un mismo irremediable proceso de degradación y alienación. (FORGES, 1996, p. 308)

O personagem Moncada com seus momentos de "loucura sensata" funcionaria como uma espécie de intérprete de Chimbote, uma tentativa de resgatá-la e aos demais personagens do turbilhão em que vivem e até uma esperança de que isso fosse possível na sociedade peruana da época. Porém, ao final do romance, no "¿Último diario?", por meio de seu narrador-personagem o autor interdita a voz do negro. Outros personagens também terão suas vidas tolhidas pelo narrador-personagem. Mas essa opção reflete-se de maneira mais forte em Moncada, visto que ele é caracterizado ao longo do romance por seus discursos-pregações.

O balanço final que ele apresentaria sobre Chimbote e seus habitantes não chegará ao conhecimento dos leitores por sua voz. Do

mesmo modo como Arguedas, descrente de seus projetos pessoais, acadêmicos e sociais, desiste de levá-los adiante, o autor/narrador/personagem impõe silêncio àquele que em sua loucura mais denunciava e tentava transformar o caos de Chimbote:

No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz; el sermón que pronuncia en el muelle de La Caleta, ante decenas de pescadores (...). Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo “loco” enjuicia al mar y a la tierra. Y el último sermón de Moncada en el campo quemado, cubierto de esqueletos de ratas, del mercado de La Línea que la municipalidad manda arrasar con bulldóseres. Allí el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y destinos; y los Zorros danzarían a salto y luces estas últimas palabras. (ARGUEDAS, 1996, p. 243)

## Notas

1. Graduada em Artes e em Letras. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora adjunta da Universidade Federal do Ceará. roselibc@gmail.com
2. Daqui em diante, a obra aparecerá citada pela abreviação EZAEZA.
3. Para Huamán “la flor *ayak'zapatillan* es símbolo de la vida y la muerte renovadoras”. (2004, p. 259)
4. Tanto Cornejo Polar (1996, p. 298) quanto Ángel Rama (1989, p. IX-X) endossam essa visão.
5. Em espanhol, diz-se do filho de negro e índia ou o contrário. No português do Brasil, além da ideia da mestiçagem, o termo pode abranger a de indivíduo com alguma confusão mental. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986, p. 1802): “3. Bras., RS. Gír. Desnorteado, tonto, atoleimado”.
6. Segundo Huamán a *mariposa* condensa a simbologia de vida-morte (2004, p. 248) e a *retama* “es la representación de vida” (2004, p. 250).

## Bibliografia

- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996.
- CORNEJO POLAR, Antonio. “Un ensayo sobre *Los Zorros* de Arguedas”. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996, p.298-306.

- \_\_\_\_\_. “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”. In: \_\_. *La novela peruana*. Lima: CELACP - Latinoamericana Editores, 2008, p. 241-258.
- CUNHA, Roseli Barros. “Entre huayronqos e ayawantus: o ciclo de vida e morte no projeto literário de José María Arguedas”. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, vol. 5, p. 1-17, 2010.
- FORGUES, Roland. “Por qué bailan los zorros”. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996, p.307-315.
- FRAYSE-PEREIRA, João A. *Obra trágica: o segredo de Van Gogh*. In: \_\_. *Arte e Dor*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 229-235.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte* (tradução Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. “Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en Los zorros de J. M. Arguedas”. In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996, p.360-368.
- HUAMÁN, Carlos. *Pachachaka puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2004.
- MANRIQUE GÁLVEZ, Edwin. “Huayronqos e ima sapras en la vida y obra de Arguedas: depresión y esquemas maladaptativos tempranos”. *Revista de Psiquiatría y salud mental Hermilio Valdizan*, Huánuco, vol. VI, nº 2, p. 3-32, 2005.
- MARQUES, Alina. *Esquemas mal-adaptativos precoces: ansiedade, depressão e psicopatologia em reclusas*. Dissertação de mestrado - Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade do Porto: Porto, 2010.
- MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico. O significante apaixonado de José María Arguedas. In: \_\_. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. São Paulo/Belo Horizonte: Humanitas/ UFMG, 2001, p. 221-247.
- RAMA, Ángel. “Introducción”. In: ARGUEDAS, J. M. *Formación de una cultura nacional indoa-mericana*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1989, p. IX-XXVII.
- \_\_\_\_\_. “El boom en perspectiva”. In: \_\_. *La novela latinoamericana. Panorama 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 235-293.
- ROUILLÓN, José Luis. “La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito del cristianismo en el último Arguedas. In: In: ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996, p. 341-359.
- SCHWALB, Carlos. “La ima sapra como metáfora del caos”. *Cincinnati romance review*, Cincinnati, vol. 16, p. 109-117, 1997.



## A Vênus Insana de Propércio

**Resumo:** Neste trabalho, examina-se o tema do *insanus amor* nas elegias de Sexto Propércio. De início, investiga-se o provável surgimento do tema na poesia de Cornélio Galo; depois, a repercussão da abordagem de Galo na poesia de Propércio; enfim, uma nova dimensão que este autor daria ao tema através da concepção de uma *insana puella*.

**Palavras-chave:** elegia; *insanus amor*; Propércio.

**Abstract:** In this article, the theme of *insanus amor* in the elegies of Sextus Propertius is examined. At first, the probable outset of the theme in the poetry of Cornelius Gallus is considered, after that the influence of Gallus' approach of the very theme on the poetry of Propertius is analyzed, and finally the new dimension the latter author gives to it through the conception of an *insana puella* is looked at.

**Keywords:** elegy; *insanus amor*; Propertius.

Errat qui finem uesani quaerit amoris:  
uerus amor nullum nouit habere modum.  
(Propércio, 2.15.29-30<sup>1</sup>)

Erra quem quer limite a um vesano amor:  
o verdadeiro amor não tem medida.

Em sua *Arte Poética*, Horácio (65 a 08 a.C.) aborda a figura do “poeta louco”: ao discutir a relação entre engenho e arte, refere-se a uma teoria atribuída a Demócrito, o qual teria excluído da morada das Músas os poetas são por julgar o engenho mais importante do que a arte; no final do poema (v. 453-76), conclui essa discussão com uma imagem de poeta louco (*uesanum poetam*, v. 455; *certe furit*, v. 472), que deve ser evitado por quem possui conhecimento. Com essa imagem propositalmente deformada, de modo irônico e cômico, mais uma vez refuta a ideia de que um grande autor em geral resulte de um *furor poético*, de

uma inspiração divina<sup>2</sup>; além disso, por via indireta, fortalece a lição defendida ao longo dessa epístola: um poeta deve dispor de engenho e dominar a arte.

Essa refutação feita por Horácio de certo modo concede crédito à concepção de “poeta inspirado”; por conseguinte, poder-se-ia supor que em sua época houvesse partidários de tal concepção: poetas com unhas grandes e barba desgrenhada, sujos e isolados, vivendo assim por loucura real ou fictícia. Se de fato existiram, seus feitos apagaram-se, pois não há notícias relevantes de “poetas loucos” na literatura latina; um caso apenas repercutiu: a suposta insanidade de Lucrécio (c.99-94 a c.55-50 a.C.). A principal fonte dessa informação são dados inseridos por São Jerônimo na *Crônica de Eusébio* referente ao ano 1922/23 de Abraão (correspondente ao ano 95/94 a.C. do calendário romano): segundo São Jerônimo, Lucrécio teria enlouquecido por conta de uma poção do amor (*amatorio poculo in furorem uersus*) e escrito os livros do *De Rerum Natura* em intervalos da insânia (*cum aliquot libros per interualla insaniae conscripsisset*). Esse dado biográfico é muito contestado, considerado sobretudo uma ficção forjada para desacritar o escritor e seu poema epicurista<sup>3</sup>.

Curiosamente, o amor de fato leva loucura à poesia na época de Lucrécio e na de Horácio: implanta-se com um contemporâneo de Lucrécio, Catulo (84-54 a.C.), e floresce com autores do convívio de Horácio um gênero literário que põe em cena a loucura, não a do poeta, mas a de sua *persona* textual, trata-se da elegia. Em ambiente romano, esse gênero atribui grande destaque à temática amorosa – ou erótica, para usar a expressão de Paul Veyne (1983); e o amor que prende a *persona* do poeta a uma *domina* é concebido como escravidão (*seruitium amoris*), doença (*morbus*), mal (*malum*), vício (*uitium*), insanidade (*insania, uesania, dementia, furor*).

As primeiras manifestações conhecidas da elegia latina são da lavra de Catulo: do poema 65 ao 116 (de acordo com a organização mais difundida), sua obra é vazada em dísticos elegíacos. Todavia, segundo Stephen Harrison (2005, p. 159-73), Catulo não deve ser considerado um elegíaco canônico (afirmação sem valor pejorativo), como depois serão Cornélio Galo (69-26 a.C.), Sexto Propércio (c.50-15 a.C.), Álbio Tibulo (c.55-c.19 a.C.) e Públio Ovídio (43 a.C.-c.18 d.C.). Embora as elegias de Catulo não evidenciem os aspectos mais característicos que esse gênero há de desenvolver na literatura latina, nelas já se entrevê o tema do amor como doença, insanidade. O amor eclode como um mal no poema 76, em que, torturado pela ingratidão de um sentimento não correspondido e pela impudicícia da amada, pede aos deuses que dele

retirem essa peste e essa pernície que o consomem (*Eripite hanc pestem perniciemque mihi*, v. 20) e depois declara que ele próprio deseja a cura para essa negra doença (*Ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum*, v. 25). Já o amor insano apenas se insinua, como no poema 100 (*uesana flamma*, v. 7).

Esse tema teria sido consolidado por Cornélio Galo, que publicou quatro livros de elegias (provavelmente no começo dos anos 30), nos quais cantava sua *puella*, denominada Licóride (*Lycoris*). Infelizmente, restam poucos versos de sua obra. Todavia, referências à poesia de Galo feitas por outros poetas sugerem a presença desse tema; a esse respeito, a décima bucólica de Virgílio (70-19 a.C.) é o testemunho mais eloquente. Nessa égloga, Virgílio canta os agitados amores da *persona* elegíaca de Galo (*sollicitos Galli dicamus amores*, v. 6), o qual sofre por causa da separação de sua amada (o *discidium* elegíaco), que partiu com outro para a Gália em uma campanha militar (v. 22-3 e 44-9). Galo se encontra em ambiente bucólico, na Arcádia, cujos habitantes se aproximam para consolá-lo; Apolo lhe pergunta por que elouquece (*Galle, quid insanis?*, v. 22), e Pã questiona se haveria uma medida, um limite para aquilo (*Ecquis erit modus?*, v. 28) e afirma que o Amor não cuida de tais males (*Amor non talia curat*, v. 28) nem, cruel, se sacia com lágrimas (v. 29). Em resposta, Galo elogia o canto dos árcades e diz que gostaria de ter sido um deles, vivenciado os calmos amores bucólicos e passado na Arcádia os dias com Licóride; então volta à consciência o amor insano (*insanus amor*, v. 44), e vem-lhe à lembrança a campanha militar que afastou de si a amada; depois imagina como seria sua aprazível existência (poética) em ambiente bucólico, como se isso fosse um remédio para sua loucura elegíaca (*tamquam haec sit nostri medicina furoris*, v. 60); mas não há remédio para o *insanus amor*, ele rejeita os conselhos e o ambiente bucólicos e arremata sua fala e sua sina declarando que o Amor vence tudo e que deve ceder ao Amor (*Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori*, v. 69). Nesse poema, Virgílio oferece a Galo o gênero bucólico como remédio para os males do *insanus amor* elegíaco; este, porém, como típica personagem da elegia, rejeita essa cura<sup>4</sup>.

Esse poema atesta, portanto, que o tema do *insanus amor* frequentava as elegias de Galo e aparentemente com grande importância.

Consolidado, esse tema se manifesta nas obras dos três grandes elegíacos do período augustano: Propércio, Tibulo e Ovídio. Tibulo, no entanto, pouco o emprega. Já Ovídio o explora mais, sobretudo sua terminologia; todavia poucas vezes a *persona* do poeta o experimenta, o *insanus amor* é muitas vezes vivenciado por uma terceira pessoa. Na *Arte de Amar*, por exemplo, a respeito da história do adultério no

Olimpo, conta-se como Marte se tornou um amante pacífico por conta do insano amor de Vênus (*Mars pater, insano Veneris turbatus amore, / de duce terribili factus amator erat*, 2.563-4). Em outra parte da *Arte de Amar*, o tema é tratado de maneira teórica (e irônica) como artifício persuasivo para a conquista: instruída pelo cortejador, a serva diria a sua senhora que o amante seria capaz de morrer por ela de um amor insano (*Tum de te narret, tum persuadentia uerba / addat, et insano iuret amore mori*, 1.371-2).

Dos chamados elegíacos canônicos, Propércio é o que mais desenvolve esse tema. No tratamento que lhe concede, é possível perceber duas abordagens: a primeira segue de perto a lição de Galo, e a *persona* poética vivencia profundamente o *insanus amor*; na segunda, o tema ganha uma nova dimensão, a *puella* e o ato sexual se tornam insanos e fonte de muito prazer.

A primeira abordagem reflete a importância de Cornélio Galo para os passos da elegia latina e sobretudo para Propércio. Contemporâneo e próximo de Galo, Propércio teria dele recebido grande influência<sup>5</sup>, como o tema do *insanus amor*. Nos parágrafos seguintes, analisa-se o desenvolvimento desse tema nas elegias de Propércio em consonância com os contornos fornecidos pela poesia de Galo, de acordo com o exame da décima bucólica de Virgílio: o *insanus amor* como fruto e causa de dor ao amante, um *malum* para o qual não haveria remédio.

Côncios de um fazer literário de feição especialmente helenística, os poetas latinos costumam discutir metapoesia no início de suas obras. Nessa trilha, a primeira das elegias de Propércio é programática: alude à influência de Galo, delinea os contornos do gênero e anuncia de forma incisiva o tema do *insanus amor*. Na primeira parte do poema (v. 1-8), desenha-se toda a situação elegíaca em que se encontra a *persona* do poeta ao se apaixonar pela primeira vez: capturado entre os olhos de Cíntia, o miserável sente o Amor comprimir sua cabeça com os pés, ensinar-lhe a odiar as moças castas e a viver ao acaso; sente ainda um *furor* se apoderar de si por todo o ano (*iam toto furor hic non deficit anno*, v. 7) e os deuses contrários. Na segunda parte (v. 9-16), narra o mito de Atalanta e Melânion, como exemplo de procedimento bem sucedido de um homem para conquistar uma mulher esquiva. Na terceira (v. 17-24), fundamentando-se no exemplo dado, diz que para ele, no entanto, o Amor é lento e sem artifícios para a conquista; em seguida, pede a ajuda daqueles que conhecem recursos mágicos, como Medeia, a fim de mudar a mente de sua amada em seu favor. Na quarta parte (v. 25-30), dirige-se aos amigos que tentaram resgatá-lo desse erro, porém já era tarde, já tinha o coração doente (*aut uos, qui sero lapsum reuocatis*,

*amici, / quaerite non sani pectoris auxilia*, v. 25-6); depois, declara a missão elegíaca: suportar corajosamente o ferro e as chamas cruéis desde que sua ira tenha a liberdade de se exprimir. Na parte final (v. 31-8), recomenda aos receptores um amor seguro e partilhado, pois contra ele Vênus instiga noites amargas e o Amor não dá trégua; e aconselha que se evite esse mal (*hoc, moneo, uitate malum*, v. 35).

Assim, já no primeiro poema de sua obra, Propércio estabelece o tema do *insanus amor*, à maneira de Galo: a *persona* do poeta, arrebatada por uma *domina*, encontra-se insana (*non sana*), tomada por uma doença (*malum*), por um *furor* o tempo todo.

Esse tema abre suas pétalas ao longo de vários poemas. Em 1.4, por exemplo, as qualidades da *puella* emergem como razão de *furor*: o poeta exalta os atributos de Cíntia, mais bela do que todas as mulheres célebres pela beleza, e alega que sua formosura, contudo, é apenas a última parte da causa do *furor* que o consome (*haec sed forma mei pars est extrema furoris*, v. 11).

Em 2.14, após uma triunfante noite de amor, o poeta lamenta ter descoberto tarde demais um meio de fazer sua amada lhe ser favorável, o autocontrole, o desprezo; pois esse remédio apresenta-se não mais ao homem que foi, mas a suas cinzas (*cineri nunc medicina datur*, v. 16); e explica não ter descoberto isso antes pela cegueira causada pelo amor insano (*scilicet insano nemo in amore uidet*, v. 18).

Em 2.34, o poeta relata o caso de um amigo, Linceu, que se enamorou de Cíntia e acabou enlouquecendo tardiamente de amor (*Lynceus ipse meus seros insanit amores*, v. 25)

Conclui-se a demonstração da primeira abordagem desse tema na poesia de Propércio com um exame do poema 3.17. Nele, o poeta se dirige a Baco e lhe pede um remédio para sua loucura elegíaca, para sua Vênus insana (*Tu potes insanae Veneris compescere fastus, / curarumque tuo fit medicina mero*. v. 3-4) – eis a expressão que justifica o título deste trabalho; o poeta declara seu mal de amor, o fogo que há muito consome seus ossos, e diz que somente a morte ou o vinho de Baco poderia curá-lo (*Hoc mihi, quod ueteres custodit in ossibus ignes, / funera sanabunt aut tua uina malum*, v. 9-10). Como ocorre na décima bucólica, outro gênero poético poderia servir de remédio à doença elegíaca: aqui o poeta pede contra a elegia, a loucura de Vênus, a cura pelo gênero lírico, de Baco (trata-se da “lírica menor” com seus *vinhos libertadores*, como expõe Horácio na *Arte Poética: libera uina*, v. 85).

Nesse poema, ao aludir ao procedimento de Virgílio na décima bucólica, Propércio confirma o diálogo intenso com as elegias de Galo sobre o amor insano.

Agora se analisa a segunda abordagem desse tema na poesia de Propércio: a *puella* e o ato sexual insanos como fonte de prazer. Não se sabe se isso constitui um aspecto original ou se outro poeta (ou o próprio Galo) já o havia trabalhado.

Na elegia 1.4, comentada há pouco, em que se enaltecem os atributos de Cíntia, outro traço dela vem à tona, seu caráter explosivo, insano (*sciet haec insana puella*, v.17); ao fim, o poeta expressa seu desejo de que ela seja sempre como é (*Maneat sic semper, adoro*, v. 27).

No poema seguinte, esse traço é melhor definido. O termo *furor* aparece no plural designando os arroubos de sua *insana puella* e as sensações que ele experimenta ao lado dela: ele pergunta a um amigo (e rival<sup>6</sup>) se insandeceu, se quer sentir os *furores* de Cíntia (*Quid tibi uis, insane? Meae sentire furores?*, v. 3). Ao alertar o amigo do que o espera ao desejar Cíntia, as experiências propiciadas por ela são qualificadas como o *último dos males*, fogos desconhecidos, veneno (*Infelix, properas ultima nosse mala, / et miser ignotos uestigia ferre per ignes, / et bibere e tota toxica Thessalia*, v. 4-6); além disso, quando irada, não sabe ser branda (*molliter irasci non sciet illa tibi*, v. 8). Eis Cíntia: males, fogo, veneno, fúria...

Propércio reforça essa caracterização de Cíntia como *insana puella* ao lhe dar um papel mais afeito à *persona* do poeta elegíaco: lastimar a partida do amante. Em 1.6, ele justifica não poder atender ao convite de um amigo para uma viagem pela Grécia e pela Ásia alegando que Cíntia o retém com abraços, palavras, preces, que lhe reitera sua chama por noites inteiras, que lamenta, abandonada, não haver deuses, que já não é mais dele, que o ameaça e o irrita... enfim, afirma que não poderia partir ao vê-la rasgar o rosto com mãos insanas (*Cynthia et insanis ora notet manibus*, v. 16), reclamar do vento por lhe roubar os beijos enviados e declarar nada ser mais duro do que o homem infiel. Nesse momento, a inversão de papéis se intensifica: normalmente, a *puella* é qualificada com o adjetivo *durus*; aqui é o amante (*et nihil infido durius esse uiro*, v. 18). Configura-se, pois, ao lado do *insanus poeta* uma *insana puella*.

E essa fúria de Cíntia se estende ao ato sexual; a loucura da *puella* então se revela uma grande fonte de prazer para a *persona* do poeta. Recheada de um vocabulário pertencente ao tema do *insanus amor*, a elegia 3.8 figura como um verdadeiro manifesto dessa característica. Nela o poeta julga doces as brigas de uma noite de amor, bem como as maldições pronunciadas pela voz insana da amada (*uocis et insanae tot maledicta tuae*, v. 2): ousada, ela ataca-lhe os cabelos e risca-lhe o rosto com suas formosas unhas; enfurecida pelo vinho, empurra a mesa e, com sua mão insana, atira-lhe copos cheios de bebida (*cum furibunda*

*mero mensam propellis et in me / proicis insana cymbia plena manu*, v. 3-4); ameça queimar-lhe os olhos; arranca-lhe a roupa. E o poeta interpreta tais atos como sinais de um ardor verdadeiro, de um sentimento sério e capaz de provocar dor na amada: uma raiva delirante, sonhos dementes (*seu timidam crebro dementia somnia terrent*, v. 15) seriam sinais de amor em uma mulher. Não haveria amor fiel sem brigas; uma amante passiva, pacífica, ele deseja aos inimigos; na verdade, quer que os outros vejam as marcas de mordidas em seu pescoço e assim saibam que esteve com ela, que ela é dele. E o insano ato sexual adquire relevos sadomasoquistas: no amor, o poeta quer sofrer ou fazer sofrer, quer ver lágrimas, suas ou dela (*Aut in amore dolere uolo aut audire dolentem, / siue meas lacrimas siue uidere tuas*, v. 23-4). Enfim diz que, no que tange à amada, estará sempre armado, paz alguma lhe agrada (*in te pax mihi nulla placet*, v. 34).

Com essa nova dimensão do *insanus amor*, Propércio parece criar um elo mais forte entre ele e sua *puella*, que possibilite uma relação mais “equilibrada”. Como se viu na parte final da primeira elegia do livro I (v. 31-8), ele aconselha aos receptores que sejam iguais em um amor seguro (*sitis et in tuto semper amore pares*, v. 32); o termo *pares* preconiza uma igualdade entre os amantes para que haja um amor seguro. Diante dessa lição, ao caracterizar a *puella* como insana, Propércio a aproxima de si: uma vez que ele não pode ser curado do *insanus amor*, para que sejam equivalentes (*pares*), ela também deve se tornar insana. Essa leitura encontra um argumento favorável nas elegias 1.4 e 1.5, em que a *insana puella* vem a lume: os dois primeiros versos da 1.5 aparecem em algumas edições como os últimos da 1.4; neles, a *persona* do poeta pede a um amigo invejoso que permita que sigam seu curso iguais (*et sine nos cursu, quo sumus, ire pares*, 1.5.2). Na impossibilidade de cura, Propércio dá à amada uma versão de sua doença, para que os dois vibrem às vezes em sintonia; e essa equivalência também seria uma causa do imenso prazer experimentado em loucas noites de amor.

As reflexões aqui tecidas acompanharam o surgimento do tema do *insanus amor*, provavelmente na poesia de Galo, e seu grande desenvolvimento na de Propércio. Para findar, retome-se elegia que contém a epígrafe deste estudo. Nela, extasiado por uma noite plena de combates eróticos, de descansos e recomeços, de contemplação dos corpos, ele exalta o louco amor vivenciado com Cíntia: *Erra quem quer limite a um vesano amor: / o verdadeiro amor não tem medida*, v. 29-30. Esse amor insano immortaliza, diviniza: com noites assim, um ano de vida já seria um longo tempo; com muitas noites assim, tornar-se-ia nelas imortal (*si dabit et multas, fiam immortalis in illis*, v. 39); e uma só noite assim

pode tornar qualquer homem um deus (*nocte una quiuis uel deus esse potest*, v. 40).

Propércio diria a Horácio que a “insanidade” pode ser profícua à poesia. E Horácio teria de concordar; porém replicaria afirmando que somente seria profícua nas mãos de um poeta dotado de engenho e arte... como Propércio.

## Notas

1. As citações de Propércio vem de PROPERTIUS. *Elegies*. Edited and translated by G. P. GOOLD. Cambridge, Massachusetts-London: Harvard University Press, 2006.
2. Além de Demócrito, Platão (*Fedro*) também figura como propagador dessa ideia (cf. ROS-TAGNI, 1986, p. 128-32, *ad v.* 453-476). Nas *Odes*, Horácio certa vez se pergunta se não estaria iludido por esse “delírio poético” (*an me ludit amabilis / insania?*, 3.4.5-6). Sobre a repercussão desse tema na Antiguidade e na Idade Média, ver Curtius (1957, “A loucura divina dos poetas”, p. 505-6).
3. A esse respeito, vejam-se as reflexões de Ernout in LUCRÈCE, 2002, “Introduction”, p. VII-XIII.
4. Conte (1986, p. 100-29) faz um exame profundo dessa écloga: a relação entre Galo e o Dáfnis do primeiro idílio de Teócrito; as características e o diálogo dos gêneros elegíaco e bucólico.
5. Cairns (2006, cap. 3-7) analisa minuciosamente características da poesia de Galo e sua relação com a de Propércio.
6. Esse amigo se chama Galo. Para uma discussão sobre sua identidade (se seria o poeta ou outro Galo), remetemos ao estudo de Cairns (2006, cap. 3, p. 70-103).

## Referências

- CAIRNS, Francis. *Sextus Propertius: the Augustan Elegist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- CONTE, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- HARRISON, Stephen (edit.). *A Companion to Latin Literature*. Malden-Oxford (UK)-Carlton: Blackwell, 2005.
- LUCRÈCE. *De la Nature*, livres I-III. Texte établi traduit par Alfred ERNOUT. Paris: Belles Letres, 2002.
- VEYNE, Paul. *L'élégie érotique romaine*. Paris: Seuil, 1983.

## Traços da loucura em *Henrique IV*, de Luigi Pirandello

**Resumo:** Este trabalho reflete sobre a peça *Henrique IV* (1922), de Luigi Pirandello, especificamente acerca dos conflitos existenciais oriundos dos tempos modernos. Toma-se por base o drama da personagem principal que vive sob as regras impostas por uma sociedade pequeno-burguesa, de início do século XX, com atenção especial ao processo de loucura provocada pelas tensões e os conflitos que envolvem a personagem. Críticos como Michel Foucault (2007), Arcangelo Leone de Castris (1978), Aurora Fornoni Bernardini (1990), entre outros, nos darão o necessário suporte teórico para um estudo temático, com procedimento analítico-interpretativo.

**Palavras-chave:** Luigi Pirandello; modernidade; loucura; drama.

**Abstract:** This paper reflects on the play *Henry IV* (1922), written by Luigi Pirandello, specifically about the existential conflicts of modern times. The research focuses on the drama of the main character who lives under the rules imposed by a petit-bourgeois society of the early twentieth century, with special attention to the process of madness caused by tensions and conflicts involving the character. Critics such as Michel Foucault (2007), Arcangelo Leone de Castro (1978), Aurora Fornoni Bernardini (1990), among others, will give us the necessary theoretical support for a thematic study, with interpretive-analytical procedure.

**Keywords:** Luigi Pirandello; modernity; madness; drama.

A peça *Henrique IV*, de Luigi Pirandello, datada de 1922, período marcado por elementos de fortes repercussões para as primeiras décadas do século XX, como por exemplo, o deslumbramento do homem frente às inovações oriundas da modernidade, a velocidade com que os acontecimentos da vida moderna se desenvolvem, o progresso científico e tecnológico, a Primeira Guerra Mundial. Tais acontecimentos são, para Pirandello, elementos relevantes para a composição de sua obra, pois os mesmos colocam o homem em uma encruzilhada de paradoxos entre o individual e o coletivo. Conforme o

pensamento de Marshal Berman: “Em tempos como esses, o indivíduo ousa individualizar-se” (BERMAN, 2007, p. 32). Compreende-se que Pirandello assume a posição de representante da sociedade de seu tempo, bem como do homem fragilizado de personalidade dividida.

*Henrique IV* é uma das peças que mostram de maneira acentuada a criação teatral do escritor italiano. A trama coloca em cena o drama existencial de Henrique IV, personagem principal que, ao carregar o fardo de uma extenuante vida de aparência, assume a condição de louco, como um disfarce para escapar das regras e convenções impostas por uma sociedade de início de século. Henrique IV, como tantas outras personagens pirandellianas, representa o homem contemporâneo que vive sob forte pressão social e, por não suportar o jugo de uma sociedade em processo de formação, que exige do homem um papel social em conformidade com suas normas, passa a viver sob a máscara da loucura como uma espécie de refúgio. De acordo com Alfredo Bosi:

Convém adequar-nos a essa aparência pública, e a todas as *generalità* que ela comporta, ainda que essa imagem externa não entretenha qualquer relação com o que somos ou desejaríamos ser na esfera íntima de nossos sentimentos e pensamentos. Quem não fala e não age conforme as expectativas que o seu papel social demanda sofrerá sem remissão a impiedade alheia e cedo ou tarde será excluído e fadado à irrisão e à marginalidade (BOSI, in: *Um, nenhum e cem mil*, 2001, p. 11).

As palavras de Bosi nos dão a dimensão do quão fragilizada é a alma da personagem pirandelliana por carregar a angústia de renegar sua essência em nome das aparências impostas pelas convenções sociais. É importante ressaltar que Pirandello acompanhou e vivenciou as grandes transformações porque passou a sociedade de seu tempo. Daí a criação de personagens condicionados, sofridos, que Alfredo Bosi os descreve como: “seres introspectivos e rebeldes cuja conduta parece bizarra até o limite da loucura” (Idem, p. 8).

A obra de Pirandello se desenvolve a partir das formas narrativa e teatral. No teatro, ele coloca no palco as inquietudes do homem moderno e sua difícil luta por uma individualidade que corresponda ao seu universo interior. Essa luta aponta para o desejo da personagem de sobrepor-se à aparência a qual representa seu universo exterior. Conforme Arcangelo Leone de Castris:

Toda a tragédia do eu pirandelliano, a incomunicabilidade do ser, a sua fragmentação definitiva, o seu “ver-se viver” assustado e funesto, nasce – com uma evidência que não deixa sombra de dúvida – de uma zona histórica de dissolução; de uma fratura da consciência que – antes de se tornar momento eterno e irreversível da realidade humana – sofreu e é ilustrada em um impressionante destaque de condições sociais (CASTRIS, 1978, p. 13). (Tradução nossa)<sup>1</sup>

Pelas observações acima, percebe-se que o mundo que Pirandello descreve em sua obra é o mundo que envolve as mais difíceis formas de relações humanas, de criaturas solitárias. Tal situação converge para criação de personagens de sanidade mental comprometida.

Na peça *Henrique IV*, concentra-se uma das temáticas que a Literatura, por excelência, coloca em destaque: a loucura. Segundo Michel Foucault: “À medida que o meio constituído ao redor do homem e pelo homem se torna mais espesso e opaco, os riscos da loucura aumentam” (FOUCAULT, 2007, p. 371). Dessa forma, entende-se que a possível loucura de Henrique IV é consequência do condicionamento imposto por uma sociedade que dita normas e que exige do homem uma imagem condizente com suas convenções. Esse homem condicionado se esconde atrás das máscaras da aparência na tentativa de corresponder às falsas imagens que a sociedade lhe impõe. No caso de Henrique IV, a máscara funciona como um refúgio o qual Aurora Bernardini classifica como “o mundo irresponsável da, agora, pretensa loucura” (BERNARDINI, 1990, p.56).

A trama central da peça tem como ponto de partida uma festa de carnaval, na qual cada participante se traveste de uma personagem histórica da “época de Henrique IV (imperador da Alemanha, conhecido pelo episódio de Canossa, em 1701)”. Durante a festa, o jovem que representa Henrique IV se envolve em um acidente provocado por Belcredi, seu rival no amor por Matilde, mulher amada e disputada pelos dois jovens. O jovem cai do cavalo e, com a queda, perde o controle sobre qualquer noção da realidade e passa a acreditar ser, de verdade, o imperador. A irmã do jovem, acreditando tratar-se de sério problema mental, preocupada em não desapontá-lo, transforma a casa onde moram em uma suposta corte real. Para não confundir o irmão, ela conta com a ajuda dos moradores, que fingem ser personagens de corte, bem como com a ajuda dos amigos do jovem que aceitam participar da farsa cada vez que o visitam.

Vinte anos depois, um sobrinho do suposto imperador, por insistência de sua mãe, que acreditava em uma possível recuperação,

convida os participantes da então festa de carnaval, inclusive Matilde, mulher amada e pivô da intriga, Belcredi, o rival, e, com a ajuda de um médico, tentam representar uma situação do passado. Para a reprodução do episódio, usam a filha de Matilde para representá-la quando jovem e, assim, forçar o imperador a recuperar a noção do tempo e, como consequência, a consciência total. Durante a representação, o jovem imperador surpreende a todos ao revelar que recuperara a razão há alguns anos e que apenas fingia ser o imperador já que todos o apontavam como louco. Quão grande foi a surpresa de todos ao se sentirem enganados pelo falso imperador.

O recurso usado por Pirandello nos reporta ao mesmo recurso usado por William Shakespeare na peça *Hamlet* (1997), na qual o protagonista se comporta como louco com o propósito de vingar a morte do pai. No II ato, cena I, Ofélia descreve a atitude de Hamlet e o compara a um louco: “Me pegou pelo pulso e apertou com força (...) com a cabeça virada para trás foi andando pra frente como um cego” (p. 40). No mesmo ato, cena II, o rei reforça a ideia de loucura com o seguinte comentário: “Sobre a metamorfose de Hamlet. Metamorfose é a palavra certa, pois nem exterior nem interiormente ele é mais o que foi” (p. 41). Tanto Henrique IV quanto Hamlet mostram o recurso da loucura por conveniência presente nas duas peças.

A farsa do jovem imperador denota uma característica recorrente na obra de Pirandello: a vida de aparência que resulta em uma personalidade polidivida e, ao mesmo tempo, diluída em infinitos fragmentos. Henrique IV ressalta, com sua atitude, o drama do homem moderno ao renunciar sua verdadeira identidade para viver sob o fardo da aparência na tentativa de corresponder a todas as imagens criadas pelo olhar dos outros. Aurora Fornoni Bernardini nos mostra como o próprio personagem explica sua atitude. “Como viver depois de são, com todos me apontando o dedo? Como viver se todos já me achavam louco antes?” (BERNARDINI, 1990, p. 55). Nesse sentido, é possível vislumbrar, através do drama de Henrique IV, a vulnerabilidade que insere as personagens de Pirandello na angústia de não se ver vivendo para se moldar à fôrma em que a sociedade o coloca. Conforme pensa Christian Bec:

Na perpétua tensão do eu autêntico e do eu social, a personagem, o ser humano, está irremediavelmente presa num impasse trágico, onde não se pode, por conseguinte, recusar o jogo de papéis que se desempenham (BEC, 1984, p. 344).

Compreende-se, pelas palavras do crítico, que Henrique IV é um produto de seu meio social, um homem condicionado a viver conforme a conveniência de quem lhe impõe um papel a ser desempenhado. Como ele mesmo relata em um de seus desabaços: “É conveniente para todos, entende? É conveniente para todos fazer certas pessoas passarem por loucas, para ter a desculpa de mantê-las trancadas” (BERNADINI, 1990, p. 149).

Ao recobrar a sanidade, o falso imperador passa a representar, a se comportar realmente como louco, como se correspondesse ao que se espera de um louco. A opção do protagonista de viver sob a máscara da loucura nos mostra a genialidade com que Pirandello coloca em cena o homem comum que incorpora sua própria tragédia. Segundo o pensamento de Giorgio Squarotti: “Em Pirandello, o teatro funciona como vida transformando a verdade e a autenticidade em marionete, as paixões mais violentas e primitivas em máscaras convencionais rígidas” (SQUAROTTI, 1989, p. 504).

O ápice da peça acontece quando Belcredi, antigo rival, insiste em acusar o imperador de ter agido conscientemente o tempo todo, de ser capaz de se controlar, enfim, de ser normal. Como resposta, o falso imperador saca a espada e fere mortalmente o rival, mais uma vez surpreendendo a todos por ser aquela uma atitude de quem realmente é louco. Comportamento semelhante tem Hamlet ao matar Polônio, conforme descreve a rainha, ao lamentar a situação do filho: “Louco como o mar e o vento lutando pra decidir qual o mais forte. Num acesso de fúria e exaltado pela imaginação, matou, sem ver, o excelente velho” (Ato IV, p. 93).

Ao matar Belcredi, Henrique IV mostra sua sanidade recuperada, mas é obrigado a mantê-la sob a falsa aparência de louco para se moldar a outras convenções. Um bom modo de compreender este processo é a maneira pela qual Bernardini se refere ao episódio:

É no momento que Henrique IV manifesta amor por Matilde na imagem de sua filha e se vinga de Belcredi que ele está sendo visceralmente sincero. Só que a justiça dos homens não tolera sua verdade e para escapar dela terá que voltar ao mundo das aparências e retomar a máscara da loucura (BERNARDINI, 1990, p. 57).

A atitude de Henrique IV mostra que sua suposta loucura ultrapassa um estado de inconsciência e atinge uma dimensão que pode ser entendida como loucura por conveniência. Ou seja, o protagonista carrega o peso de viver para os outros e não para si e busca corres-

ponder com seus atos àquilo que o olhar das convenções espera. A personagem usa a máscara da loucura como uma espécie de refúgio de quem infringiu um modelo de conduta esperada pela sociedade. Tal atitude nos faz refletir sobre o pensamento de Foucault: “É possível interrogar as condutas humanas e determinar em que medida se pode atribuí-las à loucura” (2007, p. 126).

Personagens como Henrique IV mostram a capacidade que tem Luigi Pirandello de refletir sobre as relações humanas dentro de uma sociedade moderna, a qual é capaz de enrijecer o homem e exigir deste uma conduta que o impede de viver seu eu autêntico para viver numa moldura de aparências. Esse enrijecimento se confirma no homem “marionete” que, ao mascarar sua identidade, aceita a subordinação e passa a viver uma vida trágica, que é dizer sim ao código da opinião pública. O homem pirandelliano, que opta por viver atrás da máscara, nos faz pensar em Makar Devushkin e Goliadkin, personagens de Dostoiévski. Aquele, Marshall Berman, em *Tudo que é solido desmancha no ar*, apresenta como um rato, “mas um rato que os outros usam para obter glória e poder de organização”. Este, é visto como “[a]rprisionado em sua loucura solitária, é um dos primeiros da linhagem de atormentadas figuras solitárias, que vagam pela literatura moderna até nossa época” (BERMAN, 2007, p. 243-249).

Ao revelar seu segredo, o jovem imperador deixa aflorar a angústia de não ser ele mesmo, de suportar a máscara da loucura como o modo de dizer sim à falsa imagem que os outros fazem dele, e esta angústia se manifesta na pergunta: “Pode-se ficar quieto sabendo que existe alguém tentando convencer os outros de que você é como ele o vê, que tenta, conforme o juízo que faz de você, enquadrá-lo num conceito que não é o seu?” (BERNADINI, 1990, p.146).

Mais adiante, no terceiro ato, Bernardini mostra que o jovem continua lamentando a frustração da vida de aparência: “Sabe? A gente se acostuma com facilidade. E a gente desfila como se nada fosse, assim, como um personagem trágico” (Idem, p. 167). Pelas lamentações de Henrique IV, percebe-se o tom de tragédia com que Pirandello compõe suas personagens. Parece chamar a atenção do leitor para o que ele mesmo considera uma tragédia: a vida de aparência. “É preciso compreender a minha obra, que eu não sou um autor de farsas, mas um autor de tragédias. E a vida não é uma farsa, é uma tragédia” (*Um, nenhum e cem mil*, 2001, p. 223).

As palavras de Pirandello sobre sua obra nos mostram com clareza a visão amarga que o autor tem da vida e como ele a reflete através de personagens passivos diante de determinados padrões so-

ciais. No caso de Henrique IV, parecer louco é estar de acordo com o que a sociedade espera de um louco. É uma forma de renegar a si mesmo, de camuflar seus sentimentos e de viver o drama de não poder se revelar.

De acordo com Foucault (2007, 210): “A alma dos loucos não é louca”. Ou seja, Henrique IV sucumbe diante da máscara da loucura. Sua opção o conduz a um deserto interior que o impede de qualquer possibilidade de comunicação, de liberdade, de vida. Esse homem impossibilitado, renegado, Leone di Castris o define como:

... o mais desesperado, o mais trágico dos personagens de Pirandello (...). Ele não há forma: a perdeu um dia com a juventude e o amor, na “histórica” cavalgada de um carnaval burguês, na traição da sua sociedade injusta e corrupta (...). A descontinuidade é o seu destino, aliás, o seu momento eterno (...). O desgosto pelos outros, causa e ocasião do mal, se torna nele vontade de transformar-se como os outros o veem, como eles o querem. E se rasteja nas salas escuras do cárcere, só olhando uma lua inacreditavelmente longe, perdida como um sonho de antiga inocência (CASTRIS, 1978, p. 164-165).<sup>2</sup>

Pela descrição de Leone di Castris, observa-se uma personagem exilada que cria para si um mundo abstrato condizente com uma imagem disforme de sua realidade. O mundo abstrato em que vive a personagem pirandelliana se confirma no jogo das máscaras sociais que priva o homem da realidade, como num jogo de esconde e mostra. Ou seja, ao mesmo tempo em que recupera a sanidade é obrigado a incorporar uma falsa identidade. A permanência do protagonista no mundo da loucura é a confirmação de que viver em sociedade significa dizer não as suas convicções e anseios e dizer sim às convenções.

## Conclusão

Constatamos, com este trabalho, que Luigi Pirandello reflete sobre a sociedade de seu tempo a partir dos conflitos existenciais do homem às voltas com a modernidade. Esta opção o distingue dentro da produção da literatura italiana e faz com que sua obra alcance um patamar universal, tal o processo de criação do escritor.

Observamos que *Henrique IV* é uma peça que concentra um número considerável de características do homem moderno, que vive um período de transição, de concepção de vida para um futuro que presenciamos hoje.

Percebemos em Henrique IV uma personagem complexa e solitária que vive sob o fardo da preocupação com o olhar do outro e procura corresponder às expectativas que sua imagem provoca naqueles que o observam bem como sua imersão no mundo da loucura oriunda de sua subordinação às convenções sociais.

## Notas

1. “Tutta la tragedia dell’io pirandelliano, l’incomunicabilità dell’essere, il suo frantumarsi definitivo, il suo “vedersi vivere” agghiacciato e funesto, nasce – con un’evidenza che non lascia ombra di dubbio – da una zona *storica* di dissolvimento; da una frattura della coscienza che – prima di divenire momento eterno e irreversibile della realtà umana – è sofferta e figurata in un impressionante risalto di condizioni sociali.”
2. “...il più disperato, il più tragico dei personaggi di Pirandello (...) Egli non ha forma: l’ha perduta un giorno, con la giovinezza e l’amore, nella “storica” cavalcata di un carnevale borghese, nel tradimento della sua società ingiusta e corrotta (...) La discontinuità è il suo destino, anzi il suo momento eterno (...) Il disgusto per gli altri, causa e occasione del male, diventa in lui volontà di farsi come gli altri lo vedono, come loro lo vollero. E si trascina nelle sale buie del carcere, solo guardando una luna incredibilmente lontana, perduta come un sogno di antica innocenza”.

## Referências

- BEC, Christian. *Fundamentos da literatura italiana*. Tradução: Mário da Silva. Zahar Editora: Rio de Janeiro, 1984.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Loriatti. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.
- BERNARDINI, Aurora F. *Henrique IV e Pirandello*. Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- CASTRIS, Arcangelo Leone de. *Storia di Pirandello*. Editori Laterza: Roma-Bari, 1978.
- FOUCALT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução: Maurício Santana Dias. Cosac&Nayfy: São Paulo, 2001.
- SQUAROTTI, Giorgio B. *Literatura italiana*. Tradução: Nelson Carlos et ali. Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. L&M: Porto Alegre, 1997.

## Figurações da loucura em *Del amor y otros demonios*

**Resumo:** Este artigo analisa as figurações da loucura na obra *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez, sobretudo as que se manifestam no discurso religioso e na relação entre amor e loucura.

**Palavras-chave:** amor; loucura; religião; diabo; real maravilhoso.

**Abstract:** This article analyzes the representations of madness that can be found in *Del amor y otros demonios*, by Gabriel García Márquez, especially the ones present in the religious discourse and in the relationship between love and madness.

**Keywords:** love; madness; religion; devil; marvelous real.

A muitos pode parecer estranho analisar a presença do diabo em uma obra de um autor tão festejado por sua literatura vibrante e colorida. Menos usual ainda é a tentativa de estabelecer nexos entre amor, possessão demoníaca e loucura socialmente legitimada em sua representação literária da América colonial. Gabriel García Márquez é, sem dúvida, lembrado mais pela presença do amor. E é justamente de amor que se trata: a representação do amor como demoníaco na obra *Del amor y otros demonios*, que já no título desfaz a estranheza de se querer investigar a presença e o papel do diabo e as conseqüentes perturbações de toda ordem na referida obra. O demônio literário de García Márquez é o que se pretende analisar aqui, seu papel na representação literária do mundo; para isso, reconhecemos e admitimos “a afinidade lingüística entre o discurso teológico e o discurso literário, na medida em que ambos recorrem à imagem” (Barcellos 2000, p.12). A presença da teopoética se justifica pela tentativa de melhor delinear o vínculo entre literatura, loucura e religião, o que não invalida o recurso a outras perspectivas de análise do fazer literário.

Neste artigo, a análise parte da definição do texto literário em níveis, adotando como recorte o nível da literatura como “um fenômeno específico da linguagem, caracterizado por determinadas regras parti-

culares de produção e recepção e efeitos específicos a serem obtidos” (Barcellos 2001, p.63). Trato a obra como criação literária e, como observa Tzvetan Todorov, “la littérature se crée à partir de la littérature non à partir de la réalité, que celle-ci soit matérielle ou psychique » (1970, pp. 14-15). Não pretendo fazer uma análise sociológica nem histórica dos temas que pretendo abordar. Compartilho da opinião de Jochen Hörisch, para quem “el discurso literário trasciende las épocas, o sea, es básicamente o casi en su totalidad un discurso perturbado, enfermo y patológico. Es que lleva la impronta de una lógica de la afición debida a la posibilidad de semánticas y somáticas perturbadas que hace a este discurso propenso a la tematización de enfermedades/épocas” (2006, p. 52).

Para entender melhor o papel desempenhado pelo diabo na obra, é interessante considerar o contexto literário no qual ela surge. García Márquez é um dos mais ilustres representantes do que se convencionou chamar de “realismo mágico”. O realismo mágico fez com que a literatura hispano-americana ganhasse visibilidade no mundo e fizesse a voz de nosso continente ser ouvida, com toda a riqueza do imaginário de seus povos. Entretanto, se a visibilidade nos foi favorável em dado momento, também nos custou caro, pois estivemos durante décadas aprisionados ao “modo de produção literária” do realismo mágico. Cabe lembrar, também, que o realismo mágico é um construto literário-ideológico forjado além de nossas fronteiras, com simplificações, omissões e manipulações do material literário da América Latina.

García Márquez muitas vezes referiu-se a sua obra como sendo pertencente ao realismo mágico, uma corrente muitas vezes confundida com o real maravilhoso, inclusive entre os críticos e teóricos da literatura. Embora possuam traços comuns e traços distintivos entre si, pode-se afirmar que se trata, de fato, de duas correntes literárias distintas (Lukavská 1991).

O próprio García Márquez aborda a distinção em seus escritos e afirma que o que pretende em sua criação literária é construir novos mundos, novas realidades, e que seu processo de criação lança mão do mágico como elemento central para a criação de uma nova realidade. Em outras palavras: o real é passível de tradução em termos “mágicos” ou, se se prefere, em termos de realidades paralelas, baseadas na observação do que nos rodeia no mundo hispano-americano. Para García Márquez, “el universo novelesco se presenta al lector como un mito roto por la historia, como lo sagrado destruido por la invasión de lo profano” (Lukavská 1991, p. 76). O romance do realismo mágico é dialógico, carnavalesco. Contesta Deus, autoridade e lei social; é uma

exploração da linguagem, uma consagração da ambivalência. (Kristeva 1974, p. 78-79).

Coerente com essa concepção de realismo mágico, *Del amor y otros demonios*, segundo seu autor, é baseada em um fato real, ocorrido na época em que ele atuava como repórter em um jornal colombiano. Ao serem realizadas reformas para transformar um convento em hotel em Cartagena, as criptas são demolidas e os restos ali enterrados são levados para outro lugar. Tudo corria bem até que, em uma tumba, a de Sierva María de Todos los Ángeles, uma imensa cabeleira ruiva de mais de vinte e dois metros de comprimento é encontrada presa a um crânio. García Márquez é incapaz de refrear seu espanto e inconformismo diante do fato real e mesmo científico que testemunha e oferece logo uma explicação para o fato, ao recordar-se da história de uma marquesa dos tempos coloniais morta de raiva aos doze anos que sua avó lhe contava. Essa menina-marquesa tinha cabelos muito compridos e passou a ser venerada pelos povos do Caribe após sua morte. Como lidar com o fato e com a lenda, ali tão próximos? No prólogo da obra, escrita muitos anos depois da abertura da tumba, o autor revela sua decisão: “La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro” (GM, p. 11).

A história se passa no Caribe colombiano, na cidade colonial de Cartagena de Índias, cercada de muralhas e planejada como fortaleza contra os ataques dos inimigos do império espanhol. Segundo Lukavská (1991), “las ciudades fundadas representan el espacio sagrado, centro del mundo, amenazado por la invasión de lo profano” (p. 76). Assim, Cartagena, que geograficamente é uma ilha sobre a qual se funda uma cidade do Novo Mundo, pode ser tomada simbolicamente como a representação do sagrado, local em que a manutenção da ordem natural, divina, está a cargo das autoridades, sobretudo das autoridades eclesiásticas, que zelam pela conservação da ortodoxia. A subversão por parte dos indivíduos da ordem estabelecida é sectária e herética, além de representar uma escolha, uma adesão ao mal, como a palavra grega αἵρεσις vem nos recordar. Toda desordem pode ser interpretada como ameaça do demônio ao tecido social, incluindo aí as perturbações de ordem física ou psíquica.

Cabe na heresia tudo o que está fora da ordem, inclusive o amor carnal, que rivaliza com o amor a Deus, caso do padre Delaura, confessor e amante de Sierva María. A começar pelo título, o amor na obra é um demônio que foge ao limite das explicações das coisas do mundo. Também assim é Sierva María, a protagonista suspensa entre dois mundos, o dos brancos e o dos negros, indecisa entre o mundo material

e o mundo espiritual. Seu desajuste à ordem das coisas leva à suspeição de tratos com o diabo.

No livro, a realidade do Novo Mundo aparece de duas formas; em uma delas, a dos africanos, mestiços e *criollos* (brancos nascidos em território americano) é descrita como sendo tão normal, apesar de tão diferente do mundo europeu, que não merece maiores explicações: a realidade é tão colorida, alucinada e mágica que dispensa explicações metafísicas. Na outra, a visão da Igreja, toda a opulência, todos os excessos, só podem estar a serviço do diabo. Assim, nessa visão eclesiástica do mundo colonial americano, as línguas, as cores, as paixões, são encaradas dentro da lógica ortodoxa européia e cristã: é tudo obra do diabo.

Começa, assim, a aparecer nosso personagem, sem voz, mas sempre presente nas ações e nos desejos dos personagens, insidioso. Mas que Demônio é esse que aparece, ou se deixa flagrar, na narrativa? E que loucura é essa que, como escreveu Nietzsche, poderia apontar para a degeneração de uma civilização, no caso a espanhola, em face de uma civilização nascente?

O diabo no livro de García Márquez não aparece como personagem. Há alusões, a ele é atribuída a maioria dos elementos que escapam da compreensão dos personagens da narrativa. Aparece na voz de muitos personagens, e das formas mais intrigantes. Apesar disso, ou por isso mesmo, é figura essencial no projeto de construção de realidade mágica a que se propõe o autor.

O diabo já se anuncia nos discursos desde o nascimento de Sierva María, o desamor de sua mãe e a posterior adoção informal da menina pelos escravos negros da propriedade de seus pais. O mundo dos negros, reduzido na visão dos brancos a um mundo de mentirosos contumazes e feiticeiros, é o mundo em que a menina se cria. O fato de falar três línguas africanas com desenvoltura já é indicativo do que a aguarda no futuro: apesar de ela ter aprendido tais idiomas com os negros, aos brancos lhes parece incompreensível que uma marquesinha branca possa tê-las aprendido naturalmente, preferindo, provavelmente, creditar o fenômeno a uma possessão diabólica, como já indica uma relação com indícios de possessão da Idade Média: “Quando [o possuído] se exprimisse em grego, latim, ou outro idioma que jamais houvesse aprendido, ou lesse, escrevesse, cantasse musicalmente e realizasse outras coisas que não lhe houvessem sido ensinadas” (Nogueira 2000, p. 57).

Da mesma forma, o fato de Sierva María cantar em línguas “desconhecidas” e com vozes diferentes da sua parece reforçar o princípio de possessão demoníaca transcrito acima. O ar alheio e dissimulado da menina quando entre brancos, sua insistência em usar colares de

santos africanos em detrimento dos escapulários e outros hábitos alimentam as suspeitas de possessão ou de pacto com o demônio.

Quando Sierva María começa a manifestar os primeiros sintomas da raiva, após muitos meses de ter sido mordida, os curandeiros que a atenderam são os primeiros a declarar que ela “estaba loca, o poseída por los demonios” (GM, p.71). O próprio fato de que a doença tenha demorado tanto se manifestar foi logo identificado como artimanha do demônio pelos que a rodeavam e também pelo bispo Abrenuncio, que logo toma providências quanto ao futuro da menina. Acredita ele que “entre las numerosas argucias del demonio es muy frecuente adoptar la apariencia de una enfermedad inmunda para introducirse en un cuerpo inocente” (GM, p.77). O diagnóstico é esperado, pois,

[e]xpertos o laicos, cuando los discursos sobre las enfermedades aparecen ligados a inculpaciones, llevan implícita la exhortación a evitar, apartar o modificar todo lo que cause enfermedad. La enfermedad aparece así como sanción a una conducta que no se ajusta a las normas vigentes o postuladas (ANZ, P.32)

Também as freiras que acolhem a menina no convento acreditam na possessão demoníaca. Ali, mulher entre mulheres, vai sentir com toda força o estigma de possuída pelo demônio. A passagem que narra a primeira visita do padre Delaura a Sierva María no convento é, talvez, a mais representativa na obra do poder atribuído ao demônio quando se trata de explicar fatos da vida:

“Además, un cerdo habló y una cabra parió trillizos.” Y agregó con ahínco: “Todo anda así desde que su obispo nos hizo el favor de mandarnos este regalo emponzoñado”.

Igual alarma le causaba el jardín florecido con tanto ímpetu que parecía contra natura. A medida que lo atravesaban le hacía notar a Delaura que había flores de tamaños y colores irreales, y algunas de olores insoportables. Todo lo cotidiano tenía para ella algo de sobrenatural[...]

“No hemos dicho que la niña esté poseída”, dijo, “sino que hay motivos para suponerlo”

“Lo que estamos viendo habla por sí”, dijo la abadesa.

“Tenga cuidado”, dijo Delaura. “A veces atribuimos al demonio ciertas cosas que no entendemos, sin pensar que pueden ser cosas que no entendemos de Dios”.

“Santo Tomás lo dijo y a él me atengo”, dijo la abadesa: “A los demonios no hay que creerles ni cuando dicen la verdad”. (GM, p. 111)

Sierva María, no entender dos representantes da Igreja, é a encarnação do diabo ou, pelo menos, sua representação. García Márquez reproduz, assim, o pensamento cristão ainda vigente à época da Conquista Espanhola segundo o qual a mulher é mais sujeita às artimanhas do diabo:

[O] Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é, por excelência, a *mujer*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos – ‘Toda malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela!’ (Eclesiástico 25:26) – e os primeiros teólogos cristãos (Nogueira 2000, p.42)

As ponderações de Delaura sobre o demoníaco são dissidentes e, portanto heréticas, ao propor outras causas para o mal da menina, mesmo que o faça dentro do marco da doutrina cristã. O fato de especular sobre uma possível origem psíquica para os tormentos de Sierva María já aparta Delaura da lógica estabelecida na narrativa e é, portanto, heresia. Há, na obra, outras personagens femininas que parecem servir à obra do Diabo e que, entretanto, tal como Sierva María, cumprem na narrativa o papel de evidenciar e de questionar o poder do Diabo e sua própria existência. Circunscritas ao espaço do convento das clarissas, essas mulheres que supostamente lá servem a Deus ou que expiam suas culpas estão permanentemente confrontadas com sua condição de presa fácil do demônio e lidam com tal fato de diferentes maneiras. A abadessa Josefa Miranda, por exemplo, assume não só o posto de administradora do convento como também o de guardiã de demônios, vale dizer, das mulheres lá encerradas que trazem em si o selo indelével do pecado. Ao mesmo tempo, ela é uma espécie de porta-voz do nosso demônio silente na obra, visto que por suas palavras e ações é que toma forma de modo mais categórico a figura do demônio da América colonial, aquele que explica a natureza e as paixões incompreensíveis do ponto de vista europeu. Resgatemos um trecho de um diálogo entre Delaura e o Bispo Abrenuncio:

“Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda”, dijo. “Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. Es detestable!”

El obispo se admiró de su virulencia. Delaura lo notó, y trató de explicarse en un tono tranquilo.

“Quiero decir”, dijo, “que le atribuye tantos poderes a las fuerzas del mal, que más bien parece devota del demonio”.

“Mi investidura no me permite estar de acuerdo contigo”, dijo el obispo. “Pero me gustaría estarlo”. (GM, p. 130)

Sierva María, ao representar o desconhecido, o diferente, serve como veículo do questionamento dos dogmas. “É o feminino questionando o sagrado, questionando a castração sexual e psíquica a que foram submetidas as mulheres em virtude da misoginia do cristianismo” (Ferraz 2003, p. 64). Ela encarna a maldição de Eva, pois sua curiosidade faz com que o homem (Delaura) caia em pecado e desgraça. O curioso é que neste caso o sexo não é o vetor da danação do homem, mas o amor. O amor que disputa com o amor a Deus revela-se mais poderoso na decadência do homem do que o próprio sexo, que na obra não ocupa senão um lugar secundário. O autor privilegiou, assim, outra forma de mostrar a misoginia da Igreja, ao representar Sierva María não como a prostituta, a lasciva (uma Madalena) e sim como cativante e dotada de encantos capazes de desviar os homens da obra do Senhor e, por isso, mais maléfica. Tal como Eva, o grande pecado de Sierva María foi desejar o conhecimento e oferecê-lo, na forma libertadora do amor, a Delaura.

O amor entre confessor e possuída pelo demônio vai-se construindo pelo reconhecimento das diferenças como naturais, distantes da obra do diabo. Tão movido pela curiosidade quanto Sierva María, o padre Delaura experimenta, ousa e termina por sacrificar uma carreira eclesiástica de brilhante futuro para experimentar sensações que sua Igreja classifica de pecaminosas e satânicas. O bispo Abrenuncio, ao tentar dissuadir Delaura, afirma que “el amor era un sentimiento contra natura, que condenaba a dos desconocidos a una dependencia mezquina e insalubre, tanto más efímera cuanto más intensa”. (GM, p. 197). Esse, por sua vez, só anseia livrar-se da opressão do mundo cristão. Em um dos últimos diálogos entres esses dois personagens, García Márquez novamente explicita sua resistência a encarar o amor como demoníaco: “¿No teme condenarse? ‘Creo que ya lo estoy, pero no por el Espíritu Santo’, dijo Delaura sin alarma. ‘Siempre he creído que él toma más en cuenta el amor que la fe’” (GM, p. 198).

Apesar de demonstrar ao longo da narrativa que o demônio do amor nada mais é do que uma manifestação de felicidade inimaginável no mundo opressivo da América Espanhola ainda vergada sob o peso da Inquisição, García Márquez, coerente com a premissa do realismo mágico de basear-se na realidade, evita dar um final feliz a seus personagens. Morrem separados e infelizes, purgando o pecado de ir contra a sociedade estabelecida. A medida do amor é a medida da loucura:

a loucura e o sofrimento são o combustível do amor desesperançado entre Sierva María y Delaura.

Julgado como suspeito de heresia pelo Santo Ofício, deposto de todas as suas atribuições, Delaura é condenado a servir como enfermeiro em um hospital de leprosos onde, apesar de suas tentativas, não consegue contrair a doença. Sierva María, afinal convencida de que tinha pacto com o diabo, sucumbe após tormentos inimagináveis nas mãos de seus exorcistas.

O demônio que se anuncia desde o título é, assim, vencido. A mais poderosa das figurações da loucura na obra, inimigo poderoso das instituições, atendendo por diversos nomes, entre eles o de amor, não teve voz na narrativa, mas esteve sempre presente, a lembrar a todos sua condição de potenciais pecadores e transgressores. A literatura do real maravilhoso, como vemos, é ela mesma também patogênica, enfermiza. O demônio literário de García Márquez, esse demônio caribenho do qual apenas esboçamos algumas manifestações, é construído sobre a própria materialidade discursiva, ela mesma mais inverossímil do que qualquer obra fantástica possa sequer tentar reproduzir.

## Referências

- BARCELOS, José Carlos. *Literatura e Espiritualidade*. Bauru: Edusc, 2001.
- BARCELOS, José Carlos. Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. In: *Numen – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, V. 3, n. 2, jul/dez 2000, p. 09-30.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- HÖRISCH, Jochen. Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura. In: BONGERS, Wolfgang; Olbrich, Tanja (org.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p.47-42.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LUKAVSKÁ, Eva. ¿Lo real mágico o el realismo maravilloso? *Etudes romanes de Brno*, Brno: Masarykova univerzita, 1991, v.21, pp. 67-77.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.

## **Insanidade fantástica**

**Resumo:** A relação entre transtorno e literatura não é novidade: o transtorno é tema recorrente na literatura e, na outra direção, a concepção da psicanálise tem uma dívida inegável com a literatura a partir da relação estabelecida por Freud entre a ficção do paciente e aquela criada pelo escritor. O artigo explora o transtorno na literatura fantástica, abordando a alucinação em E. A. Poe e a compulsão em H. P. Lovecraft e examina como a insanidade é explorada pelos autores.

**Palavras-chave:** transtorno; literatura fantástica; Poe; Lovecraft

**Abstract:** The connection between insanity and literature is not recent: insanity is a current theme in literature, and in the other direction, the conception of Psychoanalysis is undeniably indebted to literature with the relation established by Freud between the patient's fiction and that created by the writer. This paper examines insanity in Fantasy Literature, dealing with hallucination in E. A. Poe and compulsion in H. P. Lovecraft, and investigates how the authors approach insanity.

**Keywords:** insanity; Fantasy Literature; Poe; Lovecraft

O que é considerado um comportamento normal, socialmente aceitável, no Ocidente é previsto em dois conjuntos de textos balizadores: a Bíblia e as leis, que funcionam como códigos de conduta. Os desvios de comportamento estão previstos nesses dois códigos com punição em maior ou menor grau, dependendo do grau de transgressão. Contudo, em casos de insanidade como fator determinante do desvio, o castigo é mitigado ou, até mesmo, eliminado. Basta pensarmos nos casos de crime passional, no âmbito legal, ou de alegada possessão demoníaca, no âmbito religioso.

A literatura, enquanto sublimação e representação inconsciente do autor, parece tratar o transtorno mental com mais perspicácia e sutileza. O castigo ou o perdão do desvio do personagem não obedece a padrões previstos e sim às necessidades da trama preparada pelo

ficcionista. Bentinho, de *Dom Casmurro*, por exemplo, com todo o seu delírio possessivo, puniu todas as vítimas do seu ciúme, mas seguiu vivo para contar a sua versão dos fatos, convenientemente com todas as testemunhas mortas. No caso dos contos que abordarei aqui, a loucura dos personagens é punida com veemência.

A relação entre transtorno e literatura não é novidade: o transtorno é tema recorrente na literatura e, na outra direção, a psicanálise tem uma dívida inegável com a literatura a partir da relação estabelecida por Freud entre a ficção do paciente e a do escritor. Exploro aqui o transtorno na literatura fantástica, abordando a loucura em Edgar Allan Poe (1809-1849) e em Howard Philips Lovecraft (1890-1937).

“The Tell-tale Heart”, conto de Poe objeto desse artigo, foi publicado em 1843. Apesar do fascínio que a loucura sempre exerceu no homem, o seu estudo era ainda pouco sistemático quando da escrita do conto. De acordo com Foucault, em *História da loucura*, um estudo de 1804 tentou estabelecer a gênese da loucura mediante a análise de 476 pacientes e apontou:

151 ficaram doentes em consequência de afecções acentuadas da alma, tais como o ciúme, o amor contrariado, alegria excessiva, ambição, temor, terror, pesares violentos; 52 por disposições hereditárias; 28 por onanismo; três por vírus da sífilis; 12 por abuso dos prazeres de Vênus; 31 por abuso das bebidas alcoólicas; 12 por abuso das faculdades intelectuais; 2 pela presença de vermes no intestino; 1 por seqüela da sarna; 5 por seqüelas do darto; 29 por metástase leitosa; 2 por insolação (2008, pp. 223-4).

O fragmento destacado mostra como a psiquiatria ainda tateava seu objeto, confundindo causas e consequências. Poe, por outro lado, descreve a loucura do seu personagem com um entendimento profundo da natureza humana e explorando, de forma matizada, a psicopatia do personagem.

Em “The Tell-tale Heart”, o narrador é tomado por uma urgência de matar seu vizinho de quarto, um velho. Esse desejo ele justifica com um sentimento de repulsa em relação a um olho do homem, que, de acordo com o narrador, parecia um olho de abutre. O narrador espera o momento certo para o seu ato, que acontece depois de oito noites observando o velho dormir. O narrador, então, mata o velho, desmembra o corpo e o esconde sob o assoalho do quarto da vítima. A polícia é chamada por vizinhos que escutam gritos, mas o narrador, confiante da sua perícia, permite a entrada dos policiais e os incita a procurar com cuidado pelo velho. O assassino, seguro de si, leva os policiais ao

quarto da vítima, puxa cadeiras para que os policiais descansem e se senta em uma posicionada sobre a localização do corpo recém-enterrado. Contudo, enquanto conversava animadamente com os policiais, o narrador começa a escutar as batidas do coração do velho sob o assoalho. No início, o som escutado pelo narrador era distante e indistinto, mas, aos poucos, foi ficando cada vez mais alto e mais reconhecível. À medida que o som se tornava mais distinto, o narrador falava mais rápido e mais alto. Quando o som lhe pareceu insuportável e com a certeza de que os policiais escutavam e suspeitavam dele, o narrador, em meio a um ataque de fúria, acaba por confessar o crime.

O narrador inicia o conto afirmando não estar louco e diz que sua única singularidade é a capacidade que tem de ouvir tudo na terra, no céu e no inferno. Como se sabe, a loucura tem método e uma razão própria e o personagem justifica a necessidade de matar o velho com a perturbação que lhe causava o olho da vítima. Foucault cita: “Inúmeras pessoas (...) somente se tornam loucas por terem se ocupado em demasia com um objeto” (id., p. 233).

Vale observar que a fixação do narrador no olho da sua vítima é tão profunda, que ele espera até a noite em que o velho está acordado e, portanto, com o odioso olho aberto, para que possa finalmente matá-lo. Não se trata de matar simplesmente, mas de vencer o olho. Os argumentos para o ato estão organizados e encadeados de maneira lógica. A organização do discurso do narrador revela que a morte não passa de efeito colateral, um mal necessário; a sua fixação era no olho, a repulsa que lhe causava, o que justifica sua ação.

A alucinação só surge posteriormente e, a exemplo de outros textos literários, ela tem efeito punitivo. No início do conto, o narrador confessa: “E eu gostava do velho. Nunca me fizera mal algum. Ele nunca me insultara. Eu não desejava nem o seu ouro” (2005, p. 118). O delírio auditivo do narrador configura-se na batida do coração da vítima. Nesse ponto, cabe observar a semelhança da loucura entre o narrador de Poe e Lady Macbeth, ambos assombrados por símbolos da vida: o primeiro o coração da vítima, a segunda o sangue. A loucura dos personagens é instituída quando atribuem valor de verdade à imagem produzida pela culpa: os dois personagens só conseguem estabelecer contato com o mundo mediado pela culpa e pela alucinação.

Em “The Hound”, de Lovecraft, publicado em 1924, o narrador relata a sua história e de seu amigo St. John, que, tomados por um tédio devastador e em busca de prazer intelectual e estético, começam a profanar sepulturas para roubar objetos ou partes de corpos enterrados. Os personagens criam um museu no porão da casa onde moram com

o acervo coletado de suas expedições noturnas, que só acontecem sob condições perfeitas: luz lunar, temperatura, estação e humor apropriados. Até que um dia, decidem profanar, em um antigo cemitério holandês, um túmulo de um famoso profanador de túmulos e encontram um amuleto que decidem usurpar. Ainda no cemitério, eles escutam o uivo que eles imaginam ser de um cão de caça gigantesco. Os personagens continuam escutando o uivo, além de outros sons irreconhecíveis em casa, até que St. John é atacado violentamente e morre desfigurado por uma criatura desconhecida. O narrador atribui a morte e os estranhos sons ao roubo do amuleto e decide devolvê-lo; contudo, o amuleto é roubado antes que o narrador conseguisse restituí-lo ao antigo dono. Na manhã seguinte ao roubo, ele descobre, ao ler o jornal, que um grupo de ladrões foi encontrado desfigurado por uma criatura não identificada. Em desespero, o narrador volta ao túmulo violado, abre o caixão e descobre que o amuleto está de volta no pescoço do esqueleto, que exhibe garras ensanguentadas.

A primeira coisa que chama a atenção na narrativa de Lovecraft é o papel que o tédio desempenha na trama enquanto catalisador da loucura. O tédio é entendido como a ausência de emoção, a negação da alegria, do medo e, em última análise, a negação da vida. A lacuna do medo e, portanto da pedagogia do medo, leva os personagens à rejeição dos limites, que os induz ao transtorno. A centralidade do macabro no conto, a essencialidade da morte e a estética do horror originam-se precisamente da negação das balizas da normalidade e da negação da vida. O tédio é apontado como justificativa dos atos que se seguem, do colecionismo compulsivo dos personagens.

Os personagens, como já dito no resumo do conto, mantinham um museu no porão da casa em que moravam com uma coleção invejável de objetos macabros. Uma das riquezas de Lovecraft é o nível de detalhamento com que o narrador descreve o ambiente, com cheiros, luzes, sons. Em suma, nada escapa à apreciação do narrador nem ao seu senso estético.

Os objetos são cuidadosamente catalogados e expostos em nichos nas paredes do museu. Esses objetos variam de cabeças em decomposição, estátuas de demônios alados, lápides a desenhos guardados em uma pasta feita de pele humana.

A atenção dedicada ao acervo no museu encontra eco no desenvolvimento com que os personagens preparam suas expedições noturnas. Os saques só poderiam acontecer se houvesse as condições perfeitas do ambiente, e o narrador comenta:

As excursões predatórias nas quais coletávamos nossos tesouros proibidos sempre eram eventos artisticamente memoráveis. Não éramos profanadores vulgares de covas, trabalhávamos somente sob certas condições de humor, paisagem, ambiente, tempo, estação e luz lunar. Esses passatempos eram, para nós, a mais deliciosa forma de expressão estética, e dávamos aos seus detalhes uma atenção técnica e meticulosa. Uma hora inapropriada, um efeito de luz perturbador, ou um posicionamento desajeitado da grama úmida destruiria quase ou totalmente aquela excitação extasiada que sucedia a exumação de algum segredo perverso da terra<sup>1</sup>. (2007, p. 20)

Os rituais são práticas intrínsecas ao comportamento compulsivo. O ritual descrito no fragmento em destaque é voluntário e deve ser desempenhado com rigor para que haja o alívio e a excitação decorrentes da obsessão dos personagens. O ritual estabelecido funciona como um pensamento mágico, a obediência aos passos é fundamental para que o resultado seja alcançado.

O narrador é bastante consciente da impropriedade da sua conduta e afirma no início do conto: “Que os céus perdoem a insensatez e a morbidez que nos levaram a tão monstruoso destino!” (2007, p. 19). E mais adiante diz:

Não posso revelar os detalhes de nossas expedições ofensivas, ou catalogar, mesmo que em parte, o pior dos troféus que decoravam o inominável museu que preparamos em uma grande casa de pedra onde morávamos, sozinhos e sem empregados. Nosso museu era uma blasfêmia, um lugar inimaginável, onde, com o gosto satânico de neuróticos virtuosos, montamos um universo de terror e decadência para excitar nossas fatigadas sensibilidades. (id., p. 19)

A culpa, mais uma vez, será determinante no desfecho trágico do narrador. St. John, seu amigo, é morto desfigurado por uma criatura, e o narrador escreve o texto anunciando seu suicídio, como única saída do perigo que acredita estar vivendo. O medo, ausente no início da narrativa, surge incontrolável.

Em “Luto e melancolia”, texto publicado em 1917, Freud definiu como causas da melancolia, entre outras, a perda de interesse pelo mundo, o surgimento de inibição da produtividade, a auto-acusação e a expectativa delirante de castigo. Freud afirma:

O melancólico exhibe ainda outra coisa que está ausente no luto – uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia,

é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. (s/d., p. 1)

Freud fala do prazer que o melancólico sente no desmascaramento de si mesmo e a confissão do narrador parece confirmar os sintomas citados acima. A tirania do superego tem no suicídio seu último ato: a radicalização do ataque ao ego. Freud diz:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na verdade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (1974, p. 50).

Dessa forma, o autor literário, livre dos tecnicismos clínicos, explora o transtorno mental na sua escrita e ajuda a contar a história da loucura, o que, acredito, foi o que Poe e Lovecraft fizeram nos contos abordados.

## Nota

1. Tradução inédita de Marcelo Goes Moreira.

## Referências

- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREUD, Sigmund. "Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen". Trad. Jayme Salomão. Volume IX. *Obras Completas de Freud, Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia". Tradução anônima. Acessado em 25/05/2012. <http://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>
- LOVECRAFT, Howard Phillips. "The Hound" em *The Whisperer in Darkness*. Ware: Wordsworth Editions, 2007.
- POE, Edgard Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

## *Melancholia* ou a tristeza irradiada do Século XXI

**Resumo:** Pretende-se inicialmente apresentar uma análise do filme *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), verificando o modo como este se inscreve numa perspectiva romântica, na qual seus diferentes elementos (música, referências pictóricas e filosóficas) contribuem para uma positivação da tristeza absoluta, estado que vai de encontro à norma e ao equilíbrio. Num segundo momento, empreender-se-à uma revisita do percurso conceitual feito pelo termo melancolia, identificando como a questão da criatividade surge já nas primeiras formulações, notadamente a classificação feita pela medicina dos Antigos, em sua aceção como doença da bílis negra. Mas o gênio inventivo do melancólico será posto em maior evidência durante o período romântico, tornando-se questão largamente explorada pelas artes, sobretudo as plásticas, vertente retomada por Lars von Trier para a construção do seu filme.

**Palavras-chave:** Melancolia; cinema; arte; criação; romantismo.

**Abstract:** Initially an analysis of *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) is going to be presented to verify the way it is inserted in a romanticized perspective in which its different elements (music, pictorial and philosophical references) contribute to an accomplishment of absolute sadness which denies both norm and balance. After that the very term melancholy is going to have its conceptual course revisited to identify how creativity plays its role since the first approaches, particularly the way the ancient civilizations medicine classified it as a black bile disorder. However, the inventive genius of the melancholic will be most promoted during Romanticism when it is going to be explored by the arts, especially visual arts, which Lars von Trier is going to use to create his film.

**Keywords:** Melancholy; movie; art; creation; Romanticism.

Em *Melancholia* (2011), o diretor dinamarquês Lars von Trier constrói uma repositivação da melancolia retomando a associação entre tristeza aguda e gênio criativo, numa representação cinematográfica atualizada do *mal do século*. Tragédia dividida em um prólogo e duas partes, a obra declara sua filiação à estética romântica já na sua apre-

sentação introdutória, na qual os personagens estão representados em planos fixos, numa evocação à pintura<sup>1</sup>, notadamente a do século XIX.

Nesses pequenos “quadros”, os tons frequentes do neo-classicismo romântico francês assim como os aspectos narrativos estão fortemente enfatizados<sup>2</sup>. Os personagens estão presos num espaço – o cenário de um ambiente natural – que se degrada: pássaros caem mortos enquanto o olhar vazio da protagonista procura no do espectador a confirmação de seu estado de impotência. Aqui, toda ação será inútil. O *slow motion* dos movimentos contrastando com a grandiose de *Tristão e Isolda* (Richard Wagner, 1865) antecipa a dimensão trágica dessa narrativa na qual nenhuma ação final reparará a situação que vai se instaurar.

O trágico será anunciado com mais vigor no plano que mostra a pintura *Caçadores na neve* (Pietter Bruegel, 1565) convertendo-se em cinza. Mais que introduzir, o prólogo resume a narrativa. Todos os elementos dramáticos que a comporão aí estão apontados, ainda que não linearmente: o casamento – símbolo máximo de uma sociedade em decadência cujos rituais de renovação estão esvaziados; o caos – insetos que voam para trás e a dupla sombra dos arbustos; a impossibilidade de fuga – Claire, que afunda no terreno de golfe abraçada ao filho, e Justine, em cujas pernas prendem-se amarras que a impedem de caminhar. E a catástrofe final, inevitável.

Mostrada do interior da biblioteca, a imagem do início do choque do Melancholia contra a terra na paisagem longínqua é seguida de um plano no qual Justine, vestida de noiva, “jaz” numa espécie de ataúde natural traçado pelo leito de um rio. Inspirado no quadro *A morte de Ofélia* (1852) – representação do personagem de *Hamlet* feita pelo pintor inglês John Everett Millais –, o plano sublinha o aspecto trágico e reitera a associação entre natureza e fatalidade<sup>3</sup>, já pontuada nos quadros anteriores.

Destaca-se aqui, porém, a metaforização do retorno da civilização ao inanimado. O casamento, como encarnação universal de laço de civilidade estabelecido entre dois seres, submerge. Uma variação do mesmo tema aparece no plano que mostra a alucinação recorrente de Justine, no qual ela, sempre de noiva, vê-se impedida de avançar pelas amarras que a puxam para a terra. A estetização do trágico por Lars von Trier, presente de forma elaborada desde *Dogville*, é levada a extremo em *Melancholia*.

Diante da tela, vê-se dois universos em reiterada colisão. De um lado, a realidade, o mundo ordinário daqueles que não parecem sofrer, mostrada em planos fechados por uma câmera em constante desequilíbrio. Do outro, um quadro no qual tristeza e delírio revelam-se os únicos elementos de estabilidade, dados em planos abertos, num des-

lizamento lânguido, um convite ao deleite de um estado melancólico que dura e que é, sobretudo, mostrado como belo.

As duas partes que compõem o filme são uma representação contemporânea do aforisma hipocrático (6-23)<sup>4</sup>: quando medo e tristeza perduram, o estado melancólico instala-se. Tristeza e medo são os componentes da melancolia que em Lars von Trier será dada pelos personagens Justine e Claire.

### **Justine e a tristeza como ponto de equilíbrio**

Planos fechados dos recém-casados Justine (Kirsten Dunst) e Michael (Alexander Skarsgård) abrem essa primeira parte da história. A câmera, em constante desequilíbrio, recua e avança, seguindo os movimentos incertos da limusine que tenta chegar ao castelo da família, onde os convidados esperam para festejar o casamento. Justine parece feliz. Parece divertir-se com os pequenos imprevistos que vão surgindo. Aos poucos, percebe-se que Justine, na verdade, diverte-se mais – e somente – com os erros dessa solenidade milimetricamente organizada. Os convidados esperam os recém-casados por duas horas, o carro luxuoso fica preso na bucólica estrada de terra, o pai está bastante bêbado e a mãe (Charlotte Rampling) não esconde seu desprezo pelos casamentos. Se Justine não leva a sério esses rituais, não deixa de se interessar pelo que merece, aos seus olhos, o justo valor: os animais, as estrelas desconhecidas do firmamento, as crianças e o belo. Porque além-se a esses elementos, com os quais compõe – com bastante dedicação – um universo próprio, pode suportar a hipocrisia e amoralidade da realidade comum a todos. Por esse espaço, ela apenas flutua, desliza, dele escapa.

Justine não ata, não compõe, não comunga. E essa atitude de soltura, esse déficit de atenção tomado como estratégia de proteção, é o que lhe permite estar entre os demais. Isso funciona até que alguém a retire de seu “esconderijo” revelando-lhe os limites de seu engenho no ocultamento de sua incapacidade, incorrigível, de estar como os seres humanos normais. Há uma aritmética da felicidade constantemente lembrada a Justine nessa primeira parte do filme: porque teve a maior limusine, o campo de golfe mais vasto, a recepção mais suntuosa organizada pelo cerimonialista mais exigente do mundo, deve estar feliz. Esse investimento bruto na alegria de Justine revela-se, porém, sem nenhuma liquidez.

Bastarão duas frases de Gaby, a mãe, para que a aparentemente fulgurante recém-casada abandone o estado de euforia e recolha-se às sombras. O olhar de Justine “apaga-se” como se se tornasse espelho do que ela passa, a partir de então, a ver em torno de si: nada.

Ela fará, efetivamente, uma ruptura com o papel que aceitara representar. E mais uma vez deixará os convidados à espera para lavar-se, para dormir. O fim do casamento é anunciado em cada um dos seus gestos, culminando com a partida do noivo. Justine retorna ao seu ponto de equilíbrio. Mas o caos instala-se.

## **Claire e o medo das incertezas**

Nota-se, num primeiro momento, que o personagem que protagoniza o segundo quadro contrapõe-se à protagonista do primeiro. A disposição para a ação, para a tomada de decisão, para a intervenção, caracteriza Claire (Charlotte Gainsbourg). Percebe-se, assim, que a presença desta última reafirma no filme a dicotomia que o caracteriza: Justine e Claire são variações de um mesmo estado. Pressupõe-se a aptidão desta para a manutenção da ordem por meio da correta manipulação dos códigos sociais. Justine sofre porque sente demais, é humana demais. Claire também sofre, mas – e isso só confirma seu grau de civilidade – dispõe dos fármacos para conformar a alma à realidade.

O excesso de lucidez de Justine permite que esteja bem enquanto o mundo padece. Quando se revela que a desconhecida estrela vermelha trata-se, na verdade, do planeta Melancholia, que ameaça chocar-se com a terra, a tristeza de Justine é aliviada. O fim dado como certo de uma vida na terra que, como declara, “é má” e da qual “ninguém sentirá falta”, permitir-lhe-á fruir dos pequenos prazeres. Interessante observar que ela recobra o apetite à medida que a tragédia se aproxima.

Claire, por sua vez, é tomada pelo medo, estado que, retrospectivamente, revela-se como causa da atitude de proteção que a caracteriza: o medo do desequilíbrio, do incontrolável é o que move a buscar, e instaurar em torno de si, a ordem, a certeza, a correção do erro.

À tristeza absoluta de Justine vincula-se a ansiedade da irmã, que pressente o iminente abandono de cena. Justine busca falar sobre aquilo de que sofre. É, porém, convidada a calar-se. Responde a esse convite ao retraimento substituindo os livros da biblioteca de Claire, cujas páginas abertas expõem um geometrismo abstrato contemporâneo por pinturas de Bruegel, de Goya, de Millais. Justine repõe o sujeito e suas animosidades onde só restavam cálculos, formas puras, superfícies.

Contra a fragilidade da raça, Justine propõe a coragem de reconhecer e aceitar a mortalidade e a brutal consciência de que se está sozinho, caminhando para um irreversível fim. Fim este que sequer resulta de nossos próprios excessos mas do acaso. Se falta à triste Justine desen-

voltura no estabelecimento de laços sociais, sobra-lhe o dom para tratar com o intolerável, nos últimos instantes que antecedem a fatalidade.

### **A invenção como último gesto**

Uma primeira análise dos personagens conduz-nos a inferir a incapacidade da Justine-criança de se refazer da perda da mãe, esse primeiro objeto de desejo; uma separação que, conforme revelará a própria Gaby, teria se dado muito precipitadamente. Pode-se aqui falar de ausência também do pai, estando esse desapontamento duplo na origem da incapacidade de Justine de avançar tomando para si novos objetos, o que se daria em um processo normal. Em vez disso, tomou a si concomitantemente como objeto abandonado – identificando-se com essa posição – e como fonte de abandono. Abandono de si – quando se entrega à força que a deprime e recusa-se a tratar do corpo alimentando-se, higienizando-se – e abandono dos outros, incapaz de reconhecer e retribuir o afeto que a ela é dedicado.

Justine declara sua incapacidade de continuar a investir no elo com Michael. Mas parece aguardar o momento exato, aquele em que o recém-marido expressará a potência do seu sentimento: ele anuncia entusiasmado a compra de um terreno cujas macieiras darão as sombras adequadas para abrigar até a tristeza da esposa. Diante desse voto de amor incondicional, esse “na saúde e na doença”, capitula a brava Justine, liberando seu sadismo devastador inicialmente voltado para si, e que agora amplia-se em curvas espiraladas que incorporam os que a cercam.

Mas, para além dessa análise, mais focada nas relações entre os personagens que compõem o núcleo central familiar, surge uma outra configuração, que extrapola a tríade mãe-pai-criança e toma Justine como metaforização da melancolia, vista aqui como um afeto do mundo ocidental. Não mais sintoma individual de um processo de constituição psíquica que fora entravado, a melancolia de Lars von Trier consolida-se nessa obra como um estado de tristeza cujos traços são comuns a todos, como algo que caracteriza o humano e que é depositário de sua beleza.

Os personagens principais estão todos, na verdade, acometidos do mesmo mal. Mas Justine desponta como encarnação sublime de tudo que há de belo nesse modo sofrido de viver. Ela está acima, e para além, de todas as circunstâncias que concretamente perturbam a realidade dos que a circundam: a obsessão da irmã Claire por impor ordem, a fixação de John (Kiefer Sutherland) pela Astronomia<sup>5</sup>, o sadismo incontinente da mãe e o escapismo do pai, Dexter (John Hurt). O que

diferencia Justine nessa constelação de deprimidos – que dela cobram, uníssonos, que se mostre feliz – é o fato de não procurar subterfúgios e, mais que isso, mostrar-se verdadeiramente inapta para encontrá-los.

Batendo de frente com a realidade, promove constantemente o choque de dois universos opostos. Nela, mostra-se a marca da curiosidade, do desejo de saber, da vontade de nomear o que lhe é intolerável. Nessa busca, tornou-se uma brilhante criadora de slogans. Sabe manipular como ninguém palavras que mobilizam o desejo de ter e insere este numa perspectiva mercantilista. Publicitária, ela é a encarnação máxima do gênio criativo do nosso século. E nesse contexto, Justine surge como representação mesma do sentimento de tristeza, única postura digna possível diante do mal-estar, avançado, da civilização.

Essa versão do apocalipse dada por Lars von Trier toma um partido muito claro: de qualquer modo, nunca houve outro remédio senão a capacidade de criar. A última invenção da redatora publicitária imbatível é uma “cabana mágica” dentro da qual – promete à criança – deverão estar protegidos. Notemos que é com o canivete, presente de casamento do sobrinho, que Justine a construirá. Em vez de instrumento de morte, o canivete torna-se utensílio valioso para a construção dessa fantasia derradeira. Improvisada no momento final, a cabana é um alívio momentâneo, fulgaz ilusão que inclui até o espectador.

Talvez pudéssemos – com Gilles Deleuze<sup>6</sup> – retomar a aposta nietzscheana de que um dia compreenderemos enfim que somente houve medicina onde acreditávamos haver arte. Pensaremos, assim, em cura, em anestesiamento da dor, em estancar sangramentos. Pois não seria a capacidade de converter misérias aplicando-lhes algo de belo, de grandioso, um derradeiro gesto humano válido? Entre o que propõe Claire – sentar-se à varanda e tomar uma taça de vinho – e o que constrói Justine, há uma notável diferença. No primeiro gesto, trata-se tentar dissimular a tragédia como quem assiste, com sofisticação, a uma ópera, ao passo que, no segundo, trata-se de, com trabalho, com o artifício da caverna, deixar-se pelo trágico atravessar.

## Melancolia e criação

A vinculação do termo melancolia ao gênio criativo é tematizada pelos Antigos, mais precisamente por Aristóteles, que inaugura uma vertente de compreensão do termo. Século após século, o tema da melancolia foi motor, provocador, inspirador de incontáveis representações pictóricas, esteve associado a obras literárias, filosóficas e científicas no mundo Ocidental. Tão vasto quanto diverso, o resultado dessa vincula-

ção coincide com a própria fortuna artística e cultural da humanidade, com ênfase em diferentes períodos, como a que ocorre na Renascença.

A exposição *Melancolie – Génie et folie en Occident*<sup>7</sup>, um dos maiores eventos já consagrados ao tema, problematizava essa vinculação. A gravura de Albrecht Dürer, *La Melencolia*, assim como *Les tentations de Saint Antoine* (Jérôme Bosch, 1506) e *Saturne dévorant un de ses enfants* (Francisco Goya, 1819-1823), obras paradigmáticas do assunto, abriam um percurso que daria em obras mais contemporâneas como *Big Man* (2000), do escultor australiano hiperrealista Ron Mueck, na qual obesidade e sedentarismo apareciam como atualizações formais da tristeza aguda em tempos de *fast-food*. Nela, o sujeito representado conserva a pose secular do melancólico das artes plásticas: cabeça pendida e apoiada em uma das mãos.

Considerando-se a importância reservada aos textos científicos, a exposição, de algum modo, prestava uma homenagem a um certo aspecto da época renascentista, no qual a melancolia surge como sintoma de uma reação da civilização ocidental ao progresso exacerbado da ciência. As obras que contavam essa história lançavam novas indagações, parecendo haver nelas a intenção de reconduzir o visitante a uma posição já de há muito abandonada, aquela do “reencantamento do mundo”. Apontava-se aí o desejo de resgate de algo de humano que se fora junto com as sombras, cassadas pelos *séculos das luzes*.

Havia uma interrogação, e essa postura indicava, na verdade – lembremos que estávamos em 2005 –, um movimento rumo à incerteza na qual fomos precipitados nessa era pós-11 de Setembro. Se a Ciência é uma narrativa como as outras<sup>8</sup>, e válida hoje aquilo que se suplantarà mais tarde, *Melancolie...* atestava a perenidade, séculos a fio, de um mal-estar que desafia conceitos e, modificando-se, permanece. Assim fazendo, enaltecia esse grau zero do humano – quando a carga instintual se converte em base narcisista<sup>9</sup> –, de um humano enlaçado e devotado ao amor de si mesmo, subtraído do mundo ao redor.

Segundo Nietzsche, lembra-nos Deleuze, artistas, assim como filósofos, tem uma saúde frágil “porque viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, [trazem em si *então*] a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os faz viver através das doenças do vivido.”<sup>10</sup>.

Pode-se vincular esse “algo de grande demais” àquilo que a psicanálise aponta como estando na origem da melancolia: a perda. Em *Luto e Melancolia*, Freud fará a relação entre esses dois estados, indicando as marcas que os diferencia: se no luto o sujeito sofre pela perda do objeto, na melancolia, o objeto perdido é o próprio ego. Com o desapontamento ou a desconsideração provocada pela pessoa amada, a libido não se

desloca para um novo objeto. Em vez disso, retrai-se para o próprio ego e promove uma identificação entre este e o objeto já abandonado. Lembrando que a escolha desse objeto deu-se sobre uma base narcisista, a libido, frente ao obstáculo imposto pelo objeto, retroage em direção a essa estrutura primeira, o narcisismo. De certa forma, o melancólico “chora” a morte do seu próprio eu.

Se não se pode negligenciar a vinculação dos estados melancólicos provocados pelo excesso de bÍlis negra, no dizer dos Antigos, ao patrimônio artístico da humanidade, há que se considerar, porém, que o termo acomoda diversas acepções, cujas diferenças nem sempre são observadas. De que melancolia se fala? De que melancolia se trata? Impõe-se então uma revisão, ainda que abreviada, dessa diversidade conceitual.

### **Doença, conceito, estado**

O termo melancolia se origina do grego *melagcholia* (*mélas*, negro, e *cholé*, bÍlis). As primeiras definições remetem à Antiguidade, quando Hipócrates (460 a. C.) desenvolve a teoria de que os distúrbios mentais seriam consequência do desequilíbrio entre os quatro humores básicos: o sangue, a flegma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. Em Hipócrates, a melancolia nele se define como uma consequência da produção excessiva de bÍlis negra e se caracteriza por estado de tristeza profundo, gosto pela solidão e medo.

Aristóteles (383-384 a. C.) retoma os pressupostos de Hipócrates mas instaura uma diferença quando identifica o estado melancólico como estando na origem dos gênios criativo e intelectual<sup>11</sup>. Aristóteles se interrogava por que todos os ilustres na filosofia, nas artes, “homens de exceção”, nas ciências são sujeitos nos quais há um predomínio da bÍlis negra. Identificava no caráter inconstante desses seres uma extensão da inconstância da bÍlis negra que oscilava entre as temperaturas quente e fria. O aspecto da inconstância dos melancólicos retomado por Aristóteles não nega sua filiação as postulações de Hipócrates que já associava os dois estados, melancolia e mania. É, porém, Aristóteles quem observa pela primeira vez essa relação entre gênio criativo e melancolia.

A associação entre melancolia e mania também foi apontada por Areteu da Capadócia no século Iº d.C. No *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aigües et chroniques*, ele dedica os capítulos V e VI à melancolia e à mania, nos quais os dois estados são tomados como manifestações diferentes de uma mesma doença.

La Mélancolie est une affection sans fièvre, dans laquelle l’esprit triste reste toujours fixé sur la même idée et s’y attache opiniatement, elle me paraît

être un commencement ou une espèce de démi-manie. (...) Les mélancoliques varient dans l'objet de leur démence; ou ils s'imaginent qu'on veut les empoisonner, ou ils fuient dans la solitude par misanthropie, ou ils se tourmentent par des idées supertiteuses, ou ils prennent la lumière et la vie même en aversion. S'il arrive quelquefois que cette tristesse cesse ou se dissipe, la plupart de ceux chez lesquels ce changement arrive deviennent maniaques<sup>12</sup>.

Os pressupostos hipocráticos são retomados, sendo, porém, acrescentada por A. da Capadócia a seguinte condição: se a bílis negra se mantém nas hipocôndrias, o sujeito permanece melancólico, mas, se o humor sobe em direção ao cérebro, ele torna-se maníaco, estado que atesta o agravamento da doença. Segundo ele, os "*mélancoliques deviennent ainsi maniaques plutôt par les progrès que par les intensités du mal*"<sup>13</sup>.

E é no Capítulo VI, quando explana sobre o estado da mania – caracterizada pela ação e pela alegria triunfantes –, que Capadócia falará da engenhosidade do espírito manifesta nas pessoas que sofrem do mal da bílis negra:

[...] parmi les gens bien élevés et qui ont de l'aptitude aux sciences, on en a vu plusieurs devenir astronomes (a) sans maître, philosophes sans précepteur, poètes d'eux-mêmes et comme par l'inspiration des Muses, la bonne éducation se faisant même sentir dans les maladies; d'autres parmi les illétrés et les personnes du peuple devenir d'excellents manoeuvres, potiers, maçons, charpentiers sans apprentissage.<sup>14</sup>

Vários séculos depois, iremos encontrar esse estado como um dos sintomas presentes naquilo que a nosologia psiquiátrica americana nomeia atualmente de "transtorno bipolar", suplantando definição anterior, "psicose maníaco-depressiva"<sup>15</sup>. Por essa definição, melancolia e mania seriam estágios distintos – manifestando-se ciclicamente – de um mesmo distúrbio.

Se a aceção biofisiológica, referente à teoria humoral dos antigos, foi abandonada, duas outras vertentes concentram hoje as diferentes aceções para o termo: a filosófica, que nasce com Aristóteles ao introduzir a noção de gênio criativo e que se propaga nas artes e na cultura, e a psicopatológica, terreno onde o termo apresenta igualmente variações.

## **Melancolia na clínica<sup>16</sup>**

Segundo o psiquiatra e psicanalista Juan-David Nasio<sup>17</sup>, o termo melancolia, utilizado desde os gregos, quando a Medicina Antiga pre-

conizava a teoria dos humores, sofreu várias modificações. “Mas é necessário saber que ele designa um estado grave de depressão”, conclui. Parafrazeando o grau zero barthesiano da escritura, Nasio considera que a melancolia é o grau máximo, o mais severo, da depressão. “A um tal ponto que não se pode dizer que a melancolia seja uma depressão, é mais que isso, é uma outra coisa, é o grau mais brutal da depressão”.

Ao mesmo tempo, uma acepção romântica da melancolia, vista como um estado de tristeza lânguida, de passividade, próximo da feminilidade foi conservada ao longo dos séculos, reconhece. Essa polissemia do termo não é anódina. O estabelecimento de uma clara distinção entre essas duas principais acepções para o termo – a que indica uma patologia grave não-produtiva e a que se apresenta como um estado profícuo para a criação – é fundamental.

### Qual a relação entre melancolia e criação ?

J.-D.-NASIO: Do ponto de vista psicopatológico, psiquiátrico, a melancolia é uma doença mental que apresenta quatro características principais: 1) um humor triste no qual o paciente está profundamente abatido. Não se trata de uma tristeza passiva, é uma tristeza ansiosa, atormentada, agressiva, que dura e que não se sabe de onde ela vem. 2): um profundo ódio de si mesmo. Essa segunda característica a diferencia de todos os outros sofrimentos tristes e depressivos. O paciente sofre antes de tudo dele mesmo, não se suporta. Não é apenas alguém que se sente culpado e que não se ama: é um ser que visceralmente quer se destruir, se auto-destruir. 3): o melancólico passa frequentemente ao ato dessa auto-destruição enquanto os outros pacientes depressivos nem sempre ousam suicidar-se. Essa também é uma característica que a distingue de todas as outras doenças. O suicídio do melancólico é um gesto brutal, violento, inimaginável. Em Psiquiatria Legal – é importante salientar – quando nos chamam para um caso de suicídio, sabe-se, pela sua forma, se se trata de um melancólico ou não. Faz-se o diagnóstico do melancólico *après coup*. São suicídios de uma violência inacreditável: ele corta a carótida **ou atira-se** uma bala no meio da garganta, em direção ao cérebro. Ou seja, o melancólico não fracassa, ele tenta verdadeiramente destruir-se, sem hesitação. 4): o melancólico é um delirante. Ele constrói uma ideia que o obsedia, e está absolutamente convencido de sua veracidade. Essa ideia consiste frequentemente que ele é sujo, impuro, que não merece fazer parte da raça humana, que deve desaparecer, que não pode existir. É justamente esse delírio que o conduzirá a uma tentativa de suicídio brutal. Triste-

za ansiosa e agressiva, ódio de si mesmo, delírio de auto-acusação e passagem ao ato são as quatro características que compõem o quadro clínico do que chamamos em psiquiatria de melancolia.

### **Em que esse quadro lembra, por exemplo, as representações iconográficas do tema?**

J.D.-NASIO: É importante que as pessoas saibam que esse tipo de paciente que acabo de descrever existe ainda. Falar neles é, de certo modo, prestar-lhes uma homenagem pois eles existem e sofrem. Tenho uma paciente ex-melancólica, que cometeu um ato brutal contra si, sendo salva pela família no último momento. Há dez anos, antes de ser minha paciente, ela teve um delírio melancólico segundo o qual era impura. E porque teria um sangue impuro, deveria retirá-lo de si. Em seu delírio, ela deveria morrer. Fato grave é que ela era mãe de um garotinho de cinco anos. E quando decide que deveria cortar a garganta para retirar o sangue impuro, ela se diz que seu garoto não poderia sobreviver. Ela mata então o filho e corta a própria carótida. Esse é o quadro melancólico, dramático, encontrado pela família ao entrar no quarto: uma mulher que mata o filho e corta a própria garganta. Ela é levada em urgência ao hospital, salva *in extremis*, e interna em hospital psiquiátrico durante quatro anos. Foi julgada pelo infanticida mas o júri considerou que o fato aconteceu sem responsabilidade de sua parte. Eis aí o verdadeiro quadro da melancolia.

### **Pode-se então falar num estado moderado de melancolia que conduziria à criação?**

J.-D. NASIO : Há algo de muito impertinente na utilização de um tal termo para designar o belo, pulsão de vida, coisas da criação, que seja a música, a pintura, a poesia. A melancolia é um termo que é verdadeiramente sinônimo de gravidade e de morte. É esse o primeiro contraste porque falar de melancolia e criação é como falar de pulsão de vida e pulsão de morte. A melancolia é pulsão de morte e a criação é pulsão de vida. É verdade que uma das acepções possíveis do termo melancólico é essa acepção poética do termo. Mas para mim trata-se de uma sorte de roubo da palavra melancólica. Mas hoje é assim.

### **Um certo eclipsamento do termo em psicanálise e as transformações que sofreu no campo da psiquiatria, sendo substituído por outras classificações como “transtorno maníaco-depressivo”,**

## **“distúrbio bipolar”, não teria resultado no fortalecimento dessa acepção filosófico-literária dos românticos?**

J.D.-NASIO: Ele não desapareceu nem da psicanálise, nem da psiquiatria. Ele desapareceu do código DSM 4 (*quarta edição do Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*)<sup>18</sup>, em 1994. É a Psiquiatria norte-americana que não o utiliza mais. No caso dessa paciente, por exemplo, para mim é um caso de melancolia, para a DSM-4, de “Depressão severa com delírio”. Em psicanálise, continuamos a utilizar o termo melancolia, que é uma forma grave de psicose com delírio. Melancolia é sempre delírio contra si. Mas o estado que gera a criação não é a melancolia tal qual nós a conhecemos. Com a condição de precisar bem isso, a utilização do termo não me incomoda. Pode-se dizer que existe uma melancolia do ponto de vista do sofrimento humano e uma melancolia vista pelo poeta, pelos homens de pensamento. Nessa segunda acepção, a melancolia é um estado de tristeza lânguida, passiva, calma, serena, que dura e que chega subitamente à criação. Se ficarmos nessa segunda acepção, é importante esclarecer, porém, que a melancolia não é somente esse estado de lentidão, simpático e, no limite, chamado sofrimento *à la Baudelaire*. A melancolia não é o *Spleen*<sup>19</sup> baudelaireano. Falar de sujeito melancólico existente hoje, em 2011, na França ou no Brasil, é falar de uma outra melancolia. Considero, porém, que o *spleen* pode dar origem à criação, sim, uma vez estabelecida que a melancolia é um termo clínico. Isso posto, podemos considerar que, do ponto de vista da literatura, poética, espiritual, do *Spleen* baudelaireano, o sujeito que cria é muito voltado para si mesmo. É um estado muito narcísico. E nesse estado narcísico há um retorno sobre si mesmo, que é favorecido pelo estado de uma melancolia langorosa, passiva. E é esse retorno sobre si mesmo, impelido por esse humor entristecido, que vai ser um formidável caldo de criação, de cultura da criação. Quer dizer que o sujeito entra em si porque a tristeza o conduz a entrar em si e daí resulta a criação.

### **Mas não se pode aí falar de sofrimento de melancolia....**

J.D.-NASIO: Não, não para mim. É um estado que nós chamamos melancólico, mas não é a melancolia. Por isso a necessidade de se estabelecer a diferença. É um estado de tristeza lenta, passiva, que não há nada a ver com a melancolia. No melancólico, a tristeza é ativa, o melancólico tem os olhos bem abertos, ele está encolerizado, é violento... Ele pode passar a escrever, mas essa atividade é imposta por sua con-

dição de delirante: ele necessita escrever seu delírio. Trata-se da criação de um delírio. Enquanto no *spleen* de Baudelaire é um estado difuso, com tristeza. Eis o ponto em comum entre os dois casos, o da tristeza *baudelaireana* e o da melancolia: a tristeza. É importante sublinhar pois não se costuma falar sobre isso: é o retorno sobre si mesmo, impellido pela tristeza, que se torna cultura de criação. É porque o sujeito entra em si mesmo que ele cria. Esse retorno sobre si mesmo lança um diálogo interior que resultará na criação. Sem isso, não posso compreender como pode haver criação. É necessário falar a si mesmo, senão não há criação. Criação é um impulso nascido de um diálogo interior, que se exterioriza, atinge o outro – o próximo, os que estão de fora – modifica a realidade, e vai além daquilo que o sujeito havia produzido até então. Nesse sentido, o estado melancólico langoroso é um terreno fértil para a criação porque é um estado de intenso diálogo intenso.

## Notas

1. Em *Dogville* (2001) e *Manderlay* (2005), Lars von Trier explora a fixidez dos planos mas numa outra perspectiva, notadamente, a teatral, radicalizando a experiência de cruzamento das artes cinema e teatro ao ponto de dispor os personagens sobre um palco e demarcar os espaços por traços de giz.
2. Tais quadros, que mostram diferentes representações das protagonistas Justine e Claire, acompanhadas pela criança, são variações livres de um paradigma pictórico no qual o tema da melancolia está associado à figura de anjos.
3. Lembremos que, na peça de Shakespeare, Ofélia é encontrada morta por afogamento.
4. HIPPOCRATES. *Corpus Hippocraticus*, I-V, edição G.P.Gould, The Loeb Classical. Harvard University Press, Cambridge, 1995.
5. O cunhado milionário de Justine é autodidata e coleciona telescópios, relógios solares e outros instrumentos que costumam exercer fascínio sobre os melancólicos.
6. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo: ed. 34, 1992, p. 224.
7. A exposição foi realizada de outubro de 2005 a janeiro de 2006, no *Musée du Grand Palais*, em Paris, sob a curadoria do historiador de Arte Jean Clair.
8. Cf. PRIGOGINE, I. *O fim certezas : tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
9. Cf. FREUD, S. (1974). “Luto e melancolia”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, p. 277. Freud chama a atenção para o fato de que a auto-recriminação é um traço frequente no melancólico, que comumente acusa-se de mesquinho, egoísta, desonesto e dependente.
10. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo: ed. 34, 1992, p. 224.
11. Cf. ARISTÓTELES. *Problema XXX*, 1. In: Jackie PIGEAUD. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro, Lacerda Editora, 1998.
12. A. de Cappadoce. “De la Mélancolie” (Chapitre V) in *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques*. Paris: Lagny, 1834, p. 83-84.

13. Idem, p. 84.
14. Idem, p. 89-90.
15. A expressão “psicose maníaco-depressiva” é introduzida por Emil Kraepelin, no século XIX. É com ele que o termo “melancolia” será substituído por “depressão”.
16. Entrevista concedida em 23/10/2011.
17. Juan-David Nasio é psicanalista francês de origem argentina, radicado na França desde 1969, quando começa a trabalhar com Jacques Lacan e a participar dos seminários da École Freudienne de Paris. Ele também trabalhou com Françoise Dolto, foi professor da Université Paris VII e fundou, em 1986, o “Séminaires psychanalytiques de Paris”. É autor de vários livros, dentre os quais: Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise, Édipo – O complexo do qual nenhuma criança escapa e Introdução à Topologia de Lacan.
18. No código DSM – 4, o termo aparece apenas como um traço especificador dos distúrbios bipolares e dos episódios depressivos, sendo definido como “ausência completa da capacidade de se ter prazer” e estando diferenciado do luto.
19. *Spleen et idéal* é uma das seis partes que constituem *Les fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire. O termo *spleen*, (do inglês, baço) retoma a associação entre excesso de bílis negra e tristeza da teoria humoral dos Antigos. Os 85 poemas que integram o *Spleen* de Baudelaire tematizam a tristeza e o desespero agudos.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Problema XXX,1*. In: Jackie PIGEAUD. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.
- CAPPADOCE, A de. *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aigües et chroniques*. Paris: Lagny, 1834.
- CLAIR Jean (sous la dir. de). *Mélancolie, génie et folie en Occident, catalogue de l'exposition au Grand Palais*, 2005. Paris: Gallimard/RMN, 2005.
- Dogville*. Lars von Trier, Dinamarca, 2003.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo: ed. 34, 1992.
- DSM – IV – TR – *Manuel Diagnostique et Statistique des troubles mentaux (Texte Révisé)*. Paris: Masson, 2003.
- FREUD, S (1974) - “Luto e melancolia”. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago.
- HERSANT, Y. *Mélancolies – De l'antiquité au Xxème siècle*. Paris: Robert Lafont, 2005.
- HIPPOCRATES. *Tratados hipocráticos*. Madri: Alianza Editorial, 1996.
- LACAN, J. *Le séminaire, livre VII, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1963.
- Manderlay* (2005). Lars Von Trier, Dinamarca, 2005.
- Melancolia*. Lars von Trier, Dinamarca, 2011.
- NASIO, J-D. *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la Psychanalyse*. Paris: Éditions Payot, 1992.
- PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet in Teatro Completo de William Shakespeare: tragédias, comédias, dramas históricos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Vol. I. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

**Orlando Luiz de Araújo**  
Universidade Federal do Ceará  
araujo\_orlando@hotmail.com

**Caio Flávio Bezerra Montenegro Cabral**  
Universidade Federal do Ceará  
caioflavio@live.com

## **Bibliografia sobre loucura**

BRANT, S. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Nova York: New York Review Books, 2001.

CAELIUS AURELIANUS. *Maladies aiguës, maladies chroniques*. Édition et traduction anglaise par I.E. Drabkin University of Chicago Press, 1950.

CASTEL, R. *L'orde psychiatrique*. Paris: Minuit, 1976.

COSTA, A.L. M. "O mundo escutado: delírios intraduzíveis do chefe Ezequiel". In: SOUZA, E. M. de (org.); MARQUES, R. (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DAGOGNET, F. *La raison et les remèdes*. Paris: P.U.F., 1964.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ESQUIROL, E. *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*. Paris: Didot, Na XIV, 1805.

\_\_\_\_\_. *Des maladies mentales* (2 vol.). Paris: Baillièrre, 1838.

FELMAN, S. *Writing and madness: literature, philosophy, psychoanalysis*. Trans. Martha Noel Evans. California: Stanford University Press, 2003.

FLASHAR, H. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin: Walter de Gruyter, 1966.

FORTENBAUGH, W.W. *Aristotle on emotion*. London: Duckworth, 1975.

FOUCAULT, M. *História da loucura: na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Colège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FREMINVILLE, B. de. *La raison du plus fort: Traiter et maltraiter les fous?*. Paris: Seuil, 1977.

GALENO. *Le passioni e gli errori dell'anima: Opere morali*. Édition M.Menghi, M. Vegetti, commentaire M. Vegetti,. Venezia: Marsilio Editori, 1984.

GOUREVITCH, D. *Le triangle hippocratique dans le monde gréco-romain: la malade, as maladie et son médecin*. Rome: École Française de Rome, 1984.

GRMEK, M.D. *Les maladies à l'aube de la civilisation occidentale*. Paris: Payot, 1983.

HAUGT, J.A. *Holy horrors: an illustrated history of religious murder and madness*. Amherst: Prometheus Books, 1990.

JAYNES, J. *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. Boston: Mariner Books, 2000.

KENNY, A. *The anatomy of the soul: historical essays in the philosophy of mind*. Oxford: Barnes & Noble, 1973.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. and SAXL, F. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. London: Basic Books, 1964.

- KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAIN-ENTRALGO, P. *The therapy of the word in classical antiquity*. New-Haven and London: Yale University Press, 1970.
- LAINING, R. D. *The divided self: an existential study in sanity and madness*. Harmondsworth: Penguins Books, 1965.
- LLOYD, G.E.R. *Demystifying mentalities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MOREL, P. et QUETEL, C. Les thérapeutiques de l'aliénation mentale au XIXe. siècle. In *Nouvelle histoire de la psychiatrie*. Toulouse: Privat, 1983, p.431-438.
- ONIAN, R.B. *The origins of european thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- PIGEAUD, J. *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine: La manie*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La maladie de l'âme: Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- PINEL, Ph. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*. Paris, An IX: reprod. Photograph. Tchou, 1965.
- PORTER, R. *Madness: a brief history*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- POSTEL, J. *Genèse de la psychiatrie*. Paris: Le Sycomore, 1981.

- ROHDE, E. *Psyche*. Trans. W.B. Hillis. London: Taylor & Francis Group, 2002.
- ROSALDO, M.Z. *Knowledge and passion: ialogot notions of self and social life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- ROTTERDAM, E. *Elogio da loucura*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RYCROFT, C. *Imagination and reality*. Exeter: A. Wheator & Co. Ltd, 1987.
- SAAS, L.A. *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature, and thought*. Harvard: Harvard University Press, 1994.
- SCHMIDT, J. *Melancholy and the care of the soul: religion, moral philosophy and madness in early modern England (The history of medicine in contexto)*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2007.
- SCULL, A. *Madness: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SILK, M. S. *Interaction in poetic imagery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- SIMON, B. *Mind and madness in ancient Greece: the classical roots of modern psychiatry*. Cornell: Cornell University Press, 1980.
- SONTAG, S. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- STAROBINSKI, J. *Trois fureurs*. Paris: Gallimard, 1974.
- TEMKIN, O. *The falling sickness*. Baltimore-London: The John Hopkins Press, 1971.
- TISSOT, Dr. *De la santé des gens de lettres*. Lausanne: 1772.
- TOTMAN, R. *Social causes of illness*. London: Souvenir Press, 1979.
- WARNER, M. *Monuments and maidens: the allegory of the female form*. London: University of California Press, 2001.

## **Informações gerais**

A revista Fragmentos publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos com artigos e resenhas inéditos - em alemão, espanhol, inglês, italiano e português - referentes a línguas e literaturas estrangeiras.

### **Normas para a apresentação do texto**

Os trabalhos submetidos devem:

- ◆ ser inéditos;
- ◆ apresentar um resumo de até 100 palavras, na língua do artigo e em inglês (no caso de artigo escrito em inglês, apresentar resumo em inglês e em português);
- ◆ apresentar palavras-chave (na língua do artigo e em inglês);
- ◆ conter até 5.000 palavras para artigos e 1.000 para resenhas;
- ◆ ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12;
- ◆ não apresentar negritos e sublinhados. Citações dentro de parágrafos ou em língua estrangeira devem estar entre “aspas”. Citações destacadas devem estar sem aspas. Destaques de palavras ou expressões devem estar em itálico;
- ◆ apresentar apenas Notas Finais (converter as notas de rodapé em notas finais);
- ◆ apresentar as Notas Finais antes das Referências.
- ◆ Os títulos das Referências devem ter o seguinte formato básico: Sobrenome do autor, Nome. Título do livro. Local de publicação: Editora, data da publicação. Ex: Paratore, Ettore. História da literatura latina. Trad. Manuel da Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- ◆ Citações no texto: o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação. Quando necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. Ex: (Arvin, 1946, p. 10).
- ◆ Eventuais figuras (desenhos, gráficos, tabelas, fotos, etc.) devem ser enviadas em arquivos separados.
- ◆ Dados adicionais:
  - nome da instituição a que está vinculado o autor;
  - endereço do autor para correspondência e e-mail.

**Importante:**

Os textos serão avaliados pela Comissão Editorial, Conselho Consultivo e pareceristas ad hoc. Os textos que não estiverem de acordo com as Normas Editoriais serão devolvidos para que sejam feitas as devidas alterações.

A revista detém os direitos autorais sobre a edição dos trabalhos aceitos. A revista não se responsabiliza pelos conceitos, ideias e opiniões emitidas pelos autores.

Os originais deverão ser enviados por correio eletrônico: [revis-tafragmentos@gmail.com](mailto:revis-tafragmentos@gmail.com). Cada autor receberá dois exemplares da revista.