

André Pereira de Souza

Urbe melancólica: espectros de Eros na metrópole

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2017

André Pereira de Souza

Urbe melancólica: espectros de Eros na metrópole

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S729u Souza, André Pereira de.
Urbe melancólica [manuscrito] : espectros de Eros na metrópole / André Pereira de Souza. – 2017.
342 f., enc. : il., p&b.

Orientador: Georg Otte.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 301-324.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. Melancolia na literatura – Teses. 3. Emoções – Aspectos sociais – Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

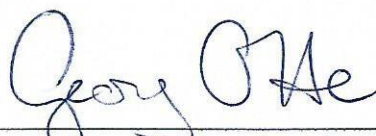
CDD: 809.933

Tese intitulada *Urbe melancólica: Espectros de Eros na metrópole*, de autoria do Doutorando ANDRÉ PEREIRA DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

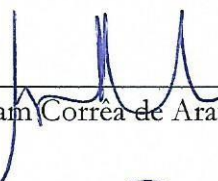
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



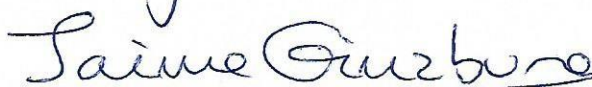
Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador



Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG



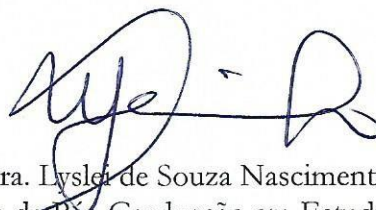
Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG



Prof. Dr. Jaime Ginzburg - USP



Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu - UFOP



Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE / UFMG

Belo Horizonte, 11 de outubro de 2017.



Albrecht Dürer. *Melencolia I*. 1514.

Resumo

O objetivo deste estudo é analisar alguns aspectos do termo “melancolia” na contemporaneidade. Essa palavra que possui uma tradição histórica desde a Grécia no campo da medicina e da filosofia sobreviveu por séculos como o principal diagnóstico de perturbação mental, quando no século XX, com a ascensão da psiquiatria, passou a designar certos sintomas mais específicos. Na filosofia ela foi parcialmente suplantada pela noção de “angústia”. Acreditamos, no entanto, que essas especificações e substituições representam uma perda da dimensão que o termo continha historicamente. E que apontava na direção do que falha na hora da representação. Ao que tudo indica, onde o termo “melancolia” melhor sobrevive hodiernamente como prática reflexiva parece ser na inflexão da história da arte rumo ao tipo de *ciência sem nome* pensada por Aby Warburg. Isso significa que pensar a melancolia é um pensar sobre as imagens. Tendo como efeito o fazer falar dos fantasmas em um tempo de fantasmagoria absoluta, no qual, frente às inúmeras fraturas do que se apresenta como realidade, o risco de desabamento generalizado das estruturas se apresenta como uma ameaça real.

Palavras-chave: Melancolia. Vida nas grandes cidades. Teoria do fantasma. Imagem e capitalismo.

Abstract

The aim of this study is to analyze some aspects of the term "melancholy" in contemporary times. This word that has a historical tradition from Greece in the field of medicine and philosophy survived for centuries as the main diagnosis of mental disorder, when in the twentieth century, with the rise of psychiatry, came to designate certain more specific symptoms. In philosophy she was partially supplanted by the notion of "anguish." We believe, however, that these specifications and substitutions represent a loss of the dimension that the term contained historically. And that pointed in the direction of what fails at the time of representation. It seems that where the term "melancholy" best survives nowadays as reflective practice seems to be in the inflection of art history towards the kind of nameless science thought by Aby Warburg. This means that thinking melancholy is a thinking about images. Its effect is to make ghosts talk in a time of absolute phantasmagoria, in which, faced with the numerous fractures of what is presented as reality, the risk of widespread collapse of structures presents itself as a real threat.

Keywords: Melancholy. Life in big cities. Phantasmology. Image and capitalism.

“A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos.”
(Charles Baudelaire, *As flores do mal*)

“Porquanto a sabedoria deste mundo é loucura aos olhos de Deus.”
(1 Coríntios 3)

“Pensando na nova existência que desejava organizar, experimentava uma
alegria tanto mais viva quanto já se via à margem, longe demais para ser
atingido pela vaga de Paris e perto desta o bastante para que a proximidade
da capital o confirmasse na sua solidão.”
(Joris-Karl Huysmans, *Às avessas*)

“Jesus disse: ‘Sede transeuntes.’”
(Evangelho de Tomé)

Aos meus pais.

Agradecimentos

A todos que me acolheram durante essa longa jornada na FALE. Aos professores, funcionários e colegas que fizeram desse lugar uma casa para mim.

Ao prof. Georg Otte, que me deu a liberdade para experimentar e me fez aterrisar quando necessário, sem jamais tolher minhas asas, sempre abrindo horizontes, estendendo planícies.

À minha irmã Maria Angélica e cunhado Alexandre, por todo o suporte durante esses anos.

Aos amigos que fiz durante esse período e que vão durar para sempre: Janine, Flávia, Adilson, Marília, Fernando Viotti, Júlio Machado.

Aos amigos que me apoiaram de várias maneiras: Valéria Bontempo, Flávio Agostini, Ramilson, Simone Tostes, Renata Marquez, Lou, Juliana Myrrha, Adi, Mônica Vaz, Bela, Paulo, Cota. Pessoas que me trouxeram conforto e alegria.

Ao Oscar Cirino e Dr Antônio Morelli, por todas as razões que só nós sabemos.

À família maceiosense Gabriela e Bruno, que veio se juntar a nós durante alguns anos.

À Letícia da secretaria.

À Sônia, querida vizinha e amiga.

À Ram Avraham Mandil, Elisa Maria Amorim Vieira, Élcio Cornelsen, Luís Alberto Brandão, Sabrina Sedlmayer, por suas contribuições e leituras rigorosas.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Sumário

Introdução.....	1
1 A sobrevivência da melancolia.....	9
O rebaixamento da melancolia	16
Melancolia como a sombra de Deus.....	20
Da gnose à psiquiatria.	29
Saber sobre o abismo.....	35
2 A melancolia como conceito crítico.....	45
A sobrevida filosófica da melancolia no conceito de angústia.....	47
Walter Benjamin e o uso da melancolia como conceito crítico.	57
Estâncias de Agamben: melancolia e o problema da imagem.	64
Pneumatologia e fetichismo da mercadoria.....	75
3 A dimensão política da melancolia na atualidade	83
Maria Rita Kehl: <i>O tempo e o cão</i>	90
Vladimir Safatle e O circuito dos afetos.....	100
Christian Dunker: Mal-estar, sofrimento e sintoma	106
4 <i>Nadja</i> , a cidade surrealista e a melancolia.....	113
Gnose, melancolia e amor cortês.....	115
Condição social, tristeza e melancolia.....	125
A alucinação dos símbolos. Da tristeza à loucura: o espectro da melancolia	134
Cidade, melancolia, fantasma.....	141
5 Brasília e Clarice: melancolia, utopia, Coisa.	153
Rio de Janeiro, a velha capital e a vida doméstica	159
A cidade e a fenda	166
Ana e o encontro com a Coisa.....	174
Brasília e o porvir	184

6 <i>Minha querida Sputnik: melancolia e pós-modernidade</i>	189
Chamado, espelho, abismo: espasmos na superfície	195
De Tóquio a Delfos.....	203
Entropia e melancolia global	206
Fragmentação e dissolução: banalidade, olhar, abertura	211
O desaparecimento e o duplo: voltar às origens.	214
O oráculo e o espelho.....	228
A estrutura oracular do duplo.	232
O parque de diversões e a metrópole.	238
7 <i>Melancolia, o filme, e o fim da história</i>	247
Um aparte sobre a gnose	255
O saber ignorado e o fim da história.....	270
Da cabana primitiva à... cabana primitiva.....	276
O deserto do real: espectrologia, tecnognose, desapareição.....	282
Considerações finais	287
Referências.....	297

Introdução

Ao pensarmos em sondar a melancolia na contemporaneidade – objeto desta pesquisa - logo evidenciou-se a íntima relação desta com o processo de fantasmagorização da realidade iniciado na modernidade. O nexos entre uma coisa e outra, melancolia e fantasmagoria, entretanto não é uma novidade da modernidade, uma vez que no texto inaugural para o estudo filosófico da síndrome atrabiliárquica, o *Problema XXX*¹, de Aristóteles (ou Pseudo-Aristóteles, dada a inconclusiva autoria do mesmo), a melancolia aparece como um fenômeno intrinsecamente relacionado ao *eidolon*, palavra grega para imagem com conotação de aparição ou fantasma, uma vez que em sua origem servia como designação da representação visual de uma pessoa ou de um objeto em sua ausência, como no *post mortem* (deixemos por hora as diferenças entre *eidolon* e *eikón*, outra palavra que os gregos usavam para imagem, mas com substanciais nuances entre elas). Assim, importa-nos aqui o modo como Aristóteles divisa como o núcleo da afecção melancólica o desejo mórbido por uma imagem, algo que na modernidade assumirá uma dimensão inaudita, seja no amor romântico ou no amor consumista pelos objetos-mercadorias. Fica assim estabelecido desse princípio a origem remota da problemática que no século XIX Marx chamou de fetichismo da mercadoria, isto é, a centralidade da forma mercadoria na psiquê da modernidade capitalista. Tal como a entendemos, a passagem sobre o fetichismo da mercadoria em *O capital*², intitulada sugestivamente como a que promete revelar o segredo da mercadoria na economia capitalista, se conecta com o *Problema XXX* na medida em que neste Aristóteles parece visar algo semelhante, isto é, revelar o segredo da melancolia, e em ambos os casos o mais secreto do poder, seja do modo de produção predominante ou da afecção mais poderosa tal como compreendida pela medicina grega (e que como tal, prosseguirá pelos séculos seguintes, na medida da influência desta medicina sobre as práticas medicinais medievais e renascentistas, somente superadas recentemente em fins do século XIX) respectivamente, consiste no poder da imagem, compreendido como o poder de geração de impressões a partir de algo ausente ou inexistente, que paira sobre e obnubila a realidade como um fantasma.

¹ Cf. ARISTÓTELES, *Problema XXX*, in QUINET, *Extravios do desejo*, depressão e melancolia, 1999.

² Cf. MARX, “O fetichismo da mercadoria: seu segredo”, In: *O capital*, Seção I, Cap. I, Item 4, pp. 79-93, 1968.

Walter Benjamin alude a este fato em *Origem do drama trágico alemão*³ destacando a paisagem melancólica dos dramas barrocos alemães como narrativas que giram em torno do vazio, vazio este trazido pelos novos ares protestantes cuja teologia retirava do cristianismo a esperança na salvação. Tudo o que resta neste novo mundo são encenações repetitivas sobre o mesmo tema: o vazio deixado pela ausência de um objeto, neste caso, Deus. Para suprir este vácuo é que se recorre às alegorias, imagens que se acumulam na expectativa de preenchimento da ausência de sentido. O problema é que, tal como nas sociedades de consumo de massa, tudo o que se obtém das imagens é a compulsão por mais imagens, como se a sociedade dependesse da abundância destas para sua sobrevivência. Neste sentido, os dramas alemães antecipam a canibalização do sentido das imagens que na contemporaneidade foi tratada por autores como Christopher Lasch e Jean Baudrillard, cujas obras versam sobre o vazio nas sociedades de consumo, seja pela ausência de laços comunitários ou laços com a realidade, hodiernamente mediada pelos objetos e pelas imagens.

É neste âmbito que situamos a problemática da melancolia na contemporaneidade numa chave que, embora nova, nos remete à antiguidade, quando o problema da idolatria era central para o pensamento. Recuperando esta centralidade, Marx a denomina de fetichismo da mercadoria, mas é em Walter Benjamin que a recuperação da melancolia como conceito filosófico fundamental é inteiramente reatualizada. Lá onde Aristóteles apontava para o risco da fixidez do olhar no objeto de amor, Benjamin, seguindo os passos iniciados por Marx, vê claramente na melancolia o complexo de onde advém o enamoramento pelas mercadorias, esse “sex appeal do inorgânico” típico da modernidade, apenas na medida em que o desejo agora se transfere sem mediações para o objeto-mercadoria. Se a morbidez da modernidade já se manifestava nos dramas barrocos pela saída de cena de Deus, no auge do capitalismo Deus já nem mais se manifesta como uma ausência, já que foi substituído pelo capital e se apresenta como uma promessa de transcendência em cada partícula de matéria onde o capital insere seu poder.

É a partir desse mundo dominado pela “religião sem culto” do capitalismo⁴ que procuraremos registrar suas consequências. As narrativas que seguiremos procurarão

³ Cf. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, 2011, principalmente a seção que trata especificamente da melancolia como uma doutrina médica de longa fortuna histórica no item que vai da página 143 à 166.

demonstrar um desencantamento cada vez maior do mundo. Progressividade esta que parte do surrealismo até alcançar a pós-modernidade. Em cada etapa objetivamos demonstrar tanto o modo como a melancolia se manifesta quanto o modo como a ele se reage, instintivamente, procurando pela vida. Se começamos pelo Surrealismo é por julgá-lo o momento decisivo no qual a batalha entre vida e morte se coloca como a principal tarefa estética da modernidade, apesar de esta já ser o fulcro do Romantismo e do pós-romantismo de autores como Charles Baudelaire. O *round* do Surrealismo não por acaso se estabelece como uma nova fronteira para o romantismo, o qual retoma como força motriz mas que se propõe a ir além, ao incluir entre seus objetivos o mergulho no universo dos objetos-mercadoria, no afã de dissecar seus segredos. E, tal como o entendemos, é este afã que dá o principal tom para os movimentos da arte desde então, fazendo com que o Surrealismo seja a referência incontornável da estética dos últimos cem anos. Tudo indica que estamos em um novo limiar, mas mesmo este, quando a vida e a arte têm de lidar com temas como o pós-humano, podem ainda serem vistos como devedores da estética surrealista. Não é nosso objetivo aqui especular sobre o desenvolvimento da arte na atualidade e os caminhos que ela tem tomado, mas se escolhemos encerrar nossa reflexão com um texto tão amorfo quanto *Minha querida Sputnik*, não é por acaso. É por que nele encontramos de modo exemplar um tipo de anomia que parece ser a tônica de um momento específico no qual já não se pode falar de pós-modernidade no sentido da proliferação dos nomes que esta procurava alcançar em autores como Thomas Pynchon, John Barth ou Paul Auster, para ficarmos apenas no âmbito anglo-saxão (mas como não citar Borges, Barthes, Cortázar, Eco, como autores da proliferação dos nomes, dos sentidos...?). O que se evidencia em *Minha querida Sputnik* e torna fascinante sua leitura é a sua pós-modernidade desencantada, como se se tratasse de uma pós-pós-modernidade, de um momento no qual a melancolia se revela, por exemplo, no modo como Tóquio, a cidade símbolo da pós-modernidade (para Roland Barthes e Win Wenders, por exemplo) se apresenta como um vazio do qual se tenta escapar, e não a cidade sedutora dos signos, com seus arranjos complexos entre modernidade e tradição.

Seguindo esse princípio, cada capítulo procura revelar o desenrolar da melancolia ao longo do século XX e início do século XXI tendo em mente o papel fundamental do ambiente urbano na formação psíquica de seus habitantes. Para tanto, Walter Benjamin serve-nos novamente de guia, uma vez que cabe a ele o fato de ter tornado Baudelaire o exemplo máximo de artista que nasce da consciência de ser

habitante de uma grande cidade. Benjamin fala da poesia de Baudelaire como a esgrima que o poeta empunha em sua luta diária para sobreviver na cidade. Tomar este movimento como paradigma foi essencial na escolha das narrativas a serem analisadas. Daí a constante referência explícita ou implícita aos escritos benjaminianos sobre Baudelaire e a cidade grande. Isto explica começarmos com *Nadja*, romance de André Breton que (juntamente com *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon) Benjamin apreciou como o grande acontecimento literário de sua época.⁵ Ao nos determos sobre *Nadja* procuraremos demonstrar como sua estrutura é uma continuidade do drama baudelairiano da esgrima diária pela sobrevivência na cidade grande. Com a grande diferença de que *Nadja* sequer podia contar com a poesia como arma, ficando assim inteiramente à deriva na cidade. Muitos pontos em comum com a narrativa benjaminiana sobre Baudelaire podem ser extraídos de *Nadja*, como o fato dela ser uma prostituta, uma mercadoria barata e marginal na cidade, mas manter acesa em si a luz que irá impressionar a Breton e a todos que cruzam com ela pelas ruas da cidade. Trata-se, portanto, de divisar nesta personagem o tipo de debilidade potente da luz que brilha intermitentemente como o sinal da potência de vida que insiste em permanecer ativa, mesmo que tudo conspire contra ela.

Na sequência, nossa narrativa se volta para a escritura de Clarice Lispector que, embora na periferia do capitalismo, capta perfeitamente este desejo de potência em meio à vida moderna. Fazer este movimento de desvio possui o importante papel de retirar dos países centrais a tutela da narrativa da modernidade, e, dado o reconhecimento de Clarice como o epítome daquilo que feministas como Luce Irigaray e Julia Kristeva chamaram de escrita feminina, o movimento aqui deve ser visto como intempestivo, no sentido de devolver aos países centrais uma resposta para o tipo de afeto que a modernidade por eles desenvolvida gerou em termos de mudança psíquica em escala global.

Por fim, *Sumire*, de *Minha querida Sputnik*, nos serve de guia neste mundo onde as diferenças se esboroam e torna-se difícil de falar de coisas como escrita feminina. Tudo neste romance assume o tom genérico que alguns rótulos, como, supermodernismo ou modernidade líquida, parecem indicar como uma espécie de anomia. Estar no mundo é uma questão de imagens, não de nomes. A lei já não é letra, mas o universo rarefeito das

⁵ Cf. BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, 1994a.

imagens, numa perfeita tradução daquele estágio no qual o capital se torna imagem, como descreve Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*.

Como se pode observar não é pretensão nossa criar novos conceitos ou teorias, mas conectar historicamente os que foram surgindo como necessidade hermenêutica de cada período analisado. Assim, não temos nada de novo a acrescentar sobre as interpretações sobre o Surrealismo, a modernidade tardia ou a pós-modernidade. O que temos a oferecer é uma costura de recortes históricos na qual uma linha condutora de sentido possa ser realçada. Essa linha condutora começa com Baudelaire, mas se transmuta em personagens femininos, que de observados passam a observadores, de *flâneurs* a *flâneuses*, indicando assim que o gênero feminino possui uma comunhão com a cidade diferente do gênero masculino, e que a atávica identificação da cidade com a mulher (pensemos em Helena de Tróia, por exemplo, ou nas vestais que eram investidas do poder de manter a chama de Roma acesa) deve, sempre que possível, ser trazida à tona, como uma camada mítica que a modernidade tende a deixar cair no esquecimento.

Por outro lado, deixemos claro que isto não implica um desejo de fazer renascer mitos ou criar novos, quando trata-se apenas de tratar a cidade como um palimpsesto onde as marcas do feminino permanecem das mais fortes, embora soterrada. O olhar melancólico sobre a cidade, neste sentido, serve não para recair na fixidez sobre um objeto, mas para atravessá-lo, como na contemplação. E salvá-lo como um símbolo que faça sentido. Dizer que a modernidade é imagem e que a imagem é o fulcro da melancolia deve antes de entregar uma matéria amorfa e vazia procurar extrair dela seu conteúdo radical. É este o sentido de se agrupar aqui numa constelação única cidade, mulher e melancolia.

Por fim, *Melancolia*, de Lars Von Trier, entra nesta constelação tendo como grande ente ausente a própria cidade. Na progressão das ausências – de Deus, do sujeito, da comunidade – é a cidade que desaparece, como que punida por seus excessos. É sintomático que na narrativa mais explicitamente relacionada à melancolia a cidade desapareça. Se começamos com Baudelaire por causa da cidade, com tudo o que nele se perde por conta da metrópole como o habitat natural do capital, o que quer nos dizer Trier? Muitas coisas como veremos, mas o ponto principal aqui é que toda a mitologia em torno da constelação apontada acima, entre cidade, mulher e melancolia, é ressuscitada das camadas profundas da terra e da história, apenas para desaparecerem completamente, restando apenas o vazio, como uma espécie de *locus* original. Em sua visão radical, pois

gnóstica, não é a tradição, a poesia, que se tornam débeis, mas a civilização, que nada pode contra a força maior do planeta destrutivo que se aproxima da Terra. Não há nada de “líquido” nesta força poderosa que “dança” a dança da morte com o planeta Terra. Não por acaso a atmosfera do filme é inteiramente romântica: castelos, jardins, noite, regatos, luar, florestas, raízes, tudo parece renascer, as camadas mais profundas da história, e antes delas a natureza, tudo pulsa antes do fim. Como corolário da hipótese lançada de que a melancolia permanece como um complexo poderoso operando na história, adquire aqui seu sentido mais forte. Como fim de uma narrativa é perfeito, já que institui o fim mesmo, em si, e não o propalado fim da história que insiste em renascer. Contra o ciclo das repetições e da mesmerização o planeta Melancolia vem instituir o vazio que pode ser ele mesmo o início de um novo ciclo. Certamente a narrativa de Triers se insere na tradição do mito como ritual de repetição a fim de perpetuar a vida, sendo ele mesmo passível de crítica de ser uma narrativa mítica tradicional. E eis aí o perigo dessa visão, que comunga com as forças conservadoras a pulsão de morte como reação ao medo do novo. Em termos políticos, o filme de Triers pode ser visto como premonitório de um período de trevas. Nenhuma emancipação pode ser entrevista na tela a não ser através da aniquilação da vida. Todas as nossas personagens, desde Nadja até Sumire vivem como funâmbulos entre a pulsão de destruição e o desejo de vida, mas Justine, a personagem de Melancolia, se resigna. Fruto do saber que nela desperta, ela se sente paradoxalmente viva com a aproximação da destruição final. Historicamente este saber guarda uma profunda correlação com a melancolia, como coloca desde o início Aristóteles ao se perguntar por que todo homem de gênio é melancólico. Dentre as inúmeras possibilidades de resposta (enumeradas exaustivamente por Robert Burton, em *Anatomia da melancolia*)⁶ duas clamam por uma maior atenção em nossa interpretação da melancolia na contemporaneidade: a relação entre natureza e história e a morte de Deus. Ambas são contempladas abundantemente em *Melancolia*. Dessa forma, se inserimos uma narrativa fílmica em nosso contexto é por que em termos de significado ela se mostrou o coroamento perfeito para o que vimos construindo.

⁶ Cf. BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*, obra em quatro volumes publicada pela UFPR entre 2011 e 2013.

1 A sobrevivência da melancolia.

A melancolia como afecção permaneceu durante séculos como o principal diagnóstico médico ocidental. Desde os gregos até o século XIX estados de perturbação psíquica intensa foram classificados como estados melancólicos. O diagnóstico da melancolia cobria um amplo espectro de sintomas, que iam da mais completa prostração até demonstrações excessivas de ânimo. Entre a depressão e a mania, toda a sorte de desequilíbrios psíquicos se abrigavam sob a alcunha de melancolia. Da epilepsia à loucura, passando pelo suicídio, toda uma gama do que hoje em dia a psiquiatria classifica como diferentes formas de patologia, até o século XVIII era classificado como formas da melancolia.

Mas, como se não bastassem os vários males psíquicos, uma série de males físicos também eram atribuídos à melancolia. Em *Anatomia da melancolia*⁷, livro que Robert Burton idealizou como a súpula de todos os saberes sobre a melancolia produzidos até então, são indícios da melancolia os seguintes sintomas: dor de cabeça, morosidade, vertigem, tilintar nos ouvidos, insônia, barriga dura, vento, borborigmos no ventre, dor de barriga, calor nas entranhas, ventos nas entranhas, dores fortes e agudas, suor frio, dor no lado esquerdo, sufocamento, palpitação, peso no coração, tilintar nos ouvidos, muita salivação e umidade, etc. Quanto aos males psíquicos a ordem é: medo contínuo, tristeza, desconfiança, descontentamento, cuidados supérfluos, angústia, cogitações perpétuas sobre bagatelas, lascívia, sonhos perturbadores, destemperos, etc. Quanto aos prognósticos, segundo o mesmo, a melancolia aponta para o risco de epilepsia, apoplexia, delírio, loucura, desespero e morte violenta, principalmente o suicídio.⁸

Por conta dessa variedade de sintomas, Burton tem como corolário que a melancolia constitui a mais insidiosa das doenças. Contudo, como não poderia deixar de ser, ele dá destaque ao entendimento de Aristóteles sobre a melancolia, que em seus *Problemas*, estabelece pela primeira vez uma positividade nessa, vista em associação com os homens de gênio.⁹ “Por que os melancólicos são engenhosos, como há muito defendera Aristóteles em seus *Problemas*; e todos os eruditos, filósofos famosos e

⁷ Ver BURTON, *The anatomy of melancholy*, publicado originalmente em 1621.

⁸ Quanto a essas séries conferir os quadros sinópticos que abrem a Primeira Partição de *A anatomia da melancolia*, que cuida das Causas da Melancolia em BURTON, *A anatomia da melancolia*, Vol II.

⁹ Essa associação entre melancolia e gênio aparece já na abertura do *Problema XXX* na forma da seguinte pergunta: “Por que todos os homens que foram *excepcionais (perittoî)* no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como sendo melancólicos, ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bília negra (*apò melainês choles*) – como o que se diz de Hércules nos [mitos] heróicos?” (ARISTÓTELES, *Problema XXX*, In. QUINET, *Extravios do desejo*, p. 269. Doravante citado apenas como ARISTÓTELES, *Problema XXX*)

legisladores, *ad unum fere omnes melancholici*, sempre foram melancólicos, é um problema bastante controverso”¹⁰, coloca Burton. Em consonância com Aristóteles, ao se indagar “Por que os estudantes e amantes são tão amiúde melancólicos e loucos?”¹¹ Burton reflete sobre as passagens do *Problema XXX* nas quais a melancolia, vista também como uma doença do amor e do pensamento, ultrapassa os limites da medicina e se enfronha no que é visto como o mais poderoso dos afetos, o amor, e na filosofia, forma maior do pensamento que se deseja constituído sobre as bases da razão. Por um lado, uma enfermidade que acomete por inúmeros infortúnios físicos e mentais seu portador, por outro, uma enfermidade que eleva suas vítimas acima dos padrões convencionais e os torna mais aptos aos atos de heroísmo e aspirantes à mais alta fatura filosófica e artística. Como se conciliam afinal esses dois elementos? Antes de investigarmos um pouco mais sobre esse ponto, uma palavra a respeito da palavra heroísmo, que pode nos ajudar em muito a compreensão do que está em questão aqui.

Giorgio Agamben ao investigar a melancolia em *Estâncias* tem especial interesse na relação entre a melancolia e o amor (por razões que iremos ver adiante). Ele aponta que “o nexó entre amor e melancolia já havia encontrado há tempo o seu fundamento teórico em uma tradição médica que considera, com frequência, doenças afins, senão idênticas, o amor e a melancolia”.¹² E que “nessa tradição, que já surge completamente desenvolvida no *Viaticum* do médico árabe Haly Abbas [que faleceu em 982-994 na Pérsia], o amor, que comparece com o nome *amor hereos* ou *amor heroycus*, e a melancolia estão catalogados na lista das doenças da mente sob a mesma rubrica.”¹³ Agamben não desenvolve (pelo menos até esse ponto de *Estâncias*) a relação entre eros e herói evidente pela semelhança das palavras que compõem esse *amor hereos* ou *heroycus*. Mas basta uma pequena pesquisa etimológica para poder afirmar que há algo além da mera semelhança, como se pode constatar na seguinte passagem de *Plato's erotic world*:

I want to look closely at his etymology for the word “hero.” In light of the disjunction he describes between humans and the divine, heroes occupy a significant place insofar as Socrates explicitly places them between mortals and immortals. In his etymology, he draws on the terms hrwz, erwz, and erwtaw - meaning, basically, “hero”, “eros”, and “I question”, respectively. By Socrates' account, heroes are demigods, born out of erotic love between mortals

¹⁰ BURTON, *Anatomia da melancolia*, V. II, p.386.

¹¹ BURTON, *Anatomia da melancolia*, V. II, p.386.

¹² AGANBEN, *Estâncias*, p. 40.

¹³ AGANBEN, *Estâncias*, p. 40.

and immortals, and their very name, "hero", tells the story of that erotic origin. At the same time, their name links their heroics to their prodigious skills as questioners.¹⁴

Aqui pode se ver que há algo em comum entre o herói, o amor e a filosofia. Embora esse algo remonte a uma origem um pouco obscura o que interessa é que quando Aristóteles fala da melancolia em relação ao heroísmo, ao amor e ao pensamento ele tem como background essa origem comum que se perde no tempo e que através da melancolia veem se reencontrar. Esse ponto é particularmente importante para nós na medida em que, como será visto, pensarmos a melancolia acima de tudo como um afeto que conjura as origens, como um chamado que ecoa da noite dos tempos. Somente nesse sentido é que o gesto heroico, o amor e o saber podem, como pensamos, encontrarem-se no ponto comum da tristeza advinda de uma perda e o desejo ardente de reencontrar o que foi perdido. Temas que na *Ilíada* e na *Odisseia* se resumem à ideia de retorno, uma vez que os heróis partem, se perdem e devem empreender um esforço descomunal (no sentido de sagacidade) de retorno à pátria e à mulher amadas.

O foco de Aganbem em *Estâncias* contudo não é a Antiguidade, mas a Idade Média. E é por meio de Constantino Africano, médico que viveu no norte da África e na Itália no século 11 DC, que essa ideia da melancolia como sinônimo de amor chega à Europa. Como tradutor de Haly Abbas e médico influente ele se torna responsável pela profunda disseminação da medicina árabe na Europa, em cujo bojo a visão da melancolia como uma doença do amor encontrará seu desenvolvimento.

Pelo lado da Igreja há muito a melancolia era vista como um pecado. Chamada de acídia pelos Pais da Igreja a melancolia foi vista já nos primórdios da Igreja como um pecado relacionado à preguiça e à lascívia. Ela era responsável pelo afastamento do caminho de Deus na medida em que tentava os fiéis com os desejos sensuais, desviando-se do foco no caminho do espírito. A indolência e o comportamento errático que acometia aqueles que apartados do mundo deveriam se dedicar unicamente a Deus era visto como uma possessão pelo demônio. Era ele o responsável pelos comportamentos que podiam em última instância levar o homem religioso a blasfemar contra Deus. Numa mudança

¹⁴ “Quero olhar atentamente a sua etimologia para a palavra "herói". À luz da disjunção que ele descreve entre humanos e os divinos, os heróis ocupam um lugar significativo na medida em que Sócrates os coloca explicitamente entre os mortais e os imortais. Em sua etimologia, ele se baseia nos termos hrwz, erwz e erwtaw - significando, basicamente, "herói", "eros" e "eu questiono", respectivamente. Para Sócrates os heróis são semideuses, nascidos do amor erótico entre mortais e imortais, e seu próprio nome, "herói", conta a história dessa origem erótica. Ao mesmo tempo, seu nome liga seu heroísmo às suas habilidades prodigiosas como questionadores.”(GORDON, *Plato's erotic world*, p. 58) (trad. nossa)

histórica radical, o demônio medieval tornava o ser possuído pelo *daímôn* grego uma fonte irreparável de queda no mal e no pecado. As conotações ambíguas que o termo *daímôn* tinha na Grécia se perdem inteiramente aqui, tornando-se sinônimo do temível demônio da iniquidade. Construído a partir da concepção grega do *daímôn*, o demônio medieval não lembra em nada aquilo que Sócrates dizia ser o que o movia. Ao dizer que falava em nome do seu *daímôn* Sócrates estava claramente dizendo que era dirigido pelo seu gênio, palavra de origem árabe que queria dizer *djinn* ou *jinn*, seres sobrenaturais que protegiam e inspiravam cada homem em particular. Como ocorreu com tantas concepções pagãs, no cristianismo o gênio pessoal foi transformado no demônio que engana e desvia o homem do caminho correto, isto é, exatamente no oposto daquilo que por meio de Sócrates mostrava o caminho da verdade.

Embora em nenhum lugar do *Problema XXX* Aristóteles fale do *daímôn* é possível facilmente inferir o sentido deste em tal texto. Começando pela palavra *perittoí* que, segundo o próprio tradutor que estamos seguindo é “fundamental” no *Problema XXX* “e de difícil tradução”¹⁵, podemos pensar em algo da ordem do gênio árabe aí, uma vez que corresponde ao “que ultrapassa a medida, o limite”, isto é, o que o corpo não contém. Juntamente com outros termos, como embriagues, êxtase e entusiasmo, o sentido que Aristóteles dá à melancolia é decididamente um movimento que excede, que é transbordante e ao mesmo tempo um movimento de possessão. Ser possuído por um *daímôn* corresponde exatamente a esse sentido de ser tomado por algo que é maior e que faz mover em um sentido específico que vai além da vontade do corpo possuído. Daí podermos pensar que se há uma palavra oculta no *Problema XXX* esta palavra é *daímon*. Talvez seja isso que tenha levado Marsilio Ficino a retomar o texto de Aristóteles traduzindo *perittós* (excepcional) como sinônimo de *genius*, palavra que em árabe corresponde a *daímon*.¹⁶

Assim é que, enquanto na Grécia a melancolia podia ser vista em uma profunda relação com a atividade do *daímôn*, isto é, como uma fonte de inspiração divina, na Idade

¹⁵ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 269.

¹⁶ Há ainda um outro sentido apontado pelo tradutor em *perittós* que queremos explorar adiante. Trata-se do sentido de resto, de supérfluo e de resíduo contido naquilo que excede. Lacan se refere ao objeto *a* exatamente nesses termos ao longo de seu ensino. Vejamos como esses termos aparecem na interessante nota do tradutor: “Deste sentido primeiro [o que ultrapassa a medida, o limite, ‘conforme *perímetro*, em português] advém: ‘extraordinário, o que se distingue etc.’ Pode designar, também, ‘o supérfluo, o resto’, como, por exemplo, ‘o excesso de contingente militar’. Há, no próprio *Problema XXX*, uma passagem que evoca o sentido de ‘excesso, resíduo’, utilizando um termo derivado deste (*perittoma*). Escolhemos, portanto, traduzi-lo pelo termo *excepcional*, por evocar, de algum modo, os dois campos semânticos descritos.” (ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 269, nota 2)

Média, seguindo a queda em desgraça do demônio, a melancolia passou a ser vista de modo eminentemente negativa.

De qualquer modo, tanto na Grécia quanto na Idade Média, a melancolia era uma marca de excepcionalidade; para o bem ou para o mal, os acometidos por ela se elevavam acima da ordem estabelecida e eram vistos pela sociedade como indivíduos excepcionais, de comportamentos desviantes e erráticos. É este componente de excepcionalidade que fará a fortuna da melancolia como um “mal” bem vindo na Renascença e ainda mais no Romantismo. É ele que nos interessa perquirir na contemporaneidade através de perguntas como: qual a relação dos desvios que são vistos na arte como formas positivas de reação à ordem com a melancolia? O que esses desvios dizem da realidade? O que eles dizem sobre a ordem? Pois assim como na Grécia e na Idade Média os desvios podiam dizer mais a respeito da ordem estabelecida do que os comportamentos retilíneos, talvez o mesmo continue a ocorrer hodiernamente. No fundo a questão é: qual o saber produzido pela melancolia contemporaneamente? Entendida estando a melancolia como “o” saber, uma vez que fala através e não a partir dos corpos. No sentido de deixar o corpo ser instrumento do *daímon*, como em Sócrates, ou no sentido do que o corpo do acidioso fala para além dele.

Seguimos assim o caminho aberto por Walter Benjamin, que em sua leitura do barroco percebia uma dimensão salvadora na melancolia relacionada ao seu poder de contemplar a verdade do vazio do mundo das coisas, já que “com essa fidelidade sem esperança no mundo das criaturas e com a lei da culpa que rege sua vida, o conceito desse comportamento [a acídia, nome da melancolia na Idade Média] encontra, enfim, o lugar adequado para se completar”¹⁷ concluindo que assim “a melancolia trai o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas para o poder salvar”¹⁸.

Esse poder de contemplação do vazio transposto para a modernidade será para Benjamin a base de salvação dos objetos de seu aprisionamento no fetichismo da mercadoria. Tal como observa em Baudelaire, o olhar melancólico para a cidade revela a modernidade despida de seu véu de novidade. Benjamin estabelece assim uma relação entre o olhar penetrante do melancólico e o poder de ver a verdade por trás da ideologia capitalista, que tinha no fetichismo da mercadoria um dos seus segredos mais bem guardados.

¹⁷ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 164.

¹⁸ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 164.

Michel Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia* vão na mesma direção, apontando para a melancolia romântica um instrumento que alimenta as lutas políticas por emancipação a partir da modernidade, indo das revoltas dos trabalhadores no século XIX (tais como a Comuna de Paris) até movimentos mais recentes como o Maio de 68. Em tais fontes a melancolia aparece como uma forma de crítica da ideologia e fomentadora de lutas políticas, abrindo deste modo o leque da leitura histórica da melancolia para além de suas conotações filosóficas e artísticas, aproximando-a de uma *práxis* da qual em geral é alijada quando vista como um afeto meramente triste e paralisante.¹⁹ Por meio deste componente salvífico é que pretendemos nos aproximar da melancolia, evitando assim o senso comum que a vê meramente como uma força passiva, tanto no sentido individual quanto coletivo. Isso não quer dizer que desconsideremos como inverdade os diagnósticos da melancolia como tristeza e apatia, mas que é preciso vê-la também como a *dýmanis* a qual Aristóteles a associava.

O rebaixamento da melancolia.

Hoje em dia parece não ter sobrado nada de positivo para ser dito a respeito da melancolia. Entre o entusiasmo aristotélico e a recriminação da Igreja tudo indica que o que sobrou foi justamente a última. O que o senso comum associa à melancolia – tristeza, tendência ao isolamento, etc – certamente capta algo do seu sentido original, mas ignora o restante, como o frenesi e a loucura, por exemplo. Quando identificada com a depressão a coisa piora ainda mais. Todos os pacientes de depressão sabem o preconceito que os ronda, como inúmeros testemunhos o indica. O tabu que ronda a depressão acrescenta à melancolia traços de caráter como a preguiça e a covardia. Ainda que o senso comum normalmente não associe a melancolia à depressão, provavelmente esse capta algo do que resvala dos consultórios psiquiátricos, onde a indistinção entre melancolia e depressão permanece como um umbral, de onde sintomas como à tristeza e a falta de vontade de viver se misturam.

¹⁹ *Revolta e melancolia* é interessante por fazer uma tipologia dos romantismos, apontando para o fato de que existem romantismos libertários e conservadores, compreendendo uma vasta gama de inclinações políticas que vão do romantismo fascista ao romantismo marxista, passando pelo resignado, pelo conservador, pelo revolucionário, pelo utópico e pelo populista. Os autores guardam, entretanto, nessa tipologização, um lugar privilegiado ao romantismo restitutionista, uma vez que todas estas manifestações românticas derivam de uma visão central que é em sua essência anti-capitalista; afinal “não encontramos a nostalgia de um estado pré-capitalista no centro dessa visão [romântica] do mundo?”, se perguntam. (LÖWY; SAYRE, *Revolta e melancolia*, p. 87)

Talvez o principal motivo para o preconceito com relação à melancolia que se observa hoje em dia seja resultado da ignorância a respeito da antiga complexidade que cercava essa palavra. Chamar alguém de melancólico atualmente é uma das formas mais cruéis de depreciação. É o mesmo que dizer do sujeito que ele é um incapaz, um sujeito patético sem recursos, vítima de sua falta de tónus para a vida, um limitado, enfim.²⁰ Esse rebaixamento da melancolia provavelmente guarda a lembrança do que a sociedade burguesa pensava dos românticos e dos que embarcaram na voga romântica que tomou conta do fim do século XVIII. O fenômeno Werther ainda ressoa entre nós, desde quando Goethe resolveu satirizar o sujeito melancólico em *Os sofrimentos do jovem Werther*²¹, colocando-o como um jovem tolo e patético. E algo do desprezo que boa parte da cidade de Atenas reservava aos filósofos, tratando-os como parasitas e corruptores da moral deve também ressoar ainda hoje.

Gostaríamos de dizer que o rebaixamento da melancolia hoje em dia decorre de uma ironia histórica, mas o fato é que, com exceção do Renascimento, na qual foi amplamente valorizada como sinônimo de genialidade, a sorte da melancolia parece ter sido na maior parte do tempo o rebaixamento. Tomando a Grécia como ponto de partida – uma vez que é nessa que a noção de melancolia tal como a conhecemos tomou forma – mesmo o texto de Aristóteles oscila entre apontar para a melancolia como a responsável por despertar nos homens desde os mais altos até os mais baixos instintos. Na Idade Média algo dessa oscilação persiste, pois a patrística, embora condenasse a acídia como um pecado, nela discernia o mal que melhor capacitava os seus acometidos à visão celestial (Santo Antão é o nome que vem à mente quando se perscruta a luta entre Deus e o Diabo pela alma do homem santo melancólico). Mas é na Idade Média que a visão negativa da melancolia se acentua, com resultados catastróficos para alguns grupos. Se na Grécia o temperamento saturnino permitia que advinhos e pitonisas tivessem lugar elevado na sociedade, na Idade Média os mesmos dons levava seus portadores – principalmente as mulheres – a serem perseguidos como cultuadores do demônio. Feiticeiras e heréticos tiveram a mesma sorte de serem queimados na fogueira por dons que na Grécia seriam tidos como dons advindos do temperamento bilioso, entre eles os dons da adivinhação e da medicina. Pois no jogo das correspondências esotéricas, estava

²⁰ Um exemplo deste uso altamente cruel foi por nós encontrado nestes dias quando numa diatribe pública entre membros da extrema direita brasileira o jornalista Reinaldo Azevedo chamou a também jornalista Joyce Hasselman de “figura melancólica” como o intuito de rebaixá-la ao nível do patético. <https://www.youtube.com/watch?v=wxP2K1CB8qo> (visto em 25/02/2017)

²¹ GOETHE, 2001.

mais perto do céu o temperamento mais terroso, e mais perto da cura o mais enfermigo dos temperamentos. Somente por que coube à Igreja separar a Terra do Céu e o corpo da alma como elementos radicalmente opostos é que o corpo e a terra, campos de influência de Saturno, se tornaram fontes de eterna maldição. Na Grécia, como podemos ver através das pitonisas, ser um corpo portador da verdade da Terra era algo não apenas desejável, mas objeto de culto. Esse mesmo culto na Idade Média levou milhares de mulheres à fogueira como feiticeiras.

Seja como for nada parece ter restado dessa história no uso atual da palavra melancolia. Dizer que alguém melancólico é patético até guarda alguma ressonância da verdade à qual a melancolia estava associada, uma vez que *páthos* significa aquilo que afeta o corpo ou a alma. Ser patético seria assim sinônimo de estar cheio de *páthos*, profundamente afetado. Com efeito, Aristóteles usa o termo *páthe* no seu *Problema XXX* para se referir aos melancólicos. Eles seriam os portadores por excelência do infortúnio e da enfermidade. Mas a palavra *páthe* vem acompanhada pela palavra *éthe*, forma plural de *éthos*, que significa hábito, comportamento. Comparando os diferentes *éthe* a partir da embriagues Aristóteles nota que nos homens melancólicos é onde se pode melhor observar os efeitos interessantes do vinho, comparando a embriagues destes com os dons das profetisas e dos poetas, como se vê no trecho seguinte:

A bÍlis, negra, que é fria por natureza e não sendo superficial e, estando assim como se disse, se superabunda no corpo, produz apoplexias, ou torpor ou atimias ou temores; se está superaquecida, [produz] eutimias acompanhadas de cantos, êxtases, erupções de úlceras e outras [coisas] semelhantes. Então, para muitos, [a bÍlis negra] que se origina da alimentação diária, não produz nenhum *éthos*, com relação aos diferentes, mas resulta apenas em alguma enfermidade melancólica. Aqueles que possuem em sua natureza uma tal mistura, estes tornam-se imediatamente variados, no que diz respeito aos *éthe*, diferentes segundo cada mistura. Por exemplo, naqueles em que a [mistura] é abundante e fria, tornam-se estes pesarosos e embotados; naqueles em que ela é mais abundante e quente, maníacos, bem dotados e eróticos e facilmente levados às emoções e aos desejos; alguns tornam-se também mais tagarelas. Muitos são tomados por enfermidades devido a este calor estar próximo do *tópos* pensante, são tomados pelas enfermidades maníacas ou de entusiasmos, daí surgem Síbylas e Bákides e todos os possessos no caso de não advirem de enfermidade, mas de mistura natural. Marakós, o siracusano, era melhor poeta quando estava em êxtase. Mas, naqueles em que o calor excessivo se combina para um mediano, estes são melancólicos porém mais sensatos e menos excêntricos; são distintos dos outros em muitas coisas, uns quanto à formação, outros quanto às artes, outros quanto as assuntos da *pólis*.²²

Que dessa extensa fenomenologia da melancolia tenha restado algo como patético diz mais respeito talvez a uma época empobrecida do que do ao sentido da

²² ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 274.

palavra melancolia propriamente dito. Essa parece ter sofrido do mesmo desgaste da palavra gênio. Ambas remanescentes do Romantismo parecem terem sido varridas em um mundo pós-romântico, cujo desencanto se deve em grande parte ao avanço da ciência e o recuo da religião. Mas em seus sentidos originais elas comportavam aquela mistura típica da antiguidade na qual ciência e religião não eram âmbitos separados. O fato de que hoje o termo gênio seja usado correntemente para qualificar homens da ciência diz que se algo desapareceu não foi a ciência nem a noção de gênio, mas a religião. E isso implica pensar não apenas em termos de perda de algo que deixou manca a humanidade, mas de modo talvez ainda mais importante, na usurpação da ciência daquela metade que lhe era afim.

Assim, ao falar de rebaixamento da melancolia estamos a falar também do rebaixamento da religião e da transformação da ciência em um novo culto. Não se trata, portanto, de nos turvar por uma visão nostálgica a respeito de uma era de ouro da religião, na medida em que é possível pensar não em desaparecimento, mas em ocultação de algo que foi tomado por outra coisa. Hoje em dia é possível falar na ciência como uma forma de crença sem grandes problemas, mas o mesmo não se dava no século XIX, quando os homens da ciência procuraram se afastar do que entendiam como superstições religiosas. Não pretendemos com isso dizer que a ciência se iguala à religião, mas que não é mais possível verificar o jogo de correspondências que caracterizava a prática religiosa como ciência. O que se pode verificar é que se a origem da ciência se deu em meio a esse jogo algo dele deve continuar em vigor, como uma forma sobrevivente, um fantasma. E o mesmo deve ocorrer com a antiga noção de melancolia, que ao invés de simplesmente desaparecer sobrevive hodiernamente como um fantasma.

No trecho seguinte do *Problema XXX*, Aristóteles explora não apenas a aproximação da melancolia à religião, mas fala dessa em relação ao sagrado e ao êxtase.

Pois aquele [Hércules, tomado como primeiro exemplo do acometido pela melancolia] parecia ser desta natureza, e é por este motivo que os antigos designaram doença sagrada as enfermidades dos epiléticos. A *ékstasis* para com seus filhos e a eclosão de úlceras antes da [sua] desapareção no Oeta tornam isto evidente; pois isso ocorre aos muitos [acometidos] pela bílis negra.²³

Isso significa que muito longe de ser apenas uma doença a melancolia também é um canal de aproximação com algo que não decorre do sentido corrente de religião. Embora esse sentido profundo obviamente não tenha escapado aos românticos, foi

²³ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 270.

Nietzsche quem verdadeiramente padeceu desse ser tomado pelo Outro, a ponto de empenhar todas as suas forças em dele escapar. O drama de Nietzsche é particularmente interessante em nosso contexto, pois nele se pode ver com cores intensas o que estava em jogo no Romantismo e com grandes consequências para o pensamento pós-romântico. Ao levar às últimas consequências a necessidade de atravessar a doença para se atingir a grande saúde, Nietzsche acabou por jogar a última pá de cal no que havia sobrevivido da antiga religião. Ou pelo menos o tentou, o que se mostra mais verdadeiro. O propósito do filósofo alemão em sua empreitada não era uma novidade, contudo. A sorte de Hércules, o mito de Prometeu e o mito de Dédalo estão aí para apontar para tentativas de superação dos deuses por parte dos mortais que tentam se elevar à categoria de imortais. Pelo trecho que vimos só é permitido aos mortais ascenderem ao reino dos imortais na perda total de si, e isso é algo que os xamãs o sabem muito bem. Eles são servos do Outro que fala através deles e o que eles veem e ouvem não provém de seus olhos e ouvidos. Quem desconstrói Nietzsche como uma figura prometéica é Eric Voegelin, que considerava o filósofo alemão, junto a Hegel e a Marx, uma das três grandes figuras que procuraram instituir o *homo novus* sem o devido processo de iniciação no qual a morte do eu é o passo fundamental para adentrar a casa do Pai. Voegelin via Nietzsche como um “gnóstico especulativo”, isto é, aquele que procurou queimar etapas e passar direto à vivência nas esferas superiores e sagradas.²⁴ Seja como for, o que importa aqui é apontar para Nietzsche como um filósofo que compreendia muito bem o aspecto sagrado da melancolia, mas julgando ter este desaparecido – junto com Deus – atravessar a melancolia para ele já não tinha nenhuma conotação religiosa, pelo menos não no sentido tradicional. Mas quem disse que Aristóteles estava falando do religioso no sentido convencional, quando ele trata do encontro com o Divino como uma forma de doença? Em boa parte a confusão que Nietzsche causou e continua a causar partiu da própria confusão que ele provocou ao inverter deliberadamente a lógica da religião que outrora se chamava religião dos mistérios. Para entender esse ponto precisaremos entrar na esfera da gnose.

Melancolia como a sombra de Deus.

²⁴ VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, Parte I, Cap. II, Tópico II, s/p, versão digital.

Antes de falarmos da gnose propriamente dita lancemos nossa hipótese: a melancolia é a sombra de Deus lançada sobre o homem. É claro que estamos fazendo uma referência aqui a Freud, que em *Luto e melancolia* diz que na melancolia “a sombra do objeto caiu sobre o ego”²⁵ Assim como é claro que quando Freud escreveu seu ensaio Deus já não estava mais em circulação. Não apenas Nietzsche já havia declarado em alto e bom som a morte de Deus, como provavelmente Ele já estava morto há um bom tempo. Assim que nasce a modernidade parece a Baudelaire que Deus é no mínimo uma criatura agonizante. Mas uma questão que ocorre a poucos é se perguntar que Deus é este que foi morto. O Deus do cristianismo parece ser uma boa resposta, mas qual Deus é esse mesmo? O Deus instituído pelo cristianismo oficial? Mas existe um outro cristianismo? E se for este o caso, qual é ele?

É nesse ponto que entra a gnose como um grande horizonte na história do ocidente que permanece como uma sombra no sentido de um conhecimento que permanece obscuro, mas que guiou boa parte dos eventos importantes nessa história. Gnose em grego significa simplesmente conhecimento. O que esse conhecimento diz é que o Deus desse mundo não é exatamente Deus, mas um opositor Deste. Como acontecimento histórico a gnose é a forma que esse saber assumiu nos primeiros séculos do cristianismo. Longe de ser uma crença unificada, nesses primórdios várias interpretações dos evangelhos circulavam entre as seitas cristãs. Dentre estas seitas algumas professavam um tipo de interpretação que ficou conhecido como gnóstica. Embora elas pudessem divergir a respeito das formas de culto e sobre um ou outro ensinamento, o que as unificava era a crença de que existem dois Deuses: o Deus deste mundo e um Deus fora deste mundo. Entre um e outro a diferença é que o Deus deste mundo era um falso Deus, enquanto o Outro é que correspondia ao Deus verdadeiro. As consequências desse pensamento são enormes, pois ele inverte a lógica que posteriormente a Igreja instituirá como única e que professa um único Deus.

A origem da gnose remonta a Zoroastro, que viveu em torno de 1.500 AC. Zoroastro é o primeiro autor conhecido a delimitar claramente o mundo dividido entre dois princípios: o do Bem e o do Mal. Zoroastro foi um sacerdote da religião antiga da Pérsia antes de se tornar um reformista desta. Coube a ele inventar a ressurreição dos

²⁵ Freud, *Luto e melancolia*, p. 61.

mortos, crença que terá importante destino em religiões como o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo. Todas as vezes em que se ouve falar de céu e inferno é a voz de Zoroastro que ecoa pelos séculos adentro. A partir do século 6 AC o ramo da religião persa que Zoroastro fundou, o zoroastrismo, se tornou a fé principal do império persa. Esse domínio durou até o século 7 DC, quando os muçulmanos a expulsaram. Hoje em dia ela sobrevive entre os parses na Índia e os mandeus no Iraque. Hans Jonas, o primeiro grande estudioso do gnosticismo se serve amplamente dos escritos mandeus a fim de esclarecer o que é *The gnostic religion*, título de sua obra mestra. Entre esses escritos passagens como “In the name of the great first alien Life from the worlds of light, the sublime that stands above all works”²⁶ são recorrentes. Elas se referem a um Deus estranho ou alienígena que está na origem de tudo. Mas como fruto dessa fonte um outro Deus emergiu e postulou o lugar do Deus primeiro. Zoroastro chamava este Deus primeiro pelo nome de Ahura Mazda e ao Deus usurpador Angra Mainyu. De Ahura Mazda emanava todo o bem até que Angra Mainyu tomou seu lugar e tornou o mundo um lugar pertencente ao mal. Vida para os Mandeus, como coloca Jonas, significa tudo o que não é deste mundo. Portanto, a própria natureza como sinônimo de Vida não existe para eles. O mundo que conhecemos, como a Terra e os planetas, incluindo o homem é fruto do mal.

Jonas descreve as fontes mandeístas como fontes primárias, mas as principais fontes da época gnóstica propriamente dita ele as extrai de nomes como Irineu, Hipólito, Orígenes, Epiphanius, Tertuliano e Clemente de Alexandria, que, como Pais da Igreja na Grécia e no Egito, deixaram escritos polêmicos, uma vez que suas visões de Cristo divergiam das que posteriormente se tornariam os dogmas da Igreja oficial. Esses escritos refletem a visão de mundo de grupos gnósticos pioneiros como os valentinianos, cujos escritos originais desapareceram. Dentre as fontes não cristãs, Jonas cita Plotino, filósofo neoplatônico que escreveu *Against the Gnostics, or against those who say that the Creator of the World is evil and that the World is bad.*²⁷ A partir do terceiro século, Jonas conta com fontes como Santo Agostinho, que escreveram contra a seita dos maniqueus, grupo gnóstico que se expandiu além das fronteiras da Pérsia e se espalhou por uma vasta região tanto para o leste quanto para o oeste. Alguns escritos da antiguidade tardia, provenientes das religiões de mistério, também entram nessa lista, na medida em que Jonas neles viu antigos rituais e mitos tomarem a forma alegórica da visão gnóstica. A

²⁶ JONAS, *The gnostic religion*, p. 49.

²⁷ No original tal como visto em JONAS, *The gnostic religion*, p. 38.

esses escritos se juntam algumas fontes rabínicas e sufistas, que também comungavam da visão gnóstica de mundo.

Quando Jonas lançou seu *Gnostic religion* em 1934, os manuscritos de Nag Hamadi e do Mar Morto ainda não haviam sido descobertos. Essas descobertas ampliaram enormemente o número de fontes originais da gnose. Nelas se encontram além de documentos sobre os cultos das seitas gnósticas, vários evangelhos apócrifos que ficaram de fora do Novo Testamento. Dentre eles, a *Pistis Sophia*, que havia sobrevivido apenas em fragmentos, pôde ser vislumbrado totalmente pela primeira vez após séculos. Desde a década de quarenta quando esses manuscritos foram descobertos um campo enorme de estudos gnósticos surgiu em torno deles. Mas cabe a Jonas o pioneirismo em ter sido o primeiro estudioso acadêmico a se dedicar à gnose, trazendo para a academia um tema obscuro e que apenas no século XIX começou a ser ventilado normalmente.

Em escolas secretas o gnosticismo não apenas sobreviveu ao longo dos séculos, mas elas se formaram em grande parte em torno dele. Os *Fidelli d'Amore* aos quais pertenceu Dante Alighieri e a Academia Neoplatônica de Marsilio Ficino na Florença renascentista foram grupos de estudo onde circulavam fontes gnósticas como os escritos herméticos e de origem árabe. Mesmo dentro da Igreja grupos esotéricos mantiveram os ensinamentos gnósticos sob segredo. No século XII a heresia cátara, a maior da Idade Média, contava entre seus adeptos vários padres convertidos à doutrina que fez renascer o maniqueísmo no sul da França e regiões próximas como a Catalunha. Apesar da estrita vigilância da Igreja a corrente divergente que se iniciara com os gnósticos do século I sobreviveu pelos séculos e veio à luz do dia em alguns casos como o dos cátaros, mas na maior parte do tempo ela sobreviveu nas sombras, rodeada por mistérios, como os templários, os rosacruzes e os maçons. São inúmeros os casos de homens das artes e das ciências que pertenceram em algum momento de suas vidas a essas sociedades secretas, como o próprio Marsilio Ficino, considerado o mais importante humanista e que foi em grande parte o responsável pela difusão dos ideais renascentistas pela Europa. Essa é a sombra de que falamos acima, lançada sobre a história ocidental mas jamais reconhecida oficialmente. Hoje em dia é possível falar tranquilamente sobre a influência da astrologia sobre a arte renascentista e parece mesmo flagrante a presença dos símbolos esotéricos por onde se olhe para esta. Mas continua obscura a influência dos rosacruzes, por exemplo, grupo que teve enorme poder sobre o pensamento europeu. Contudo, livros como *A história da Rosa-Cruz: os invisíveis* têm procurado trazer esse assunto de forma

séria para a academia.²⁸ E pelo menos desde Georges Bataille esse tipo de conhecimento desconcertante tem encontrado lugar certo no pensamento de autores influentes como Foucault, Derrida e Gilles Deleuze. René Girard é um nome que vem à mente quando se pensa nas intersecções entre as partes problemáticas da religião e a psicanálise²⁹, mas não apenas ele. Todos que se cruzam com os livros de Mircea Eliade estão de algum modo entrando em contato com o forte apelo gnóstico que os mitos assumem após o entendimento do que se trata a gnose. Autores mais audazes como Jonathan Black pretendem que através da mitologia se possa recontar a história da humanidade numa chave da qual a gnose é apenas um elo.³⁰ Outros como Umberto Eco fazem troça de tais conexões, como em *O cemitério de Praga* e *O pêndulo de Foucault*.³¹ E tem aqueles que as transformam em *best-sellers*, uma voga que começou com *O código da Vinci*³² e desde então só proliferou, mas que carecem do rigor de Eco.

Esse assunto não deixa de ser espinhoso pelo que nele prolifera como possibilidade de ver correspondências por todo lado. De qualquer modo pensamos ser ele incontornável, na medida em que tratado com rigor, parece ser realmente uma chave importante para entender o pensamento ocidental. Em *O véu de Ísis*, por exemplo, Pierre Hadot se serve amplamente dos chamados conhecimentos secretos a fim de contar a história da natureza.³³ Em clara alusão ao clássico esotérico *Isis sem véu*³⁴, de Helena Blavatsky, Hadot fala de hermetismo com seguinte desenvoltura: “Mas para ele [Marsilio Ficino] essa frase teria um sentido negativo: ela teria querido dizer que os seres do mundo sensível são prisioneiros da natureza”³⁵, colocando assim uma postulação tipicamente gnóstica.

No Brasil, um autor que deu uma contribuição apurada sobre o tema é Claudio Viller, cujo *Um obscuro encanto*, trata da presença da gnose na poesia moderna. Viller inclusive aponta para o risco oposto que a gnose até recentemente corria de permanecer um assunto obscuro academicamente. Como ele diz: “Passados dois milênios do aparecimento como doutrina, o gnosticismo está na moda.”³⁶

²⁸ Cf. CHURTON, 2009.

²⁹ Como ele o faz em GIRARD, René, *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*.

³⁰ Cf. BLACK, 2009; BLACK, 2015.

³¹ Cf. ECO, 2009; ECO, 2011.

³² Cf. BROWN, 2005.

³³ Cf. HADOT, 2006.

³⁴ Cf. BLAVATSKY, 1991.

³⁵ HADOT, *O véu de Isis*, p. 133.

³⁶ WILLER, *Um obscuro encanto*, p. 23.

Pois bem, podemos voltar agora à pergunta feita acima a respeito de qual Deus Nietzsche diz estar morto, uma vez que enquanto o Deus da Igreja oficial definhava no século XIX, o Deus estrangeiro da gnose triunfava, voltando a se tornar assunto da arte, da literatura e da filosofia, se é que algum dia chegou a ser desdenhado ou esquecido. O fato é que continuam a ter duas possibilidades de leitura: uma que toma Deus na literatura como o Deus cristão no sentido ortodoxo e outra que O toma no sentido heterodoxo. E ainda resta saber quando uma leitura pertence claramente a uma posição ou à outra, pois nesse universo a linguagem críptica é praticamente uma lei. Harold Bloom até *Presságios do milênio*³⁷, onde ele próprio se declara um gnóstico, seguia sua respeitável carreira de crítico literário sem que a gnose tivesse que ser necessariamente uma chave para o que ele dizia. Após *Presságios*, fica difícil ler livros bastante anteriores como *A angústia da influência*³⁸, sem ter a gnose em mente. Já Claudio Willer parte de uma leitura abertamente gnóstica da literatura, sem deixar margem para a dúvida de que Deus ele está falando. O fato é que ter em mente a existência de dois deuses amplia em muito a leitura de qualquer tipo de crítica literária, uma vez que sem essa chave muitos autores ficam enormemente obscuros. Sade, por exemplo, ou William Blake.

No que nos diz respeito, a gnose nos permite dizer que a sentença da morte de Deus não é tão simples assim e que é possível colocá-la numa outra perspectiva. Pois para a gnose Deus não morreu no século XIX. Ele é desde sempre um Deus morto, no sentido de ser um Deus desde sempre ausente, estrangeiro a este mundo. Quanto ao Deus deste mundo, o falso demiurgo, também pode ser pensado senão como um Deus morto, pelo menos como um Deus da morte. Por isso, usando a fórmula de Freud é possível dizer da perspectiva gnóstica que a morte de Deus lançou uma sombra neste mundo. Isso significa que colocando-se entre a luz do verdadeiro Deus, o falso Deus obstrui a Luz da Vida, que nos chega apenas como fracos influxos. Significa também que viver sob a sombra do falso Deus é viver eternamente na sombra. Frente a isso, Deus não morreu no século XIX, mas está “morto” desde sempre. Esse mundo como criação do falso Deus não pode ver sua face aqui. Para tanto é preciso que o homem se desfaça de si mesmo e mergulhe na longa noite de retorno à casa do Pai, caminho que tampouco é direto, mas passa por várias esferas e consome um tempo que para o homem é próximo do infinito. É esse caminho que as Escolas de Mistério chamam de iniciação, uma vez que a jornada é longa e aquilo que é dado ao homem dele conhecer é apenas seu início. Pois à medida que progride

³⁷ Cf. BLOOM, 1996.

³⁸ Cf. BLOOM, 1991.

nesse caminho o homem paradoxalmente deixa de existir, cedendo lugar a um outro, que embora ainda seja o homem, o é num sentido inteiramente transfigurado. É a isso que se refere a passagem do Evangelho de João na qual Jesus diz a Nicodemos: “Em verdade, em verdade te digo que, se alguém não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus.”³⁹

Dessa ótica a melancolia possui dimensões bíblicas, pois ela acompanha o homem desde sua queda, como arrependimento, dor e nostalgia. Pode ser entendida como o sinal do pecado original. O sentimento de que algo foi cometido, mas que não se sabe quando, onde e como. O peso que se carrega sem se saber a causa. O sentimento de que algo se perdeu sem se saber exatamente o que.

Dáí não surpreender que Robert Burton tinha como certo que Deus era “a” causa da melancolia. Na segunda seção da primeira partição de seu tratado, onde se discorre sobre as causas da melancolia, Deus encontra-se em primeiro lugar.⁴⁰ E frente ao que vimos a respeito da gnose, não chega a ser surpreendente que o Deus a que se refere Burton seja um Deus bebido nas fontes gnósticas, como colocado neste parágrafo de abertura:

O homem, a mais nobre e excelente criatura do mundo, a principal e mais poderosa obra de Deus, maravilha da natureza, segundo Zoroastro; *audacis naturae miraculum*, a maravilha das maravilhas, segundo Platão; *Resumo e epítome do mundo*, segundo Plínio; *Microcosmus*, um pequeno mundo, um modelo do mundo, senhor soberano da terra, vice-rei do mundo, único comandante e governante de todas as criaturas que nele estão: a cujo império são sujeitas em particular e prestam obediência; de longe supera o resto, não apenas no corpo, como na alma; *Imaginis Imago*, criado à própria imagem de Deus, em substância imortal e incorpórea, com todas as faculdades e poderes que lhe pertencem; foi de início puro, divino, perfeito, feliz, Criado à imagem de Deus em verdadeira justiça e santidade; *Deo congruens* [em harmonia com Deus], livre de todo gênero de enfermidades, posto no Paraíso para reconhecer Deus, louvá-lo e glorificá-lo, para servir sua vontade.⁴¹

Podemos agora dizer que quando Nietzsche declara a morte de Deus provavelmente ele estava visando toda forma de divindade, isto é, tanto a falsa quanto a verdadeira. Sua filosofia como transvaloração de todos os valores não deixa nada de fora. Ela ataca tanto os falsos valores da moral convencional quanto os valores da busca transcendental por Deus fora deste mundo. Ao ressuscitar Zoroastro na pele de Zaratustra (Zaratustra é o mesmo que Zoroastro) Nietzsche canta:

³⁹ João, Capítulo 3, Versículo 3.

⁴⁰ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 74.

⁴¹ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 15.

É noite: falam mais alto, agora, todas as fontes borbulhantes. E também a minha alma é uma fonte borbulhante.

É noite: somente agora despertam todos os cantos dos que amam. E também a minha alma é o canto de alguém que ama.

Há qualquer coisa insaciada, insaciável, em mim; e quer erguer a voz. Um anseio de amor, há em mim, que fala a própria linguagem do amor.

Eu sou luz; ah, fosse eu noite! Mas esta é a minha solidão: que estou circundado de luz.⁴²

O dualismo típico do zoroastrismo entre luz e trevas encontra-se aqui presente, assim como a inversão das polaridades, pois o autor se queixa de ser luz e deseja ser noite. Se entendermos luz como a luz desse mundo e noite como a esfera primordial de onde o mundo emergiu, é inteligível que Nietzsche deseje mergulhar na noite e que a luz o deixe em paz. O tom de blasfema é comum na gnose, pois ela diz exatamente o oposto do que se espera que ela diga. Assim, a luz pode ser o Deus deste mundo, e a noite pode ser o mundo original, onde habita o Deus alienígena. Até esse ponto as palavras de Zaratustra estão inteiramente de acordo com as do antigo Zoroastro. Mas Eric Voegelin aponta um problema no gnosticismo de Nietzsche.

Segundo ele Nietzsche estava especulando com a gnose, procurado uma forma de contorná-la para recriá-la segundo seus próprios termos. Embora a gnose contasse acima de tudo com um conhecimento direto de Deus, uma iniciação em seus mistérios necessitava do acompanhamento dos que já haviam passado por esse processo. Em sua recusa de guias, Nietzsche se lança perigosamente no caminho da libertação por sua própria conta e risco. Ele estava certo em apontar para a noite como a direção a ser tomada, mas mergulhar na noite em termos iniciáticos não é algo que o neófito possa fazer sozinho (Dante sabe disso muito bem ao contar com Beatriz na sua descida ao inferno). Ao entender a solidão do caminho como uma forma de solipsismo, Nietzsche corria o risco de enlouquecer. A loucura para a gnose não é um problema na medida em que ela se manifesta como uma forma invertida de pensamento. Nisso ela segue a risca as palavras de Jesus de que “a sabedoria deste mundo é loucura aos olhos de Deus.”⁴³ Mas como tudo na gnose tem um duplo sentido e o segundo sentido é o reverso do primeiro, a sabedoria do outro mundo também é uma loucura do ponto de vista deste mundo. O risco no caminho da gnose é cair não exatamente na loucura deste mundo - que seria saudável do ponto de vista dela – mas cair na loucura de se tentar alcançar a sabedoria do outro

⁴² NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 118.

⁴³ *1 Coríntios* 3, versículo 19.

mundo sem o devido processo de iniciação. É possível que se vislumbre a noite e até mesmo que se mergulhe nela, mas sem que qualquer resultado realmente liberatório daí advenha. O advento do Novo Homem que Nietzsche perseguia acaba por ser não apenas um fracasso, mas um imenso perigo. Imitar o caminho da gnose para propósitos egoístas sempre foi fruto da advertência presente nos mitos. Frente a estes, Nietzsche cometeu uma grave infração: a de tentar roubar o fogo divino a fim de oferecê-lo aos homens.

Vendo em Nietzsche a manifestação de uma antiga *libido dominandi* (vontade de poder), Voegelin desconstrói suas pretensões com as seguintes palavras: “Does a man really have to make a virtue out of the misery of his condition, which he perceives to be the graceless disorder of the soul, and set it up as a superhuman ideal? Does his deficiency entitle him to perform Dionysian dances with masks?”⁴⁴

Para além de Nietzsche e de sua possível simplificação e desvirtuamento da gnose, Claudio Viller aponta para a poesia moderna como um ambiente onde a gnose se manifestou em sua forma genuinamente complexa. Por isso o gnosticismo em Baudelaire não é o mesmo que em Breton, que é um gnosticismo sem gnose.⁴⁵ Dependendo para que lado da tradição oculta o poeta olha ele pode ser mais influenciado pelo pessimismo radical da gnose valentiniana, pela consubstancialidade do maniqueísmo ou pela gnose mais otimista do hermetismo de Alexandria. Não pretendemos aqui ter o mesmo cuidado de Willer de especificar claramente a qual tipo de gnose a obra de um autor pode ser melhor identificada. Isso não se justificaria em um trabalho cujo objetivo não é a gnose em si e que essa aparece apenas como uma possibilidade de pensar a melancolia como uma sombra de Deus numa chave mais complexa do que a consideração de Deus apenas como o cristianismo dogmático o vê. Mas é muito importante observações como a seguinte feita por Willer, a respeito do que o norteou em seu recorte do cânone:

Daí a escolha de poetas de um período, de Blake até hoje: nele, relações entre gnosticismo e literatura têm sentidos adicionais com relação a outras épocas e contextos. Em Blake, Nerval, Baudelaire, simbolistas, modernos e contemporâneos, pode ser interpretado como rebelião antiburguesa, contra a sociedade industrial, a massificação, a ideologia do progresso; e, em literatura e artes, contra o realismo e o naturalismo.⁴⁶

⁴⁴ “Será que um homem realmente tem que fazer uma virtude da miséria de sua condição, que ele percebe ser a desordem imoral da alma, e colocá-la como um ideal super-humano? Autoriza-o sua deficiência a dançar dionisiacamente com máscaras?” (VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, p. 22)

⁴⁵ VILLER, *Um obscuro encanto*, p. 441.

⁴⁶ VILLER, *Um obscuro encanto*, p. 443.

As obras que iremos analisar são herdeiras desses nomes. Breton inclusive é o nome que nos conecta a eles. Começar por Breton, para nós, significa tomar como fundo todos esses autores que preparam sua chegada. Breton nos presta por pelo menos dois motivos: em primeiro lugar pelo fato de sua obra se localizar numa fronteira onde o tipo de capitalismo que moveu a revolta dos primeiros modernos ter atingido seu ápice e se mostrar ainda mais fetichista e fantasmagórico do que no tempo de Baudelaire, Nerval e Rimbaud. Certamente os anos vinte assistiram verdadeiramente o início da sociedade de espetáculo, com a popularização do cinema, do rádio e a massificação ainda maior da produção e do consumo. Aquilo que nos anos cinquenta se assenta, com a popularização da televisão, e que prepara a chegada da pós-modernidade, teve seu germe nos anos vinte e pode lá ser encontrado não mais em estado latente, como no século XIX, mas germinando vigorosamente uma expansão do capitalismo que não mais se deteria. Em segundo lugar, Breton é interessante por constituir um pensamento gnóstico sem a gnose. Nos textos que veremos esse é um ponto em comum. Não é possível falar deles como Viller fala de seus objetos de estudo, uma vez que a gnose neles aparece quase que como uma intuição e não de modo consciente. Com a exceção de *Lars von Trier*, que em *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca* (trilogia que ele denominou de *Trilogia da depressão*) faz uso ostensivo do gnosticismo. Não procuramos por um possível conhecimento direto da gnose por parte de Clarice Lispector e Haruki Murakami. Isso nunca constituiu uma necessidade em nosso trabalho. Se nos referimos à gnose a fim de interpretar suas obras é pelo que nelas se apresenta espontaneamente como gnóstico (é claro que isso inclui a transmissão do gnosticismo presente na literatura dos pioneiros modernos, algo que afeta mesmo Murakami, que embora seja um autor japonês, sempre declarou o Surrealismo como uma de suas principais fontes de inspiração).

Apresentado o que a gnose pode oferecer em termos de interpretação da melancolia, passemos a outros âmbitos onde essa pode ser analisada, a fim de formarmos um quadro mais amplo no qual ela possa ser apreendida quando nos debruçarmos sobre nossos objetos de análise.

Da gnose à psiquiatria.

Quando Robert Burton diz que o homem criado à imagem de Deus é “livre de todo gênero de enfermidades”⁴⁷ ele não está falando do homem decaído obviamente, mas do homem liberto, “posto no Paraíso para reconhecer Deus, louvá-lo e glorificá-lo, para servir sua vontade.”⁴⁸ Na passagem que vem logo a seguir Burton evidencia o que quer dizer: “A causa impulsiva dessas misérias no homem, dessa privação ou destruição da imagem de Deus, a causa da morte e das doenças, de todas as punições temporais e eternas, foi o pecado de nosso primeiro pai, Adão, ao comer do fruto proibido, graças à instigação e à tentação do Demônio.”⁴⁹ Aqui fica evidente que quem padece dos males são os filhos de Adão e não de Deus. Em muitas versões gnósticas Adão é identificado com o falso Deus, em outras Adão é apenas uma criação do demiurgo. Neste caso Adão não seria filho do Deus verdadeiro, mas do falso. O fato de que no Gênesis Deus é pai e único pode conduzir naturalmente de que esse se trata do Deus verdadeiro. Mas em outras tradições, como a egípcia e a grega, a variedade de deuses permite localizar melhor a diferença entre eles. Na cosmologia grega Satan é identificado com Cronos, que na mitologia grega corresponde a Saturno. Em seu sincretismo é possível encontrar na gnose o falso Deus identificado a Cronos e Saturno, o deus do tempo que devora seus filhos. Neste caso, Satan antecede Adão e é seu pai. A ideia de que a melancolia é a sombra de Deus lançada sobre o homem ganha um outro sentido aqui, mais literal. Como filhos de Saturno, os homens, descendentes de Adão, levariam consigo essa sombra. Uma vez que Saturno é o planeta regente da melancolia, ser filho de Saturno significa que todo homem já nasceria sob o signo da melancolia, trazendo em sua carne a marca do mal. No Gênesis isso aparece como nascer sob o signo do pecado. Frente a isso é possível que lá onde se lê pecado se leia também melancolia; que lá onde se vê o pecado original como a fonte de todos os males se possa ver a melancolia como o resultado de todos os males. Num nível ainda mais radical, nesse caso, como filhos de Satan ou Saturno, os homens seriam não apenas afligidos pelo mal, pela melancolia, mas seriam eles mesmos o mal como partes da matéria de que é feita Saturno. A tradição que aponta Cronos/Saturno como o mais antigo dos deuses parece corroborar essa tese (Como filho da Terra (Gaia) e do Céu, Saturno não apenas mata seu pai e se casa com uma versão de sua mãe (Réia), como tinha o hábito de devorar seus filhos com medo de que algum deles viesse a retirá-lo de seu

⁴⁷ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 15.

⁴⁸ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 15.

⁴⁹ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 16.

trono. Júpiter (Zeus), filho de Saturno sobrevive e realmente destrona seu pai, passando somente assim a ocupar o posto de soberano do Olimpo).

Se assim for, Burton pode ter mimetizado na sua *Anatomia da melancolia* a ramificação do mal a partir dessa origem em Saturno/Satan. Com suas partições, membros e seções, o tratado tentaria espelhar a estrutura em forma de árvore do mundo satânico na forma arborescente que busca pelas origens e pelas manifestações da melancolia.

A outra hipótese para pensar a melancolia como a sombra de Deus lançada sobre o homem se refere ao Deus verdadeiro. Neste caso a melancolia seria fruto do sentimento de separação do Pai. Dentre os infortúnios advindos dessa situação a nostalgia se afigura como uma síntese do anelo pelo retorno à casa do Pai. Como se pode notar, duas espécies de metáforas sobre a melancolia como sombra de Deus podem se apresentar, conforme Deus seja tomado como o Deus verdadeiro ou o Deus falso. Em alguns casos, onde a consubstancialidade é a tônica gnóstica, as duas espécies podem coexistir: a sombra de Deus pode ser ao mesmo tempo a consciência de ser fruto do mal e a lembrança do Bem. Em qualquer um dos casos o que não fica de fora é a noção de Queda, noção necessária para pensar a melancolia mesmo na chave freudiana, entendida nesse caso como a queda no mundo exterior provocada pelo nascimento e o desejo de retornar à interioridade do corpo da mãe.

Quanto à morte de Deus na modernidade o entendimento gnóstico uma vez mais se mostra interessante como modelo explicativo, uma vez que há uma diferença crucial se se encara essa morte como a morte do Deus verdadeiro ou do demiurgo, o Deus falso. Nossa hipótese é que expressões como “a modernidade como o tempo do inferno”⁵⁰ e o satanismo de Baudelaire⁵¹ se referem claramente à modernidade como o tempo regido por

⁵⁰ Benjamin faz uso dessas expressões em consonância com os pensadores do século XIX que lhe inspiravam, tais como Louis Auguste Blanqui e Baudelaire evidentemente. Dolf Oehler que investiga detidamente a modernidade em relação às derrotas do proletariado nas revoltas de 1832, 1848 e 1871 observa que “O século XIX tende a pensar o movimento histórico em categorias teológico-morais: uma dessas ideias fixas é o mal.” (OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 42) Para uma compreensão da modernidade como inferno ver MATOS, 2010, Parte III, cap. 1: “Mal-estar na temporalidade: o ser sem o tempo” pp. 163-193, onde se vê passagens como esta: “Para Tratar das transformações sociais e culturais do capitalismo, Benjamin as compreende segundo uma 'teologia do inferno', seguindo Baudelaire, para quem a modernidade é a 'queda de Deus'” (p.163), “imobilidade no mal” (p.168), “queda satânica” (p.174), o tempo regido pelo vazio do consumo e do tédio promovido pela leva incessante das falsas mudanças da moda aliado às derrotas sucessivas do desejo de mudança.

⁵¹ Satanismo no qual ora ele escarnece da figura de Jesus: “Em que, a alma pródiga de audácia e de esperança,/ Aos vendilhões do templo açoitavas o dorso,/ Em que tu foste o mestre enfim? Dize: o remorso/ Teu flanco não rasgou mais fundo do que a lança?”; ora enaltece Caim enquanto zomba de Abel: “Raça de Abel, tua carcaça/ Aduba o solo fumegante!/ Raça de Caim, tua argamassa/Jamais foi sólida o bastante;/ Raça de Abel, eis teu fracasso:/ Do ferro o chuçõ ganha a guerra!/ Raça de Caim, sobe ao espaço/

Satan/Saturno. Nesse caso, Deus não apenas não teria morrido, mas estaria mais poderoso do que nunca. E quem haveria de se ter retirado é o Deus verdadeiro. Saturno com efeito é o deus da matéria. Ver o século XIX como o século onde o materialismo como visão de mundo se impõe é algo corrente nem tanto em termos filosóficos (uma vez que o materialismo ainda tinha que se ver com o idealismo), mas certamente o é em termos econômicos. A morte de Deus nesse sentido ganha um significado extra. Ela representa que um Deus se enfraqueceu na medida em que o outro se fortificava. Talvez Benjamin tenha captado algo deste desequilíbrio quando disse que “o capitalismo é uma religião cultural, talvez até a mais extremada que já existiu.”⁵²

Ao afirmar que “as causas gerais [da melancolia] são sobrenaturais ou naturais [e que] as sobrenaturais provém de Deus e de seus anjos, ou, com a permissão divina, do Demônio e de seus ministros”⁵³ Burton nos abre uma porta que se fechou no século XIX. Embora o misticismo grassasse neste século com o surgimento de movimentos como o espiritismo e a Teosofia, o materialismo científico abandonou definitivamente a religião como parte do rol das explicações das doenças. No século XIX a melancolia enquanto uma antiga doença relacionada ao temperamento saturnino cedeu finalmente lugar para a classificação mais rigorosa da psiquiatria. Nas mãos desta a melancolia foi diluída sob várias outras denominações. Mas pode uma doença simplesmente desaparecer?

A psicanalista inglesa Juliet Mitchell nos fornece um bom exemplo para refletir sobre essa questão a partir de seu estudo sobre a histeria. Em *Loucos e medusas*⁵⁴ ela se pergunta onde foi parar a histeria após todo o estardalhaço que esta provocou no final do século XIX. A histeria simplesmente desapareceu a ponto de nem mais constar nos *Manuais de Estatística e Diagnose* (DSM) desde a década de cinquenta?

Em geral, o argumento é que a histeria é um fenômeno tão multifacetado que se tornou um conceito vazio, explicação esta que replica o argumento usado no século XIX a fim de dar cabo da melancolia. Reconhecendo que o seu desaparecimento não se deve a uma causa única Mitchell dedica *Loucos e medusas* a escrutinar as razões para que tal desaparecimento tenha ocorrido. O que a move é uma convicção profunda expressa da seguinte maneira: “Embora eu acredite, sem sombra de dúvida, que a histeria ‘existe’, e mesmo que os seres humanos não poderiam existir sem a sua potencialidade, seu dito

E Deus enfim deita por terra!"; ou simplesmente louva diretamente Satã: "Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas/ Do céu, onde reinaste, e nas furnas escuras/ Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!" (BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, pp. 205-209.)

⁵² BENJAMIN, *O capitalismo como religião*, p. 21.

⁵³ BURTON, *Anatomia da melancolia*, v. II, p. 74.

⁵⁴ Cf. MITCHELL, 2000.

‘desaparecimento’ é uma característica importante de sua existência contemporânea.”⁵⁵ Gostaríamos de expressar algo equivalente a respeito da melancolia com esse trabalho. Ou seja: que o desaparecimento da melancolia implica em uma perda de algo substancial. Seja como uma forma de potência, seja como um diagnóstico profundo. E é claro: consideramos que o desaparecimento da melancolia é uma característica importante da contemporaneidade. Nomes como depressão, transtorno de humor e psicose nos quais a melancolia se diluiu podem ser mais precisos, mas eles são empobrecedores do ponto de vista mais amplo. A pobreza da depressão já começa pelo que ela representa, isto é, empobrecimento da imaginação e covardia moral. Nada resta nela do estado de embriagues que acompanhava a noção de melancolia. Já a psicose não possui nenhuma conotação que antigamente podia relacionar algumas formas de loucura com o êxtase. Gilles Deleuze notou este empobrecimento da psiquiatria e procurou acertadamente salvar nomes como Kafka de alguma pecha diagnóstica.⁵⁶ E de forma mais radical transformar a esquizofrenia em uma máquina produtiva. Não discutindo aqui o resultado clínico de tais empreendimentos, o fato é que pensamentos assim devolveram um pouco do caráter positivo que a alucinação pode ter e o fizeram por meio da própria alucinação das formas de pensar.

No caso da melancolia consideramos que existe um agravante em relação à histeria. Se existe uma epidemia com as dimensões da que houve no século XIX esta é a epidemia de depressões. Juliet Mitchell certamente vê em muitos dos casos depressivos manifestações históricas extemporâneas. Enquanto a ciência pensa que a epidemia de melancolia que também assolou o século XIX é datada, até que ponto esta investiga se há alguma relação entre as atuais depressões e as melancolias do passado? Evidentemente que se Deus é difícil de encaixar na equação da ciência o mesmo não pode ser dito do amor, tema romântico por excelência. Freud fala do amor em *Luto e melancolia* como uma das causas da melancolia, mas no romantismo o amor não era uma das causas da melancolia, ele era a própria essência desta. O romantismo como religião do amor deve muito de seu surgimento à civilização do amor que floresceu no século XIII no sul da França. O que resta destas se retirarmos o componente espiritual que lhes era central? A busca de Deus, seja lá por que meio for. Pois é justamente essa busca que é descartada atualmente no ambiente cultural como algo que não mais tem lugar.

⁵⁵ MITCHELL, *Loucos e medusas*, p. 153.

⁵⁶ Cf. “A literatura e a vida” In. DELEUZE, *Crítica e clínica*, pp. 11-16.

Não se trata obviamente advogar aqui pela busca de Deus como forma de revigorar a cultura. Mesmo por que tentativas de fazer isso estão por trás de importantes fenômenos políticos que atualmente movimentam legiões, provocando na maioria das vezes catástrofes colossais.⁵⁷ Mas se trata de indagar que fim levou Deus? (a resposta de Benjamin já foi dada: ele se transformou numa ausência em uma religião nova, o capitalismo) Que fim levou a melancolia?

Mitchell se apoia na antropologia a fim de procurar pela presença da histeria no mundo contemporâneo. Entre a psicanálise, a gnose e a crítica literária procuraremos pela melancolia nos textos que escolhemos, sem contudo dar uma preferência especial a um campo explicativo em especial. Procuraremos ver o que estes textos têm a nos dar. A partir de um recorte pré-definido, é claro.

Mas qual seria afinal a “potencialidade” da histeria sem a qual “os seres humanos não poderiam existir”? Ao ler *Loucos e medusas* fica claro que a autora está falando da potência espiritual. Nos rituais xamânicos que sobrevivem à margem do núcleo da história ocidental ela reconhece os traços da histeria e os conecta com a necessidade de catarse espiritual. Sem necessariamente contestar Freud, para quem as conversões históricas eram repostas à rigidez moral da sociedade vitoriana, Mitchell acrescenta a universalidade da histeria, documentada pelos antropólogos, como um sinal de que o fenômeno envolve outras dimensões intemporais.

Por meio dela pode-se chegar ao êxtase corporal e a experiências extra-sensoriais que para os antropólogos nada têm a ver com a repressão dos desejos. Embora os antropólogos estudem o assunto de modo científico é óbvio que eles se deparam aí com um abismo para a ciência. E tudo indica que essas sociedades estudadas se organizam em torno desse abismo.

Uma das imagens mais recorrentes a respeito da melancolia é o abismo. Na gravura de Dürer, *Melencolia I*, uma figura alada é vista fitando o vazio rodeada por objetos. Esta é tida como a melhor alegoria da melancolia feita na Renascença. Saxl, Klibansky e Panofsky escreveram *Saturn and melancholy* a fim de darem conta da decifração dessa famosa imagem.⁵⁸ A nós interessa o fato de que a figura alada (um anjo?) fita o vazio. Fitar o vazio é uma prática meditativa zen, mas o olhar zen jamais

⁵⁷ “Os modernos movimentos revolucionários são uma continuação da religião por outros meios.” (GRAY, *Missa negra*, p. 13) É difícil destacar um capítulo uma vez que todo o livro de GRAY é sobre religião, impulsos utópicos, política e violência, em diferentes épocas. A título de curiosidade um deles trata de movimentos mais recentes promovidos pelos ultraconservadores americanos. Trata-se do capítulo 4, intitulado “A americanização do Apocalipse”. (Cf. GRAY, *Missa negra*, pp. 163-218)

⁵⁸ Cf. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, 1979.

parece estar perdido. O objetivo é justamente o de focar. Os olhos em transe tendem a se revirar como nas históricas, como se estivessem olhando para dentro. Mas o olhar da Melancolia de Dürer parece se esforçar na compreensão intelectual de um problema. Sua posição é a posição clássica do pensador, sentado, com a mão apoiando a cabeça. Além disso pousa na outra mão um compasso, instrumento típico da ciência. Será que esse olhar já olhava na aurora da Era Moderna para o vazio que Deus deixava em sua partida? Ou será que ele se esforçava – seu cenho está ligeiramente franzido – em esquadrihar o mundo procurando nele ver a fórmula usada por Deus em sua criação. Já não se anuncia aí a matematização do mundo que procura dele extrair seu mistério? Se se retira o mistério do centro do mundo o que resta em seu lugar? A figura da melancolia que aí se vê parece diante de um dilema típico da modernidade que se expressa no que fazer com a razão divorciada de sua outrora contrapartida, a religião.

Saber sobre o abismo

Os autores de *Saturn and melancholy*, livro central nos estudos sobre a melancolia, tiveram ao seu dispor a grande biblioteca do Instituto Warburg. Aby Warburg, seu proprietário, conseguiu juntar em sua biblioteca toda a sorte de livros, entre antigos e raros. O propósito de Warburg era reunir o máximo possível de fontes a respeito de diversos saberes que a ciência do século XIX havia proscrito de seus domínios. Assim, nesta biblioteca podiam ser encontrados livros sobre o hermetismo, alquimia, astrologia, religião, esoterismo, misticismo, feitiçaria e mitologia lado a lado a livros sobre filosofia, arte, medicina, física, filologia e psicologia e antropologia. Warburg colecionava particularmente livros de simbologia, de emblemas, de alegorias e heráldica. O objetivo de Warburg era reunir em um só lugar material para que se pudesse pesquisar a história da arte a partir do abismo. Em contraposição ao modelo histórico de Winckelmann, Warburg desejava falar não do ideal, mas daquilo que aparece disforme e fantasmático na história das imagens. Afinal, o que as imagens captam da história? Não captariam elas algo de mais verdadeiro do que a idealização que Winckelmann procurava lhes imprimir em sua visão da arte?

Didi-Huberman ao comentar a abordagem de Winckelmann exclama:

Eis que nosso inventor da história da arte, nosso homem enlutado por seu objeto – pois que ele chora a morte das belezas antigas –, eis que nosso esteta de espírito sistematizador, nosso historiador que não acredita em fantasmas, põe-se paradoxalmente a construir os objetos ausentes de seu relato – ou, acredita ele, de sua ciência.⁵⁹

Nesse afã de construir sua história da arte como uma ciência, Winckelmann acaba por extrair dela a força daquilo que poderia deformar seu ideal. A visão que ele tem da Grécia antiga é como se essa jamais tivesse padecido dos males comuns que afetam a humanidade:

Como se essas coisas [males que deformam o corpo] estivessem ligadas por uma obscura patologia comum, Winckelmann exprime com igual radicalismo sua rejeição do *páthos*, essa doença da alma que deforma os corpos e, portanto, estraga o *ideal*, que pressupõe a calma da grandeza e da nobreza de espírito.⁶⁰

Na história da arte que Warburg propõe existe lugar para a associação entre diferentes imagens, reunidas exatamente no sentido oposto apontado por Winckelmann, isto é, em torno de algum *páthos*. Nas constelações de imagens que Warburg montava uma pintura da Renascença podia estar ao lado de uma fotografia de um ritual indígena ou de uma imagem publicitária. O que Warburg procura nessas constelações era o que ele chamava de *Pathosformel*, isto é, a fórmula do *pathos* que uma reunião de imagens podia revelar. Esse *Pathosformel* Warburg entendia como uma forma em movimento que em determinadas conjunturas históricas podia se manifestar em circunstâncias muito diferentes entre si. Assim o *Pathosformel* de uma escultura da Antiguidade podia se encontrar no anúncio de um sabonete do início do século XX.

Como vimos acima, Aristóteles usa o termo *páthos* no *Problema XXX* para indicar que “dentre os heróis, muitos outros parecem sofrer o mesmo *páthos*.”⁶¹ Mas a palavra que mais aparece nesse texto é *éthos*. Para apontar de um modo geral que os melancólicos são afetados por algo que lhes modifica o corpo e a alma, Aristóteles usa o termo *páthos*, mas para especificar o que é esse algo ele se serve da palavra *éthos* e suas derivações. Assim é que sofrer do mesmo *páthos* melancólico significa “desenvolver muitos *éthe*”.⁶² Aristóteles compara a multiplicidade de *éthe* dos melancólicos à multiplicidade de comportamentos que a ingestão de vinho pode fazer aflorar no homem.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, *A imagem sobrevivente*, p. 21.

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, *A imagem sobrevivente*, p. 21.

⁶¹ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 271.

⁶² ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 271.

Estes comportamentos dependem não apenas da quantidade de vinho ingerida, mas igualmente do tipo de temperamento daquele o ingere. De acordo com a combinação entre o vinho e o humor prevalente os indivíduos podem se tornar tagarelas, retóricos, corajosos, “ávidos para o agir”, desmedidos, maníacos, embotados, piedosos, rudes, silenciosos, amorosos, excepcionais (*perittoí*), mas “não por muito tempo”⁶³, corajosos, silenciosos, piedosos, covardes e lascivos. Como o vinho a bílis negra também produz o mesmo tipo de comportamentos múltiplos e díspares. Dentre os quatro humores ele é o mais volátil. O que produz as variações dos *éthe* no caso do melancólico não é a mistura de vinho com determinado humor, mas as variações de temperatura a que a bílis é submetida e o local do corpo onde ela se acumula. “Por exemplo, naqueles em que a [mistura] é abundante e fria, tornam-se estes pesarosos e embotados; naqueles em que ela é mais abundante e quente, maníacos, bem dotados e eróticos e facilmente levados às emoções e aos desejos; alguns tornam-se também mais tagarelas.”⁶⁴

Falar de um ideal frente à essa plasticidade extrema da melancolia é como desejar congelar algo que por sua natureza é instável e volátil. Isso significa que captar a *Pathosformel* da melancolia apresenta-se como uma tarefa próxima do impossível. O problema que se apresenta nessa disposição é o de formalizar aquilo que por sua natureza é disforme, como as imagens formadas durante um transe, um êxtase ou um arroubo de entusiasmo. Warburg tinha especial predileção pelas imagens das ninfas, que mitologicamente representavam a presença dos elementos, ligadas a um local ou objeto particular da natureza. Como espírito das coisas, elas as incorporava sem se tornar corpóreas. Representando o espírito de uma clareira, a ninfa da clareira era ao mesmo tempo essa e uma outra coisa. Como seres entre o corpóreo e o incorpóreo elas permitiam ver o que não era visto – o espírito de algo – e ao mesmo tempo ver algo mais do que era visto. Para Warburg a ninfa é a quintessência da *Pathosformel*.

Seria interessante pensar o que a palavra éter guarda de comum com a palavra *éthos*. Etimologicamente não foi possível encontrar uma raiz comum, mas o vinho como

⁶³ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 272.

⁶⁴ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, p. 274. Uma maneira de aproximar a antiga melancolia à modernidade pode se apresentar nesse ponto se pensarmos essa tagarelice dos corpos desequilibrados – com muitos *éthes* – da noção heigeriana de *falatório*, que Christian Dubois descreve como “o modo do discurso no qual o polo da comunicação torna-se preponderante, falseando os demais.” (DUBOIS, *Heidegger: introdução à uma leitura*, p. 40) Martin Heidegger é um autor seminal para quem deseja falar de melancolia na modernidade. Seus conceitos tratam em geral do problema do desenraizamento. Nele a decadência do *Dasein* pode ser diretamente conectada com o desaparecimento de Deus. Assim, a queda do *ser* continua ininterruptamente –quer dizer, cotidianamente – a queda que teve início na noite dos tempos e se precipita ainda mais no abismo quando até mesmo Deus é esquecido.

fonte de uma multiplicidade de *éthe*, tem na sua origem o princípio do éter, palavra da qual deriva o termo etílico. Éter, “fui el nombre que dieron los griegos a un teórico aire de las zonas superiores de la atmósfera, muy sutil, capaz de transmitir el fuego, la luz y ele calor y de naturaleza ígnea. En el éter también situaban las moradas de los dioses.”⁶⁵ Éter e pneuma na mitologia grega tendem a ser usados como sinônimo de espírito e alma sem muita clareza de diferença entre eles. Na medicina grega o comum era usar pneuma como o fluído vital que penetrando no corpo se misturava com os humores corporais. Ao comparar os efeitos do vinho com os efeitos da bÍlis Aristóteles aproxima o éter – no sentido de etílico, veículo da embriagues – do pneuma, que dependendo de sua interação com a bÍlis é veículo para este ou aquele comportamento. Dessa proximidade é possível entender melhor por que Aristóteles compara a embriagues ao estado melancólico, uma vez que os efeitos da bÍlis negra podem tornar o comportamento do melancólico tão errático quanto o de um indivíduo embriagado.

Essa embriagues está inteiramente ausente na figura alada da Melancolia I, a não ser que entendamos que ela esteja embriagada intelectualmente. Nela nada lembra que a melancolia para os gregos significava não apenas a contemplação profunda, mas também o transe. A riqueza da melancolia como noção crítica reside nessa sua pluralidade de sentidos, uma vez que por meio dela podemos nos aproximar tanto do pensamento racional quanto do pensamento alucinado. Daí a aproximação do humor melancólico com o éter e a ninfa: o que há de comum entre eles é tanto a facilidade com que assumem formas diferentes e a proximidade da singularidade de cada forma. Pois cada um deles se relaciona de forma íntima com os objetos a ponto de falarem por eles. Essa qualidade de fazer a ponte entre o corpóreo e o incorpóreo é uma das chaves da fantasmagoria, uma vez que o fantasma é uma imagem que já abandonou o corpo mas ainda está preso a ele. Em termos de modernidade falar de fantasmagoria significa que as mercadorias tomaram para si as qualidades de elementos da natureza, tornaram-se animadas. Warburg que se interessava pela vida das imagens percebia claramente como essa vida incluía tudo, desde os objetos do cotidiano até a arte. Passeando entre as formas como um fantasma, a *Pathosformel* podia inverter a lógica e plasmar-se em uma forma. O que há de novo na modernidade nesse sentido não é a fantasmagoria, mas que as formas de vida que outrora se manifestavam na natureza passaram a se manifestar majoritariamente nesses estranhos objetos que são os artigos de massa. Em uma cidade grande o encontro com uma ninfa da

⁶⁵ <http://etimologias.dechile.net/?eti.lico> (visto em 04/07/2017)

água até pode acontecer, ao se deparar com uma fonte em um parque, por exemplo, mas esta sorte de encontro se faz rara. O mais comum na cidade moderna é o encontro com a mercadoria, que reina por todo lado em seu território. Se levarmos em conta a cidade moderna como o maior dispositivo gerado pelo capitalismo, é fácil perceber que sua principal função não é promover a vida tal como ela vista anteriormente, mas promover a vida das mercadorias. Talvez não seja correto falar de ninfas das mercadorias, mas de fantasmas. Contudo, para Warburg ninfas e fantasmas se equivalem. As formas que povoam o mundo são cristalizações de espíritos sutis, que uma vez plasmadas exalam as formas sutis das quais foram plasmadas. Assim, embora se possa dizer que a face da mercadoria é a face da caveira, ela não é simplesmente uma coisa morta.⁶⁶ Em última instância o que está em jogo nela é aquilo que Benjamin chamou de imagem dialética, isto é, ver na mercadoria uma sobreposição de imagens, que ora se revela como vida, ora se revela como morte.

Como veremos adiante, a tônica de Agamben em *Estâncias* é o fantasma. É este que para ele conecta a melancolia, o amor e o capitalismo. Embora na Grécia a melancolia fosse relacionada ao amor, é somente na Idade Média que se desenvolve plenamente essa relação. Esse desenvolvimento se dá no interior daquilo que Agamben chama de teoria do fantasma ou fantasmalogia medieval. Tal fantasmalogia surgiu no interior de textos filosóficos, mas ela também se manifestou por meio da poesia de amor. Nas canções de amor da Idade Média pode-se observar o culto de uma nova forma de amor no qual a melancolia dá o tom, já que o objeto de amor, apesar de idealizado e inatingível, ainda assim é visto pelo amante como passível de uma fusão. O que alimenta o amante é a visão de fusão de sua alma com a alma da amada, de tal forma que já não se possa dizer que exista dois, mas somente um corpo. A fantasmalogia não faz o elogio desse amor, mas a sua crítica. Remontando à tradição grega e árabe, filósofos como Avicena advertiram para os riscos do amor como uma forma de prisão. As canções de amor giram em torno deste risco, mas ao mesmo tempo promovem o amor como forma de transcendência e fusão. Uma hipótese para o amor cortês é que ele se tratava de uma

⁶⁶ A mercadoria pode ser representada por uma caveira, mas como explica bem Jeanne Marie Gagnebin, o próprio conceito de alegoria em Benjamin se caracteriza como móvel, efêmero, intercambiável, em oposição ao caráter eterno, instantâneo e idêntico a si mesmo do símbolo. Assim, “num contexto determinado, a alegoria pode sim, remeter a uma significação precisa dentre outras; enquanto signo, ela remete a todas significações possíveis, portanto a nenhuma. O conhecimento alegórico é tomado pela vertigem.” (GAGNEBIN, “Alegoria, morte, modernidade” In: DUARTE, *Anais: Morte da arte hoje*. p. 64) Tomada como a alegoria da modernidade por excelência por Benjamin, a mercadoria pode ser pensada como aquele ser dançante que, “logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável.” (MARX, “O fetichismo da mercadoria: seu segredo”, In *O capital*, pp. 79-93.)

alegoria e não do amor real entre um homem e uma mulher. Neste caso, ele poderia se referir ao amor por uma crença que ia contra os dogmas da Igreja, e por isso deveria se apresentar publicamente de forma cifrada. Corrobora essa hipótese a eclosão de uma grande heresia no mesmo espaço e tempo de onde eclode a poesia de amor. Dessa cultura no sul da França do século XIII, que ficou conhecida como civilização do amor, nasce então uma forma de amor que se tornará a forma típica do amor no ocidente. Embora a heresia tenha sido exterminada pela Igreja, a poesia de amor sobreviveu e continuou a ditar os rumos da lírica no ocidente. O Romantismo reaviva essa tradição romanesca e a torna ainda mais presente no imaginário ocidental. Nessa tradição o fantasma é central na medida em que ele acompanha o amor como a sua sombra. Estar enamorado, já advertiam os filósofos medievais, é se prender a um objeto. Sendo que o objeto de amor não se resume à mulher – à dama, como se usava dizer na Idade Média – mas é algo que está para além dela, e que é sua imagem, seu fantasma. Assim o amor é um engano, quase que o mesmo que uma isca para o alimento da imagem. E isso num sentido literal, já que as imagens como fantasmas são formas de vida que se alimentam.

Esse sentido último de fantasma coincide com o sentido que lhe dava Warburg, uma vez que o fantasma são formas de vida, que se movem, possuem desejos, se volatizam mas também se plasmam. Fantasma e imagem, por sua vez, são uma única e mesma coisa. Na Idade Média a visão de mundo era antes idealista do que materialista, isto é, o visível surgia a partir do invisível, a matéria era formada por eflúvios que a antecediam. E assim como as imagens eram formas de vida as ideias também o eram. Apenas que estas últimas eram superiores às primeiras. O objetivo primeiro do indivíduo que desejava alcançar a libertação era abrir os olhos para as ideias e fechá-los para as imagens. A fantasmalogia medieval é profundamente esotérica, já que seu objetivo ao falar das imagens visava ensinar como delas se libertar. Ao invés da fusão com as imagens, a fantasmalogia pregava que a verdadeira fusão deveria ser buscada no mundo das ideias. As imagens seriam antes de tudo formas de desviar do caminho para a luz. E o amor um desvio do desejo de ir ao encontro de Deus.

Formados na escola de Warburg, Saxl, Klibansky e Panofsky escreveram *Saturn and melancholy* como uma grande história esotérica desse processo fantasmático. Ao cotejar esse livro com o *The gnostic religion* de Hans Jonas é possível observar a sobreposição de vários de seus pontos. Isso não deveria surpreender, já que ambos bebem das mesmas fontes. No caso de Jonas é evidente que o uso de fontes gnósticas aparecem em primeiro plano, já que seu objetivo era contar a história da gnose. Mas no caso dos

três autores beber na fonte da gnose não era um dado *a priori* da pesquisa. Se esses usam desta fonte é por que foi nela que encontraram a linha que poderia conduzi-los à interpretação da gravura de Dürer, *Melancholia I*, objetivo inicial dos autores.⁶⁷ O que se poderia dizer da linha seguida por Saxl, Klibansky e Panofsky é que ela percorre a linha do pensamento esotérico, a qual compreende o hermetismo, a alquimia, e a gnosis. Compreendida para além de um evento histórico a palavra gnose aqui pode ser compreendida como uma forma de *conhecimento* que se projeta para trás. Assim, entra no seu espectro o conhecimento produzido pelas escolas de mistério da antiguidade e o zoroastrismo, por exemplo. Como forma sincrética por excelência e pelo caráter lacunar do seu nome, a gnose seria ao mesmo tempo a súpula dos conhecimentos secretos do passado e uma nova forma destes se manifestarem na aurora daqueles tempos que para os cristãos se anunciava como uma nova etapa para a humanidade. Mas o não ineditismo da gnose como forma de *conhecimento* é observável olhando para frente também, já que escolas esotéricas como o sufismo e a cabala vieram depois dela e também podem ser vistas como forma de gnosés. Seja como for, o que importa aqui é apontar para uma grande separação entre conhecimento esotérico e exotérico, a fim de apontar como *Saturn and melancholy* bebe profundamente das fontes do primeiro tipo de conhecimento.

Grande separação entre correntes esotéricas e exotéricas, contudo, não quer dizer que ambas não partilhem do mesmo conhecimento. Não é quanto à letra que elas divergem, mas quanto à interpretação da letra. Assim, o mesmo símbolo pode ser lido de modo esotérico ou de modo exotérico. Isso pode parecer banal, mas gera grande confusão. Pelo menos desde a gnose – e esta foi uma de suas novidades – a religião já não era vista como separada entre uma parte secreta e outra pública, o que justificava a ocultação dos textos das escolas de mistério das vistas do público na antiguidade. Embora a gnose tivesse como princípio que a mensagem de Cristo não era para todos, ela nunca se organizou de forma hierárquica e segregada como as escolas do passado. Se por um lado ela podia ser elitista – no sentido de se voltar para os poucos eleitos – por outro ela nunca se fechou em um dogma. Como forma não organizada do cristianismo ela refletia muito bem o que significava ser cristão nos primeiros séculos; significava ser um rebelde e alguém corajoso o suficiente para ser independente. A grande separação se deu mesmo quando a Igreja se oficializou e se unificou em torno de alguns dogmas. Se os documentos das seitas gnósticas desapareceram durante tanto tempo (a maioria deles

⁶⁷ Para uma boa introdução na história de como o livro foi feito indicamos o texto “Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro *Saturno e a melancolia*”, de Sérgio ALCIDES.

somente foi encontrada no século XX) não é por que estas os guardavam da vista do público, mas por que a Igreja os censurou.

Frente a esses fatos, o que Agamben chama de fantasmalogia medieval é fundamentalmente a sobrevivência de saberes gnósticos naquele sentido mais amplo apontado acima. Não por acaso, a afluência de conhecimento árabe de origem sufi foi fundamental na constituição dessa fantasmalogia. Por isso não é surpreendente que a condenação da imagem por essa coincida com a condenação da imagem pelos gnósticos. Com a notável diferença que a ênfase da gnose a respeito do mundo como o mal não comparece com a mesma presteza na fantasmalogia. Talvez isso seja explicável pelo terror que o passado de perseguição aos heréticos devia provocar, levando quem queria professar ideias diferentes da Igreja a procurar formas mais amenas de divulgá-las.

Aludimos acima ao modo como Agamben faz uma ponte em *Estâncias* entre esse passado e a modernidade. Vista como uma história do fantasma, *Estâncias* aborda a modernidade por meio do olhar de Walter Benjamin. Agamben volta a autores caros a Benjamin, como Baudelaire, Marx e Freud e aos temas benjaminianos da fantasmagoria e do fetichismo da mercadoria. Embora Agamben os apresente numa chave nova, isto é, em conexão com a fantasmalogia medieval, em essência o que ele diz a respeito do fantasma na modernidade é inteiramente calcado no que disse Benjamin. Impressionado com o trecho no qual Marx fala das “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”⁶⁸ da mercadoria, Benjamin fala da modernidade como que tomada por essa legião de espiritozinhos que habita cada artigo que sai das fábricas. E se o olhar de Benjamin se volta para a cidade é por que é nela que estas pequenas criaturas pululam. Olhar para a cidade para Benjamin é olhar para esse estranho fenômeno de ver o mundo dos homens desbancado pelo mundo dos objetos. É isso que se apresenta como inédito na história, que a vida gire em torno desses seres. Basta um olhar atento para observar que algo de muito estranho se passa na cidade moderna.

A verdade da mercadoria, este olhar dirá, não reside na sua produção ou no seu consumo, mas no modo como se comportam.

Que o olhar de Benjamin sobre a cidade se sirva de Baudelaire é a princípio um pouco estranho. Ele mesmo diz que poucos autores contemporâneos de Baudelaire trataram de modo tão oblíquo a cidade quanto este. Como diz Benjamin: “Em *As flores do*

⁶⁸ MARX. *O capital*, Vol 1, p. 79.

mal não há o menor indício de uma descrição de Paris.”⁶⁹ Mas é exatamente sobre *As flores do mal* que a atenção de Benjamin recai. A explicação para essa escolha reside em dois pontos: primeiro por que Benjamin considera que “a teoria da arte moderna é, na visão baudelairiana, o ponto mais fraco”⁷⁰; segundo por que, de acordo com o mesmo, “nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As flores do mal*.”⁷¹ Essa interpenetração é fundamental para Benjamin por que é através dela que se formam as imagens dialéticas. Benjamin revela esse gosto pela interpenetração entre antiguidade e modernidade várias vezes, como quando ele elogia as gravuras de Charles Meryon e os romances surrealistas *O camponês de Paris*, de Louis Aragon e *Nadja*, de André Breton. Benjamin se refere à imagem dialética nestes termos: “A imagem dialética é a forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe quanto a um objeto histórico”⁷² e “a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste caso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível.”⁷³ Se *As flores do mal* satisfaz maximamente o gosto de Benjamin pela sobreposição é por que nele a cidade moderna está tão cifrada que é preciso escavar para encontrá-la. E neste ato de escavar Benjamin se sente como um arqueólogo que acaba de descobrir uma cidade. Só que não se trata de uma cidade antiga, mas da cidade moderna. Quer dizer, em Baudelaire a cidade moderna, ao já se apresentar como soterrada, revela o novo como se fosse uma antiguidade. Nele, a imagem dialética não se mostra, ela é.

Para Goethe o objeto sintético é aquele que permite ver a natureza e a história em sua inteireza. Ao dissecar um objeto para fins de análise o que se tem é uma análise seccionada, isto é, uma verdade em pedaços. A ciência sem nome que propunha Warburg (ou *Kulturwissenschaft*, ciência da cultura, ao invés da *Kunstgeschichte*, história da arte) visava algo semelhante. Ele substitui a história da arte pela história da imagem. História da imagem para Warburg significava acima de tudo história do fantasma, uma vez que etimologicamente a palavra grega para imagem, *eidôlon*, significava o fantasma dos mortos, o espectro que sobrevivia à morte do corpo. Essa discussão tinha um grande valor para a época, uma vez que o que estava em jogo era a autonomização da arte, como o queriam os teóricos da visualidade pura. Ao ir contra essa corrente que ganhava força no

⁶⁹ BENJAMIN, “Parque central”, In: *Obras escolhidas III*, p. 167.

⁷⁰ BENJAMIN, “Paris do Segundo Império”, In: *Obras escolhidas III*, p. 81.

⁷¹ BENJAMIN, “Paris do Segundo Império”, In: *Obras escolhidas III*, p. 81.

⁷² BENJAMIN, “Parque central”, In: *Obras escolhidas III*, p. 169.

⁷³ BENJAMIN, “Parque central”, In: *Obras escolhidas III*, p. 173.

final do século XIX Warburg garantiu um lugar na arte para aquele tipo de experiência do abismo presente no transe cuja formulação como imagem era extremamente difícil.

Como disse Edgar Wind num dos primeiros textos sobre Warburg, mas que continua sendo a melhor tradução do pensamento deste: “Uma das convicções basilares de Warburg era que qualquer tentativa de desprender a imagem de sua relação com a religião e a poesia, com o culto e a arte dramática, é como suprimir seu elemento vital.”⁷⁴

Parece ser algo dessa ordem que Juliet Mitchell reclama para a histeria. Suprimi-la dos anais da psiquiatria é extrair um elemento vital dos seres humanos. Goethe chamaria este elemento vital de espiritual. Como um bom sintoma de sua época cientificista Warburg acabou chamando a disciplina que deveria dar conta desse elemento de ciência sem nome. Nos aproximamos da melancolia dentro deste espírito, considerando-a um elemento vital. Considerando que lá onde ela não diz seu nome ela indica uma potência adormecida.

⁷⁴ WIND, *A eloquência dos símbolos*, p. 79.

2 A melancolia como conceito crítico.

A sobrevida filosófica da melancolia no conceito de angústia.

Se na psiquiatria a melancolia perdeu seu prestígio histórico e foi reduzida à depressão, o que teria ocorrido com ela no âmbito da filosofia? Cremos que neste ela foi substituída pela noção de angústia, que ascendeu enquanto aquela encontrava seu ocaso. Quer dizer, enquanto na psiquiatria a melancolia se recolhia na depressão, na filosofia seu destino se deslocava para a angústia. A questão é saber o quanto do *pathos* melancólico sobrevive na angústia.

Esta resposta não é simples. Ela demandaria um aprofundamento filosófico ao qual não podemos nos entregar. Mas uma ou outra palavra é possível, uma vez que esse assunto é importante. É necessário que pelo menos se localize para onde a melancolia se deslocou em sua passagem para a angústia.

A corrente filosófica que deu guarida à angústia é aquela que herdeira de Soren Kierkegaard desenvolve o existencialismo no século XX. Enquanto Kierkegaard se debatia com o lugar de Deus numa cultura que cada vez mais prescindia de sua presença, oitenta anos depois Martin Heidegger ergue *O ser e o tempo* como a resposta filosófica para como viver num mundo de contingência total, no qual o indivíduo tem de se haver num mundo sem Deus. A angústia que em Kierkegaard ainda se manifestava como relação entre o eu e Deus, em Heidegger se manifesta como relação entre o eu e um possível nada. Como na pergunta acima levantada sobre a morte de Deus, aqui também é preciso se perguntar de que Deus Kierkegaard e Heidegger tratavam como um Deus agonizante. Embora seja evidente que o Deus de Kierkegaard é o Deus da Bíblia, é preciso lembrar que mesmo Este contém elementos comuns com o Deus da gnose, uma vez que o zoroastrismo teve grande influência no judaísmo. Deste modo, assim como não é tão evidente apontar a qual Deus Nietzsche se referia como um Deus morto, também não o é no caso de Kierkegaard. Hans Jonas que escreveu *The gnostic religion* sob a tutela de Heidegger, no último capítulo de seu livro, investiga exatamente isso. Reconhecendo na filosofia de seu mestre, que se centrava em um mundo abandonado por Deus no qual o ser é um ser-aí, vagando em completa solidão e contingência, Jonas coloca:

It would be of great interest to compare (o “*been thrown*”, o ser lançado no mundo, como um dos grandes princípios da gnose) its use in Gnosticism with its use in a very recent philosophical analysis of existence, that of Martin Heidegger. All we wish to say here is that in

both cases “to have been thrown” is not merely a description of the past but an attribute qualifying the given existential as determined by the past.⁷⁵

Martin Heidegger como filósofo fundamental desde século instala a angústia em seu centro. Se Jonas estiver correto, ao fazer isso, inadvertidamente ou não, Heidegger instala ao mesmo tempo a gnose nesse lugar. O fato de que o tipo de pensamento contemporâneo conhecido como tecnognose⁷⁶ tenha em Heidegger um de seus pilares vai nessa direção, fazendo da obra de Heidegger o ponto de partida para refletir o papel da religião no mundo científico. Para pensadores dessa área Deus não está morto, muito pelo contrário, ele continua bem vivo no ambiente das máquinas. E o Deus alienígena cumpre um papel fundamental aí, de uma maneira complexa que não nos cabe adentrar aqui.

Tudo isso é importante para nós, uma vez que um de nossos objetivos ao mapear a literatura dos últimos cem anos é procurar pela melancolia como um sinal da vida no pós-morte de Deus. No recorte que iremos ver deste período o tom fortemente existencialista é uma constante, ainda que matizado pelo tom surrealista. Entre ambos, diga-se de passagem, parece haver uma complementaridade, uma vez que a constatação do vazio do mundo se faz acompanhar pela presença de alguma forma de encantamento, como se frente à aspereza que o mundo apresenta algo se imiscuísse a fim de lembrar que existem outros mundos. A melancolia entra aí como essa lembrança, seja como um sinal exterior ou um sentimento interior.

Mesmo quando a melancolia é reduzida à depressão, esta última é vista como um sinal dos tempos. No indivíduo ela expressaria o modo como o corpo individual codifica a aspereza deste vazio existencial. Nele, a pobreza imaginária que o assalta é acompanhada por um o colapso do ser. Nos casos graves, essa pobreza leva ao colapso, mas de maneira tênue, a depressão se manifesta como uma relação cotidiana com o mundo na qual o indivíduo se desgasta em sua tentativa de encontrar uma sustentação imaginária. Procuraremos observar esse embate entre o indivíduo e o imaginário no território da cidade, acreditando que, como campo do imaginário por excelência da

⁷⁵ Seria de grande interesse comparar seu uso no gnosticismo com seu uso muito recente na análise filosófica da existência, a de Martin Heidegger. O que desejamos dizer aqui é que, em ambos os casos, “ter sido lançado” não é meramente uma descrição do passado, mas um atributo que qualifica a existência como um dado determinado pelo passado. (JONAS, *The gnostic religion*, p. 64) (trad. nossa)

⁷⁶ Um livro basilar a respeito do assunto é DAVIS, Erik. *Techgnosis: myth, magic, and mysticism in the age of information*. New York: Three Rivers Press, 1998. No Brasil, esse lugar cabe a Erick Felinto, com livros como *A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura*. (Cf. DAVIS, 1998; FELINTO, 2005)

modernidade, a cidade joga com o indivíduo o jogo dos sinais da cidade. Isso quer dizer que, não apenas o corpo individual mostra os sinais da depressão e da melancolia, mas estes sinais são trocados com o corpo da cidade.

A fenomenologia da depressão e da melancolia – e aqui usamos os dois termos em conjunto pois muitas vezes eles são usados como sinônimos por estes autores – está muito bem estabelecida em autores como Jean Starobinski, Julia Kristeva, Alain Ehrenberg, Pierre Fédida, Marie-Claude Lambotte, Colette Soler e Maria Rita Kehl, para que precisemos retornar a ela.⁷⁷ Como forma mais direta de encontrar a sobrevivência da melancolia na contemporaneidade é a eles que devemos nos reportar. Mas todos eles de um modo ou de outro se servem do conceito de angústia na chave filosófica de seus livros nos quais tratam mais especificamente da depressão e da melancolia. Embora a morte de Deus não seja um ponto a que estes autores recorram, cremos que ela está presente todas as vezes que nestes autores a palavra angústia aparece com suas conotações existencialistas.

Se o existencialismo ronda o aporte desses autores, o *Problema XXX*, de Aristóteles é incontornável como texto inaugural dos estudos sobre a melancolia. Mas já que estamos tratando da filosofia é impossível não citar Platão como a fonte da maioria dos temas que posteriormente serão sintetizados em Aristóteles e permanecerão como essenciais na discussão sobre a melancolia. Um livro em especial se destaca quanto a isso: *A República*.⁷⁸ Nele Platão coloca os grandes problemas filosóficos na perspectiva da cidade. Se a questão do amor encontra lugar especialmente nos diálogos de *O banquete*, é em *A República* que o problema da imagem é tratado em profundidade, por exemplo. Os temas platônicos que interessam para uma análise da melancolia na cidade podem ser encontrados em *A República* tendo em mente a noção de fantasmagoria na cidade. Enquanto Walter Benjamin aponta para o problema da fantasmagoria na cidade moderna em relação ao fetichismo da mercadoria, Platão apontava os riscos para a *pólis*

⁷⁷ Nos referimos especificamente aos seguintes títulos de cada um desses autores: *A tinta da melancolia*, de Jean STAROBINSKI, *Sol Negro*, de Julia KRISTEVA, *La fatigue d'être soi*, de Alain EHREBERG, *Depressão*, de Pierre FÉDIDA, *O discurso melancólico*, de Marie-Claude LAMBOTTE e *Declinações da angústia*, de Colette SOLER, como referências internacionais. Mais recentemente, *O tempo e o cão*, de Maria Rita KEHL, tornou-se uma referência sobre o assunto entre nós.

⁷⁸ Cf. PLATÃO, 2000. Uma boa reavaliação da *República* de Platão pode ser encontrada em BLACKBURN, *Plato's Republic: a biography*, no qual o autor depois de revelar o desinteresse inicial pelo tema, diz: "If any book change the world, *Republic* has a good claim to first place." (Se um livro mudou o mundo, *A República* pode reclamar esse lugar") (Introduction, s/p, versão digital) Quanto a nós, julgamos essencial uma reavaliação de Platão como um filósofo fundamental para se pensar a cidade, pois ao invés de nele ver somente um idealista, seu pensamento contém importantes chaves para uma crítica da cidade ideal e da utopia.

em relação à produção de imagens feitas pelos artistas. Em conversa com Glauco, Sócrates pondera: “não posso reconhecer outra ciência que faça olhar para o alto, a não ser a que tem por objeto o Ser e o invisível”.⁷⁹ Para Sócrates as imagens corrompem pois desviam do verdadeiro conhecimento. Se dentre as artes a pintura e a escultura são as mais perniciosas é por que, como imitações das imitações, elas promovem ainda mais a distância entre os homens e as ideias. Como colocá-las no programa de educação dos cidadãos se elas levam a um engano ainda maior do que o que as imagens do mundo já promovem? Considerando que “a ciência não tem nada a ver com o que é sensível”⁸⁰, o ideal de educação na cidade deve ter como modelo a geometria, a qual permite contemplar a beleza das ideias.

Em concordância com esse ideal, o amor também deveria ser banido da cidade se possível, pois ele turva a inteligência. Quando perguntado a respeito de sua opinião a respeito do amor, Sócrates responde: “Libertei-me do amor com o prazer de quem se liberta de um senhor colérico e truculento”.⁸¹

O fetichismo da mercadoria leva ao extremo as duas coisas desprezadas por Sócrates: as imagens e os desejos. Como tática de sedução capitalista o fetichismo é o máximo da capitalização do desejo que as imagens despertam. Na análise que faz da modernidade Benjamin utiliza o tempo todo de conceitos derivados do poder das imagens. Na modernidade ele vê o tempo no qual as imagens assumiram plenamente o poder na cidade. Vendendo-se como imagens de sonhos, as imagens de desejo presentes na maquinaria da cidade moderna prometem uma vida utópica que em nada se assemelha ao que as condições reais da cidade oferece. Eros na cidade se manifesta de maneira melancólica nessa diferença entre as imagens de desejo e as possibilidades reais de realizá-las. Marx começa *O manifesto comunista* dizendo que “o espectro do comunismo” ronda a Europa.⁸² Nesta sentença é como se Marx convocasse os homens em sua luta contra as mercadorias. Sabedor do poder da argúcia destas, Marx convoca os homens para dele se emancipar. Repete assim o gesto de Sócrates milhares de anos depois, quando pensa que na cidade justa o poder das imagens deve ser vigiado e a presença destas, restrito.

Para a gnose as imagens são igualmente inimigas. Tal como Platão ela as via como fruto do Mal. Gnose como conhecimento significa acima de tudo isso: não se deixar

⁷⁹ PLATÃO, *A república*, p. 243.

⁸⁰ PLATÃO, *A república*, p. 243.

⁸¹ PLATÃO, *A república*, p. 7.

⁸² <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf> (visto em 07/07/2017)

guiar pelas aparências. Conhecer significa conhecer uma realidade pura e invisível. E desejar retornar a ela.

Por isso a gnose não pensa em termos de cidade a não ser como cidade alienígena. Numa total heterologia, essa cidade não possui sequer um lugar. Aliás, ela é um não-lugar.⁸³ Nisso ela se difere da cidade celestial da Idade Média, que embora fosse da ordem do invisível permanecia como um modelo para a cidade terrestre. Se contrapondo a esse modelo, a gnose pensava o *post-mortem* como uma viagem por diferentes mundos, após a qual a alma retornava à Terra para mais uma vida. Nada nesse modelo lembra a cidade de Deus eterna, que recebe os bem-aventurados após uma estadia na Terra, pois mesmo o céu da Igreja, para a gnose não passava de uma outra face da vida terrestre. Bem de acordo com sua dualidade radical, a utopia gnóstica não se encontra nem aqui nem no outro mundo. Nela nenhum homem pode entrar, a não ser que morra duas vezes, como corpo e como homem, deixando para trás não apenas o corpo, mas aquilo que a Teosofia chama de corpo astral, isto é, o corpo de desejos.

O poder da gnose como forma de pensamento no ocidente tem uma de suas facetas mais visíveis no desejo utópico que se manifesta nas cidades. Cabe buscar na influência do zoroastrismo nas religiões do ocidente a ideia de utopia que a partir da Renascença começa a se manifestar como o plano da cidade ideal. Mas assim como *A República* de Platão possui uma chave dupla entre a alegoria e a possibilidade de materialização de uma cidade justa e bela, a cidade ideal renascentista também a tinha. *A Utopia*⁸⁴ de Thomas More possui um valor literário, mas não urbanístico. Foi pensada para permanecer como utopia, isto é, um horizonte. Já *Christianopolis*, de Johann Valentin Andreae, foi pensada como pura alegoria.⁸⁵ Como gnóstico rosacruz, Andreae usa da

⁸³ A respeito da noção de não-lugares cf. AUGÉ, 2005.

⁸⁴ Cf. MORE, 1972. Na nota 4 dissemos julgar essencial o estudo da *República* de Platão. Um dos motivos é que um livro como *A utopia*, de Thomas More, que deu início à tradição do pensamento utópico no ocidente, nasce exatamente dos impulsos gerados pela obra de Platão. Contudo, cremos que a melhor forma de ler *A utopia* é em paralelo ao *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, que foi escrito na mesma época. Conjugados, é possível extrair de ambos a relação entre loucura e utopia, e para nossos objetivos, perscrutar a anatomia da melancolia nos impulsos utópicos. Não exploraremos esse ponto aqui, por falta de espaço, mas é digno de nota que a grande resposta para os impasses entre arquitetura e cidade a partir da “supermodernidade” entrevista por Marc Augé foi dada pelo muito influente arquiteto holandês Rem Koolhaas. Ao contrapor em *Nova York delirante* o “urbanismo das boas intenções” de Le Corbusier e o “método crítico-paranóico” de Salvador Dalí, o que ele faz na verdade é contrapor aquilo que na Renascença se apresentava como o paralelismo entre utopia e loucura. Capítulos com títulos como “A dupla vida da utopia: o arranha-céu” dão o tom dessa esquizofrenia entre o realismo utópico e o realismo fantástico que encontram em Nova York o modelo da cidade quintessencial do século XX. (Cf. KOOLHAAS, 2008)

⁸⁵ Cf. a tradução e exegese de *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* In: RIJCKENBORGH, 1985.

rigorosa geometria de sua cidade como uma alegoria do caminho iniciático. Como ilhas, tanto a Utopia de More quanto a cidade de Andreae, se colocam a parte do mundo. Mas é desse caudal de cidades alegóricas da Renascença que a ideia de cidade ideal nasce para o urbanismo. É como se na Renascença *A República* de Platão realmente se dividisse em duas: uma alegórica e a outra concreta. É a essa última que pertencem os tratados sobre as cidades ideais que desembocarão no século XIX na remodelação de Paris e na visão sobre a cidade do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que tanta influência tiveram sobre o futuros das cidades. Por este caminho tortuoso observa-se mais uma vez o modo como uma ideia nascida no âmbito da ciência esotérica pode se tornar uma influente ideia, por meio da qual são plasmadas formas acessíveis a todos.

Esse caminho é notável na trajetória de Santo Agostinho, que tendo passado nove anos entre os maniqueus, depois se torna um dos principais autores da Igreja. Essa mudança, que na vida de Agostinho significou o abandono da visão gnóstica por uma cristã que iria ser de enorme influência no ocidente, representou o abandono do sincretismo gnóstico por uma visão universal da humanidade. Sua descrição da cidade de Deus não contém nenhum plano urbanístico, mas o tipo de universalidade que Agostinho pretendia para as ideias cristãs estão presentes na concepção urbanística de Le Corbusier. Deste modo, toda luta contra o urbanismo dogmático ganha tons gnósticos, revivendo na cidade moderna a luta secular entre a Igreja e os heréticos.

O dilema de Santo Agostinho entre seu eu e o caminho para Deus apresentado em *As confissões* é tido como o primeiro exemplo onde o eu é apresentado no sentido moderno de sujeito individualista. Soren Kierkegaard, quinze séculos depois está às voltas com problemas semelhantes, só que ele diferentemente de Agostinho tem atrás de si o peso da tradição cristã. E, à sua frente, o peso do materialismo de sua época. Nesta encruzilhada ele se torna o responsável por colocar a angústia como conceito fundamental da filosofia moderna.

Vivendo entre os anos de 1813 e 1855, Kierkegaard atingiu a idade madura quando ficava claro que a face do século XIX não seria romântica, mas científica. Quando em *O desespero humano* (1849) o filósofo coloca que “o eu é a síntese consciente de infinito e de finito em relação com ela própria [a consciência], o que não se pode fazer senão contatando com Deus”⁸⁶ ele quer dizer que no mesmo instante em que Deus é ameaçado de sair de cena o eu que resta se torna um eu manco. Como almejar uma

⁸⁶ KIERKEGAARD, *O desespero humano*, p. 208.

consciência completa se o infinito ameaça sair de cena? O que resta ao homem senão se sentir incompleto e à espera da morte?

Esse pessimismo de Kierkegaard pode ser visto no seguinte trecho:

Uma vez que o sentimento se torna imaginário, o eu evapora-se mais e mais, até não ser ao fim senão uma espécie de sensibilidade impessoal, desumana, doravante sem vínculo num indivíduo, mas partilhando não sei que existência abstrata, a da ideia de humanidade, por exemplo.⁸⁷

Contra os românticos ele não acredita no poder da imaginação de recriar os deuses. Ironicamente ele volta contra os românticos a crítica que estes faziam à ciência, a qual julgavam uma forma prometéica de invadir o espaço divino. Não seria pela poesia e pela arte que a atitude dos modernos poderiam ressuscitar os deuses. Em *Diário de um sedutor* Kierkegaard mostra a face cruel da atividade estética; uma forma despótica de estar no mundo não muito diferente da forma como a ciência se colocava frente à natureza.

Somente Deus, acreditava Kierkegaard, como realidade concreta, e não fruto da imaginação é capaz de reunir os homens e fazer uma humanidade. A imaginação, portanto, tão cara aos românticos, não passava de uma quimera. Como potência de invenção, a imaginação romântica é inesperadamente irmã siamesa da ciência. Em sua leitura do *Fausto* de Goethe como mito da modernidade Marshall Berman diz o seguinte:

Se tentarmos reduzir o projeto de Fausto a uma primária linha de ação capitalista, eliminaremos o que aí existe de mais nobre e original, mais ainda o que o torna genuinamente trágico. Na visão de Goethe, o mais fundo horror do desenvolvimento fáustico decorre de seus objetivos mais elevados e de suas conquistas mais autênticas.⁸⁸

A astúcia da razão que o capitalismo demonstra por meio de Mefistófeles não por acaso apela para o amor do Dr. Fausto por Margarida. Na verdade, toda a glória que ele deseja parece ser em função deste amor, para o qual ele não vê nenhuma esperança a não ser tornando-se um sedutor.

Interessante como Kierkegaard descreve o resultado desse processo de perda de Deus: o sujeito tende a “evaporar-se”. O vapor na Grécia é o mesmo que *pneuma*, isto é, alma. Transformado em espírito, ele se reúne com Deus. Como simples vapor, ao morrer, ele desaparece assim como o corpo, com a diferença de que ele demora um pouco mais

⁸⁷ KIERKEGAARD, *O desespero humano*, p. 209.

⁸⁸ BERMAN, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p. 91.

para desaparecer. Para os gregos, esse vapor que sobrevive ao corpo é o fantasma no sentido estrito do termo. É a imagem que sobrevive à matéria do corpo. Essa diferença comparece no uso grego de duas palavras para imagem: *eikôn* e *eidôlon*. Ou ícone e ídolo. Como diz Régis Debray: no grego "Ídolo viene de *eidôlon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagem, retrato."⁸⁹ Frente a isso, o medo de Kierkegaard pode ser visto em um sentido muito literal como o medo de viver entre fantasmas, no seio de uma comunidade de homens transformada em comunidade de espectros (o medo de que isto possa a vir acontecer pode ser testemunhado nos rituais fúnebres que se perdem no tempo, cujo objetivo principal é encaminhar o morto para a outra esfera, sob o risco de que eles permaneçam apegados a esfera terrestre. São várias as consequências da permanência dos mortos entre os vivos, como a interferência indevida nos assuntos da comunidade. Assim como é preciso apaziguar a ira dos deuses, os mortos merecem a devida atenção, a fim de que a maldição não recaia sobre os ombros dos vivos).

Em *O conceito de angústia*, Kierkegaard parece se desculpar pela obsolescência de suas preocupações com Deus, como se pode ver no título do primeiro capítulo: "A angústia, conceito que precede o pecado original e é meio antiquado para explicar a sua origem."⁹⁰ A sequência dos itens do capítulo tem títulos como "O conceito de pecado original", "O conceito de inocência", "O conceito de queda", para somente então chegar ao item "Conceito de angústia". Este percurso é muito semelhante ao utilizado por Robert Burton para se acercar da melancolia, uma vez que em *Anatomia da melancolia* essa é colocada fundamentalmente em relação à Deus e à queda do homem, como se pode ver no trecho a seguir: "A causa impulsiva dessas misérias no homem, dessa privação ou destruição da imagem de Deus, a causa de sua morte e das doenças, de todas as punições temporais e eternas, foi o pecado de nosso primeiro pai, Adão, ao comer do fruto proibido, graças à instigação e à tentação do Demônio"⁹¹ Chama a atenção neste trecho a expressão "destruição da imagem de Deus", uma vez que coloca a origem dos males do homem na perspectiva da profanação de uma imagem. Servindo-se do seguinte trecho do Eclesiastes como ilustração do que ocorre ao homem ao se afastar

⁸⁹ DEBRAY, *Vida y muerte de las imagen*, p. 21.

⁹⁰ KIERKEGAARD, *o conceito de angústia*, p. 33.

⁹¹ O que pode ser visto aqui, quando Burton diz que "A causa impulsiva dessas misérias no homem, dessa privação ou destruição da imagem de Deus, a causa de sua morte e das doenças, de todas as punições temporais e eternas, foi o pecado de nosso primeiro pai, Adão, ao comer do fruto proibido, graças à instigação e à tentação do Demônio" (BURTON, *Anatomia da melancolia*, p. 16).

de Deus não é difícil entender por que Burton começa por ele o volume de sua obra dedicado às causas da melancolia:

Uma grande inquietação foi imposta a todos os homens, e um pesado jugo acabrunha os filhos de Adão, desde o dia em que saem do seio materno, até o dia em que são sepultados no seio da mãe comum: seus pensamentos, os temores de seu coração, a apreensão do que esperam, e o dia em que tudo acaba, desde o que se senta num trono magnífico, até o que se deita sobre a terra e a cinza, desde o que veste púrpura e ostenta coroa, até aquele que só se cobre de pano. Furor, ciúme, inquietação, agitação, temor da morte, cólera persistente e querelas. Assim acontece a toda criatura, desde os homens até os animais. Mas para os ímpios é sete vezes mais.⁹²

Esse trecho por sua vez nos remete ao *Origem do drama do barroco alemão*, texto onde Walter Benjamin retorna pela primeira vez à antiga noção de melancolia como forma de explicar a importância dos dramas alemães. Lá como aqui, o drama se desenrola em torno do vazio deixado pela ausência de Deus. Na paisagem desolada descortinada por estes dramas a melancolia se manifesta em torno dos símbolos do poder, tais como, o trono, a coroa e o cetro citados aqui no *Eclesiastes*. Frente a eles a corte é um antro de intrigas, o cortesão é alguém que passa o tempo planejando a usurpação do lugar do príncipe e este o passa observando o vazio do cenário que o rodeia. Nestes dramas que Benjamin reabilita, o valor reside no poder que estes dramas possuíam de evocar o cenário após a Queda numa chave diferente dos grandes dramas barrocos (como os de Shakespeare e Calderón de la Barca), onde o som e a fúria do sem sentido encontram a expressão magnífica. Na ausência de brilho destes dramas contudo, Benjamin reconhece um teor de verdade único. Eles ressoam a monotonia dos dias passados sem sentido, realçam o tédio da melancolia no mundo sem Deus. Embora Benjamin foque sua atenção na herança puritana de tais dramas, seguindo Burton, é possível colocá-los também na perspectiva muito mais longa da narrativa da Queda. Lá onde Benjamin notava uma variante histórica da melancolia, assim, é possível que se encontre o drama comum da humanidade após a Queda.

Um outro ponto no qual a angústia de Kierkegaard pode ser lida na chave da melancolia aparece quando este confere à angústia uma valoração positiva. Assim como é possível inferir que Aristóteles está tratando de um elemento vital para a humanidade no *Problema XXX*, e não de uma mera doença ou profundo mal-estar, a angústia para Kierkegaard é um elemento essencial para o conhecimento de si no homem. Se a melancolia é o estado originado pela Queda, a saída deste estado não é o esquecimento de

⁹² *Eclesiástico*. 4:1,2,3,4,8, assim como aparece em BURTON, *A anatomia da melancolia*, p. 16.

sua origem, mas o mergulho nela. Compreendida nessa chave o esquecimento é a continuidade do pecado iniciado na Queda. Frente ao qual a única remissão é o reconhecimento do que significa ter destruído a imagem de Deus, e resgatá-la do esquecimento. Boa parte das elaborações de Benjamin em *Notas sobre o conceito de história*⁹³ nasce dessa chave teológica, só que lida numa chave materialista com a qual Kierkegaard jamais concordaria.

Na linguagem de Heidegger este conhecimento de si propiciado pela angústia marca o encontro do *para-si* com o *em-si*. Embora Deus esteja morto no mundo de Heidegger, a linguagem deste continua religiosa como se nada tivesse se passado. E o *Dasein*, o *ser-aí*, se comporta como um peregrino sem destino. Fazer um sentido deste *Dasein*, eis aí todo o problema para Heidegger. Encontrar para ele um pouso, uma moradia, em sua total aleatoriedade.

O salto, contudo, que Kierkegaard propunha em direção à angústia visava o salto no abismo de Deus, e não no nada, como supôs Heidegger em sua tentativa de radicalizar a proposta de Kierkegaard. Ainda assim, a modernidade deste pode ser observada quando ele diz:

Quando o olhar imerge num abismo, há uma vertigem que nos chega tanto do olhar quanto do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se a finitude para não soçobrar.⁹⁴

Novamente vemos em ação aqui aquele ponto no qual a representação falha. Para Juliet Mitchell este ponto é o lugar da histeria, para Lacan, o objeto *a*, para Kierkegaard ele é Deus. Se o abismo é uma imagem metáfora perfeita para este Outro, a ideia de Lacan de nomeá-lo como o *petit autre* (o pequeno outro) é ainda mais perfeita, uma vez que reduz

⁹³ Em passagens como “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” e “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado” (BENJAMIN, *Sobre o conceito de história*, p. 223), mas ainda de modo mais claro em: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo.” (BENJAMIN, *Sobre o conceito de história*, p. 224) Benjamin que bebeu nas fontes da cabala pretende transferir para o campo da política o tema da salvação e o messianismo da tradição judaico-cristã, mas em geral a gnose leva a sério as palavras de Jesus “Meu reino não é desse mundo” (João 18:36) e “Em verdade, em verdade te digo que, se alguém não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus” (João 3:3). Considerado o mais místico dos evangelhos do Novo Testamento, o Evangelho de João reiteradamente alude ao fato de que existem dois reinos, o de Cristo e o do Anticristo. Frente a isso, a política como o governo da cidade não é de modo algum contemplada, menos ainda a utopia e a revolução. Do ponto de vista de correntes gnósticas como os maniqueus e os cátaros, a harmonia na terra na melhor das hipóteses é um efeito secundário da religião, jamais seu objetivo principal. Desse modo, a versão secular do messianismo de Benjamin dificilmente pode ser considerada uma manifestação gnóstica, mas um desvio.

⁹⁴ KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968. p. 66.

o Outro a algo ainda mais heteróclito, ou seja, a um resíduo deste grande Outro. Poderíamos nos indagar sobre a melancolia em relação a cada um destes Outros e perceber aí as diferentes formas de melancolia. Mas podemos também nos indagar a respeito da melancolia em relação a este *pequeno outro*, que é para Lacan o objeto da angústia (se não dissemos o próprio objeto da angústia ou o objeto por excelência da angústia é por que em Lacan *ele* é a angústia). Frente a estas opções nossa escolha é livre, no sentido de indagar aos próprios textos que analisaremos a qual melancolia ele está se referindo. Por essa razão veremos que várias formas de melancolia surgirão no decorrer das análises. O que elas guardam em comum é o desejo; desejo de retorno à casa do Pai, no caso da religião ou desejo de fusão com o objeto, no caso do amor. Mas mesmo essa separação é artificial, uma vez que o amor pode ser visto como uma manifestação religiosa e no centro da religião está a questão do amor. Amor e desejo como nomes de Eros aparecem como a causa ora da melancolia ora como a causa da angústia. Em nossa leitura optamos deliberadamente em usar o nome de Eros em sua associação mais antiga, isto é, com a melancolia. Por isso, nos despedimos aqui da angústia, ainda que ela possa voltar a aparecer (geralmente por meio de Lacan). Se assim o fazemos é por que um filósofo tido como o filósofo das cidades, Walter Benjamin, preferiu olhar para a cidade através da melancolia e não da angústia. E por que um livro como *Estâncias* nasce inteiramente a partir deste olhar que Benjamin lançou sobre a cidade onde divisou a modernidade como praticamente aquilo que atemorizava Kiekegaard, isto é, uma comunidade de espectros.

No próximo capítulo veremos um pouco mais em profundidade o significado de melancolia em Benjamin e em *Estâncias*, de Agamben.

Walter Benjamin e o uso da melancolia como conceito crítico.

Para quem deseja pensar a melancolia na modernidade o autor fundamental é Walter Benjamin.⁹⁵ Segundo Maria Rita Kehl, Walter Benjamin “teria sido o último dos

⁹⁵ Segundo Maria Rita Kehl, Walter Benjamin “teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano” (KEHL, *O tempo e o cão*, p. 76) Essa observação de Kehl nos faz pensar no que viu Benjamin em Baudelaire como “um lírico no auge do capitalismo”. Observando que “até o fim da vida “Baudelaire permaneceu mal colocado no mercado literário”, Benjamin nos apresenta o drama de Baudelaire como o de um escritor que não conseguiu encontrar seu lugar na sociedade. Ao abrir seu texto “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN, *Obras escolhidas*, vol. III, pp. 103-149), Benjamin nota que “Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica” e que é significativo que *As flores do mal* se abra com uma exortação aos leitores na qual se lê: “Dia

pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano.”⁹⁶ A melancolia como chave para a compreensão da cultura Benjamin primeiramente testou na *Origem do drama barroco alemão*, mas o que ele viu neste drama foi a gênese de algo que realmente ganharia sua real dimensão na modernidade. Se nos dramas barrocos a sociedade é vista como vivendo num perpétuo luto, podemos dizer que na modernidade este luto continua, só que numa nova chave. Enquanto Deus ainda estendia sua presença no século XVII como uma mortalha, no século XIX, retirada esta, o que se descobriu foi o mundo não apenas povoado por cadáveres, mas assombrado por uma categoria nova de fantasmas. Em princípio essa categoria se refere às mercadorias como artigos de massa, que assumem caracteres de seres vivos, mas ela também se refere aos homens, transformados em coisas mortas. Povoada por fantasmas, a metrópole se torna o palco para o espetáculo fantasmagórico no qual as coisas agem como pessoas e as pessoas como coisas, perfazendo assim um estranho teatro onde os bonecos adquirem vida e aqueles que os manipulavam se tornam as novas presas no jogo das marionetes. Observador de primeira hora dessa estranheza, Baudelaire mistura ainda mais as coisas, ao ver o mundo moderno como o momento no qual Satan finalmente pode brincar à vontade, se apoderando do orgânico para transformá-lo em inorgânico e insuflando de magia o inorgânico a fim de que ele pudesse passar a agir como se de um elemento orgânico fosse feito.

Ao focar sobre Baudelaire esse drama da modernidade, Benjamin observa que o poeta francês como mestre do fetichismo ergue sua espada frente ao fetichismo que ele assiste tomar conta da cidade. Entretanto, como seus heróis, Baudelaire sabe que a luta está perdida. O poeta já não possui a aura de antes e o mercado se apoderou de sua auréola. A santidade prossegue, assim como o heroísmo, mas ela agora deve se revelar como recusa ao mercado. Baudelaire naturalmente não estava sozinho no entendimento do que se passava, mas sua grandeza se revela no modo complexo como pensava a ação nesse novo mundo. Julgar que o poeta devia ir ao mercado para vender sua poesia não era

após dia, para o Inferno caminhamos./Sem medo algum, dentro da treva que nauseaia.” (BAUDELAIRE, “Ao leitor”, em *As flores do mal, Poesia e prosa*, p. 103) Onde se lê Baudelaire como “um lírico no auge do capitalismo” talvez se possa ler Baudelaire como o último lírico, uma vez que com ele o tempo da experiência se fecha e a temporada no inferno se inicia. Assim, Benjamin como o último autor a se servir da melancolia como conceito encontra-se com Baudelaire, o último autor a se servir da lírica. Frente a versos como “Perdeu a doce primavera o seu odor”, presente em *O gosto do nada*, no qual Benjamin percebe o *ethos* capitalista “à mercê do qual se encontra o melancólico” (BENJAMIN, *Obras escolhidas*, vol. III, p. 135), pode-se entrever o modo como Benjamin encarou o ultrapassado conceito de melancolia como uma forma de esgrima contra a modernidade inspirado pela esgrima lírica de Baudelaire.

⁹⁶ KEHL, *O tempo e o cão*, p. 76.

o maior de seus problemas. O maior de seus problemas era que no mercado ninguém queria comprar sua mercadoria. Se Benjamin chama Baudelaire de “um lírico no auge do capitalismo” não é por que este era o último dos líricos, mas por que sua lira tocava uma música que o capitalismo não queria ouvir. Isso comparece quando Benjamin nota que “Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica”⁹⁷, o que significa que seu produto não apenas não tinha compradores, como apelava para que eles surgissem. Que na geração seguinte à sua os leitores aparecessem e fizessem de *As flores do mal* um imprevisto *best-seller* não muda a natureza daquele mercado que Baudelaire encarara do ponto de vista da derrota e do fracasso. Neste, o sucesso da lira autêntica podia representar um objeto de interesse justamente por não mais existir ou ter se tornado um objeto raro. Na linguagem do mercado tratava-se apenas de mais um caso de biscoito fino. Do ponto de vista dos leitores, do reconhecimento do heroísmo (quem se aproximava de *As flores do mal* afinal provavelmente queria, como num gesto antropofágico, absorver algo daquele heroísmo que finalmente tornara-se evidente como uma forma poderosa de resistência ao caráter mercadológico, o qual, por sua vez, também tornara-se evidente como a real substância da modernidade).

Nos anos vinte do século passado, enquanto o capitalismo alcançava a massificação do consumo, pareceu estranho que Walter Benjamin voltasse sua atenção para outro artigo que também era tida como mercadoria encalhada, os dramas alemães da época do barroco. À vista dos críticos, quando muito estes dramas eram dignos de registro, mas eram tidos como ruins e inferiores. Provavelmente se identificando com o aspecto marginal desses dramas, Benjamin neles identifica uma rica fonte para a compreensão da sorte da melancolia nos tempos modernos. O que o olhar de Benjamin descortina nesses dramas é algo tão essencial que ele não mais se desgrudará de seu entendimento da cultura como uma forma melancólica. Se em outro lugar Benjamin diz que “todo documento de cultura é um documento de barbárie”, a mesma coisa talvez possa ser dita trocando a palavra barbárie por melancolia. Um dos méritos dos dramas alemães é mostrar a tragédia da civilização não como violência, mas como tédio. A visão de mundo como uma sucessão de ruínas presente nestes dramas torna-se doravante a visão de Benjamin. Com isso, inaugura-se um pensamento tão singular que alguns chegaram a intitulá-lo de marxismo da melancolia.⁹⁸

⁹⁷ BENJAMIN, “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Obras escolhidas*, vol. III, p 103.

⁹⁸ Esta ideia está presente no texto de Leandro Konder dedicado a Benjamin, cujo subtítulo é “Marxismo da melancolia”. Nesse, Konder chama a atenção para o fato de Benjamin ser “uma figura perturbadora”

Transposto para o materialismo histórico, essa visão contraria a noção de progresso em Marx. E serve fundamentalmente como leitura da modernidade como catástrofe, e não como a apoteose do engenho humano. A leitura marxiana triunfalista da evolução humana rumo ao comunismo encontra em Benjamin um freio. Embora Benjamin também considerasse a modernidade como uma era revolucionária, ele estava bem menos certo do que Marx de que tudo não acabaria na catástrofe de sempre.

Em seu caminho rumo ao barroco alemão Benjamin segue os passos de Max Weber, que encontra no puritanismo do século XVII as origens do capitalismo moderno. Lá, entretanto, onde Weber percebe a reunião de forças que impulsionarão esse capitalismo, Benjamin antevê o *pathos* melancólico que o acompanhará. Como uma forma siamesa, ao par da energia acumulada na economia psíquica puritana, um *pathos* desvitalizado o acompanhará. Na verdade, é isso o que na modernidade sobrevive dessa economia, uma vez que nessa o puritanismo será substituído pelo hedonismo, enquanto neste não deixará de se fazer presente o sentimento melancólico de vazio. Na lógica capitalista, inclusive, esse não somente está presente, mas é o combustível que a alimenta.⁹⁹

Benjamin observa isso empiricamente no *locus* privilegiado da modernidade que é a Paris do século XIX. Nessa prevalece, assim como nos palcos do barroco alemão, a

(KONDER, *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, p. 1), cujos escritos e atitudes “são capazes de despertar viva curiosidade e até mesmo alguma perplexidade nas pessoas, sacudindo-as e desafiando-as a reexaminar suas convicções sedimentadas.” (KONDER, *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, p. 1). É uma obra que suscita perguntas tais como: “Como pode um melancólico ser marxista? Que tipo de marxismo é esse que a melancolia é capaz de assimilar?” (KONDER, *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, p. 1) Konder dedica seu texto a responder questões como essas. De nossa parte, é importante salientar que Benjamin insistiu na melancolia quando essa já havia entrado em seu ocaso nas ciências. Como Konder, tendemos a considerar a melancolia a melhor porta de entrada para a obra de Benjamin (algo desse teor pode ser visto também em Willi BOLLE, que talvez não por acaso, escolhe o “ideograma” melancolia como “ponto de partida” (p. 100) a fim de exemplificar como Benjamin usou de “ideogramas ou neo-hieróglifos [que] lhe permitiriam trabalhar com as categorias construtivas de uma maneira não alcançável aos meios verbais”. (BOLLE, “A metrópole como *medium-de-reflexão*, In: SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 99)) uma vez que resgatar um conceito ultrapassado já é em si um modo de mostrar seu método crítico, cuja tônica consiste exatamente na redenção das coisas marginalizadas pela história.

⁹⁹ Colin CAMPBELL, em *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno* se aferra bastante à questão do hedonismo. Embora o objetivo de seu livro não seja traçar a relação entre o hedonismo e o vazio – como vêm fazendo autores como Gilles LIPOVETSKY (Cf. *A era do vazio, A estetização do mundo*) e Zygmunt BAUMAN (Cf. *Vida para o consumo*) -, mas corrigir Max Weber quanto ao pouco interesse que esse deu ao consumo e ao hedonismo (em favor, segundo Campbell, da produção e do ascetismo puritano), o estudo de Campbell é interessante por mostrar as igualmente, segundo ele, românticas origens do capitalismo. Benjamin de algum modo resolveu essa questão muito antes de Campbell, uma vez que se deteve tanto sobre o puritanismo quanto sobre o romantismo como fontes da modernidade capitalista. Assim como o fez com o Barroco, Benjamin retirou do romantismo importantes categorias com as quais construiu sua crítica da modernidade. Inclusive, foi na sua tese *Sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, defendida em 1919, que Benjamin refletiu primeiramente sobre o símbolo, conceito que depois retomaria como fundamento da crítica empreendida em *Origem do drama barroco alemão*.

atmosfera triste do entendimento do mundo como um lugar congelado e vazio. Lá como cá os homens aparecem subjugados pelos objetos. Com a diferença de que, enquanto nos dramas reinam os símbolos do poder do rei – o cetro, a coroa, o trono, a cor púrpura – em Paris reinam as mercadorias. Por sua vez, o que diferencia esses símbolos do poder, que outrora se cercavam de reverência, é o vazio que no barroco se evidencia em torno deles. Desencantados pela racionalidade da Era Moderna, emana deles apenas o poder temporal, restando pouco ou nenhum brilho de seu antigo caráter sacro. Na modernidade mesmo os resquícios desse poder cederão lugar à coisificação generalizada, em meio à qual, o que sobra do cetro e da coroa são os seus valores de troca. Paralelamente a esse processo de desencantamento do mundo a ascensão das mercadorias ao posto supremo de valor demonstra que o encanto não desaparece, mas se desloca de lugar. O que o fetichismo da mercadoria mostra é que o encantamento com o mundo é uma dessas constantes que Juliet Mitchell via na histeria, isto é, um desses componentes essenciais “sem os quais os homens perdem sua humanidade”. E que respondem pelo nome de transcendência. Despojados de sua transcendência, o que antes residia nos símbolos do poder, migra para os objetos banais tais como as mercadorias. Nisso reside o caráter peculiar da modernidade: a ascensão das mercadorias ao posto de objetos plenos de apelo simbólico.¹⁰⁰

Quando se procura pela melancolia na *Origem do drama barroco alemão* se descobrirá que a melancolia é crucialmente um problema entre sujeito e objeto. A pouca carga dramática e a monotonia nesses dramas – vistos pela crítica de então, como defeito de obras menores e pouco inspiradas – correspondem segundo Benjamin a um retrato fiel de uma era na qual o sujeito se sente dissociado em relação à vida e fielmente atrelado aos objetos.¹⁰¹ A esta dificuldade de se conectar com a vida, Benjamin fará seguidas referências como um estado de estupor, estado esse que é, desde a antiguidade, codificado

¹⁰⁰ O filósofo alemão Rainer Rochlitz se detém sobre esse ponto em *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Rochlitz, como não poderia deixar de ser, remete os principais conceitos do pensamento de Benjamin à sua obra sobre o drama barroco: “A tensão moderna entre as *religiões* ocidentais desde a Reforma, conforme ele a percebe a partir dos estudos da sociologia alemã da religião, introduzirá depois à particular situação do drama barroco frente a um mundo desencantado. Esse pano de fundo é desenvolvido por meio dos conceitos de *secularização* e de *espacialização*, emprestados de Max Weber e Henri Bergson, pelos quais Benjamin define o horizonte da modernidade em que se inscreve o drama barroco. Assim compreendido, este drama é dedicado ao olhar da *melancolia*, tal como Dürer o cunhou um século antes do drama barroco.” (ROCHLITZ, *o desencantamento da arte*, p. 121) (grifos do autor)

¹⁰¹ Como ele diz: “Se as leis do drama trágico lutuoso se encontram no âmago do próprio luto, em parte explícitas, em parte implícitas, a sua representação não se destina ao estado afetivo do poeta nem ao do público, mas antes a um sentir dissociado do sujeito empírico e intimamente ligado à plenitude de um objeto.” (BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 145)

como melancólico. Paralelo ao estupor, outro importante código da melancolia, a loucura, Benjamin observa que nesses dramas ela comparece não apenas no príncipe (como em Hamlet, em Shakespeare, paradigma do príncipe melancólico), mas nos homens da corte, cuja contemplação se volta não para as razões humanas, mas para a razão das coisas.¹⁰² Observa-se assim, em gérmen, a inversão entre sujeito e objeto que marcará a modernidade como o tempo no qual os sujeitos se tornam mercadorias e essas, sujeitos. A aridez nessas tragédias, Benjamin capta no gestual cortês, que não passa de gestual obsequioso aos objetos. Trata-se, portanto, de uma captura de Eros pelas coisas, princípio daquilo que Lukács chamará posteriormente de coisificação do mundo. Eis aí a contribuição de tais dramas: a revelação de um vazio que não comparece nem mesmo em Shakespeare.

Benjamin - antecipando Agamben - reconhece no cortesão o pecado da acídia, que na Idade Média acometia os monges tomados pela cobiça e pela luxúria. Os Padres da Igreja que cunharam o termo, ao observarem os monges se comportando lubricamente, consideravam que o mal podia advir da aridez da vida monástica, cujo ascetismo podia levar à loucura. Ao invés de irem ao encontro de Deus, tais monges se deparavam com o demônio. Sem a força dos anacoretas que resistiam às investidas do demônio na solidão do deserto, os monges mais fracos sucumbiam e passavam a se comportar erradamente. A ampla gama de sintomas que apresentavam, muitas vezes contraditórios entre si, é o que permite que a acídia seja vista como a melancolia da Idade Média.

Benjamin soube transpor o que os gregos chamavam de melancolia e a Igreja de acídia para a era moderna ao observar que a obsessão do cortesão pelo lugar do príncipe, acentuado por sua distância, correspondia à obsessão do monge por este objeto fora de alcance que é Deus. Em ambas as circunstâncias, a situação desestabilizadora do desejo por um objeto inalcançável era vista como obra do demônio.

Na iconologia da melancolia cristã o demônio é a causa da loucura. Algo aparentemente diferente da iconologia da melancolia na Renascença, portanto, representada pelo anjo de Dürer. Contudo, em algum ponto as duas criaturas se encontram, e esse ponto é o *dáimôn*; bem visto na Grécia e na Renascença, mal visto na Idade Média e na Alemanha protestante.

Mas algo muito interessante pode ser visto na figura do Demônio do meio-dia que vinha assaltar os acidiosos sempre nesse horário. Os Padres da Igreja notavam que

¹⁰² BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 145.

nessa hora do dia os monges vítimas da síndrome atabiliária ficavam invariavelmente mais agitados, mostrando-se cheios de desejos, como o de viajar para lugares distantes ou de abraçar alguém. O que essas notas da Idade Média revelam é o modo como o desejo nessa se manifestava. Mas o que elas dizem de modo universal é o que a melancolia tem a dizer a respeito do desejo de modo geral. Que o desejo fosse interpretado como desejo por coisas mundanas é algo que ganhará sua primeira formulação plena no âmbito da civilização do amor, da qual emergirão o amor cortês e a lírica tipicamente ocidental. A relação desta com a heresia cátara, contudo, não pode ser esquecida. E embora o catarismo se colocasse contra a Igreja, esse movimento concordava que o desejo era uma fonte do mal. Que desse cadinho tenha emergido uma concepção benigna do amor que sobreviverá como a forma de amor ocidental não deixa de ser uma grande ironia histórica. Mas é possível que essa ironia se revele ainda mais potente quando se nota que onde o amor se revela realmente não é entre duas almas apaixonadas, mas no amor pelas mercadorias. Nessa chave, o feitiço do amor, essa antiga metáfora, explicaria o fetichismo da mercadoria.

Considerado o momento inaugural da fantasmagoria da mercadoria, a primeira exposição universal - a Exposição Universal de Londres de 1851 – mostrou a mercadoria entronizada em um palácio de cristal, com todas as honras que cabiam anteriormente somente aos objetos sacros. O impacto de tal evento para a arte Baudelaire registrou em sua crítica intitulada simplesmente de “Exposição Universal (1855)”¹⁰³, quando da segunda Grande Exposição, a de Paris, em 1855. Para a cidade, Benjamin projetou seu livro mais ambicioso, *Passagens*, que teria como objeto o avanço do encantamento da mercadoria sobre todos os recônditos da paisagem urbana. Se tivesse concretizado seu projeto, Benjamin teria realizado a maior mostra de seu conceito de dialética da imagem. Pelo que restou de forma acabada de tal projeto – os escritos sobre Baudelaire – é possível claramente discernir a importância que a melancolia teria nesse olhar sobre a história. Ela seria composta pelo cruzamento do olhar melancólico do autor com o olhar melancólico que a cidade lhe devolveria. Encontraríamos aí muito daquele olhar que Kierkegaard procurava lançar sobre o mundo em busca de Deus, só que voltado inteiramente para a cidade. Mesmo em fragmentos as *Passagens* pairam sobre a cidade como um abismo, para a filosofia, para a literatura, a sociologia e todas as áreas que se interessam pelo estudo das cidades. Talvez seja assim mesmo, fragmentada e misteriosa

¹⁰³ BAUDELAIRE, “Exposição Universal (1855)”, *Poesia e prosa*, pp. 771-787.

que elas melhor se definam como aquele vórtice que a melancolia indica, nomeia, aponta, mas jamais consegue tocar. Pois:

Quando o olhar imerge num abismo, há uma vertigem que nos chega tanto do olhar quanto do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se a finitude para não soçobrar.¹⁰⁴

Estâncias de Agamben: melancolia e o problema da imagem.

Um curioso livro do filósofo italiano Giorgio Agamben, lançado em 1977, se apresenta ainda hoje repleto de implicações para o uso da melancolia como conceito crítico. O mérito de Agamben em *Estâncias* foi reunir em um só livro a densa fortuna crítica da melancolia, tal como esta se apresentou iconologicamente nos estudos de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl¹⁰⁵; filosófica e literariamente em Walter Benjamin; na fantasmalogia fantasma; na noção de sociedade do espetáculo de Guy Debord e na semiologia de Jacques Derrida e Roland Barthes. Agamben se refere em *Estâncias* ao *entrebescament* da arte dos trovadores provençais como “um ler entre as linhas e caminhar no ‘emaranhado’ métrico e melódico dos cantos.”¹⁰⁶ *Estâncias* também se parece com um emaranhado, onde “o *entrebescamen* entre desejo, fantasma e poesia”¹⁰⁷ presente na linguagem dos trovadores é descortinada ao leitor moderno.

A heterogeneidade de *Estâncias* se deve em primeiro lugar ao fato de que suas partes foram escritas separadamente e não pensadas aprioristicamente como partes de um livro. Ao reuni-las, contudo, Agamben conseguiu delas retirar uma linha de continuidade entre a melancolia grega e a melancolia moderna bastante elucidativa. Indo além de Benjamin, uma vez que seu projeto das *Passagens* foi abruptamente interrompido quando de sua morte em 1940, Agamben pôde incluir em *Estâncias* as consequências radicais da fantasmagoria moderna no capitalismo espetacular de Guy Debord e da semiologia saussuriana na psicanálise lacaniana, em Derrida e em Barthes. É esse emaranhado que faz de seu livro uma contribuição valiosa para os estudos sobre a melancolia.

¹⁰⁴ KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968. p. 66.

¹⁰⁵ Cf. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*.

¹⁰⁶ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 12.

¹⁰⁷ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 213.

Enquanto Benjamin avançou sobre o barroco e a modernidade por meio da melancolia grega e da acídia, Agamben avança sobre a pós-modernidade retomando acima de tudo a Idade Média, com sua ciência sobre os fantasmas e sua poesia de amor. O que essas tinham em comum, a saber, a continuidade da visão comum ao paganismo da existência de um campo vital entre o corpóreo e o incorpóreo, alimentado pelo *pneuma* e pelo fantasma, Agamben transplanta ao final de *Estâncias* para a pós-modernidade. Desse modo ele recupera a problemática medieval da *ymage* como uma explicação para a assunção da imagem na pós-modernidade ao posto de elemento central na cultura econômica. Pois, assim como a civilização do amor foi uma civilização da imagem, a pós-modernidade pode ser vista como o momento no qual “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem.”¹⁰⁸ Isso significa que nessa, o grau de fantasmagoria atingiu tal alcance, que ela prescinde até mesmo dos corpos como suporte de suas contrapartidas imagéticas. Não se trata mais de pensar nas mercadorias como fonte de fetiche, mas de se pensar o fetiche em estado puro, como imagem, isto é, sem corpo. Isso implica que vivemos em uma sociedade altamente espiritual, no sentido de que é o incorpóreo que reina. O que contradiz em princípio o entendimento de nossa época como uma era profundamente materialista.

Uma novidade no *entrebescamen* artístico e amoroso da poesia provençal “obviamente é a mulher (*la donna*) que está no centro dessa criação lírica.”¹⁰⁹ Isso explica o motivo pelo qual a mulher passa, desde então, a ocupar o lugar central na lírica ocidental e na cultura romanesca. Camille Paglia toma esse movimento como o elemento central em sua análise da literatura ocidental em *Personas sexuais*¹¹⁰, onde a imagem da mulher e do caramanchão se juntam, como na poesia de Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser e William Shakespeare, transplantando para a língua inglesa o *entrebescamen* típico da lírica provençal.

Justificadamente, portanto, Agamben se volta para o sul da França do século XIII em busca das origens da primeira problematização daquilo que no século XIX seria problematizado como o fetichismo da mercadoria. Enquanto Benjamin observa a origem desse fetichismo nos dramas alemães, Agamben foca no local de origem de sua problematização. Muito antes da civilização barroca ver o mundo como um lugar árido e

¹⁰⁸ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p. 25.

¹⁰⁹ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 12.

¹¹⁰ Cf. PAGLIA, 1992.

povoado por fantasmas, a civilização do amor levantava a questão do amor aos objetos como a causa da fantasmagoria.

Assim, se Benjamin viu nos dramas barrocos a origem do fetichismo do objeto que iria desembocar no fetichismo da mercadoria, Agamben remonta a origem do fetichismo em si a essa cultura que acertadamente ficou conhecida como civilização do amor ou civilização da *ymage*. Em termos práticos, o que essa civilização colocou para o imaginário ocidental foi a possibilidade de dar plena vazão ao amor, transformando instituições como o casamento. O lugar da mulher também se torna pela primeira vez proeminente, embora continue na realidade ensombreada pelos homens.¹¹¹ Embora tudo isso tenha espocado nesse período com muita força, suas consequências sociais amplas somente iriam se fazer presentes no século XIX, com a instalação do amor romântico como a forma definitiva de amor.

Em sua época, a revolução do período, produziu personagens como Alienor de Aquitânia (1122-1204); “quem ouvia falar de Alienor, naquele tempo, pensava em sexo”¹¹², diz Georges DUBY em *As damas do século XII*, Hildegard de Bingen (1098-1179), tida hoje como ícone feminista e Esclarmonde de Foix (1151-1215), filha do Conde de Foix, que abraçou a causa herética dos cátaros e chegou a se apresentar no Colóquio de Pamier – última tentativa de acordo entre os heréticos e a Igreja – como uma defensora desses, quando numa tentativa de tomar a fala, foi advertida por um membro da Igreja Romana com as seguintes palavras: "go to your spinning madam. It is not proper for you to speak in a debate of this sort" (dê a volta, senhora. Um debate como esse não é um lugar próprio para ti).¹¹³ Essas mulheres fortes foram rebentos de uma civilização que pela primeira vez dava um espaço central às figuras femininas, que historicamente eram relegadas a um plano secundário.

Em seu livro Georges Duby não capta exatamente o que isso significou na civilização do amor, pois para ele não há uma grande diferenciação entre o que se passava no sul e no norte da França. Mas há uma grande diferença entre Alienor da Aquitânia e Esclarmonde de Foix, na medida em que essa permaneceu intimamente ligada à heresia cátara, enquanto aquela se uniu ao Rei da França, o que na época significa se unir ao norte da França. Essa diferenciação é fundamental quando se pretende entender a civilização do amor como uma civilização que floresceu em torno dos ideais cátaros. Uma

¹¹¹ Cf. DUBY. *As damas do século XII*.

¹¹² Cf. DUBY. *As damas do século XII*, p. 27.

¹¹³ http://www.cathar.info/cathar_whoswho.htm#esclarmonde (visto em 21/01/2017)

vez que esses encontraram guarida na região do sul conhecida como Languedoc, onde membros da nobreza os protegiam e em muitos casos, como o de Esclarmonde, aderiram aos seus credos. Denis de Rougemont explica muito bem essa diferença em sua *História do amor no ocidente*.

No sul não se tratava de mulheres fortes que enfrentavam as convenções com comportamentos inapropriados, mas de mulheres que encontravam nos ideais cátaros a condição de liberdade e igualdade naturalmente estendida a elas.

Duby, entretanto, não se ocupa com as mulheres do sul da França especificamente, mas com as mulheres do século XII na França em geral. O fato é que é inegável que da mesma forma que a poesia dos trovadores, surgida nessa região, se espalhou pela Europa, o mesmo aconteceu com a noção de liberdade das mulheres. Isso não quer dizer que um *zeitgeist* de insubmissão feminina não tenha se manifestado além do sul da França, mas que é certo que o que ocorreu nesse ocorreu de forma concentrada e inédita. Tanto é que foi para destruir essa civilização libertária – que Nietzsche considerava “a mais bela civilização do mundo cristão medieval”¹¹⁴ - que a Igreja se uniu ao Rei da França no intuito de exterminá-la completamente, formando uma cruzada – a Cruzada Albigense – especialmente para tal fim (a Cruzada Albigense teve a peculiaridade de ser a primeira cruzada cujo alvo era um território dentro dos limites europeus). Esse extermínio explica o motivo pelo qual o ideal de liberdade e igualdade das mulheres que havia efetivamente se implantado no Languedoc apenas veio a encontrar outra manifestação semelhante nas democracias modernas e, mais especificamente, no feminismo dos séculos XIX e XX. Observar esse tipo de coisa é importante para ressaltar que não apenas o amor romântico e a lírica europeia possuem suas origens nesse passado, mas que sua influência pode ser encontrada bem mais além, como na política de emancipação feminina (o clima de igualdade das comunas medievais inspirou o comunismo de Karl Marx, mas se levarmos em conta a observação de Simone Weil, seguidora de suas ideias, o que ocorreu na Occitânia e no Languedoc no tempo antes da Cruzada Albigense foi algo único, pois “nunca mais a Europa voltou, no mesmo grau, à liberdade espiritual perdida em consequência desta guerra”).¹¹⁵ É importante também para uma melhor compreensão do catarismo trazer a baila que os efeitos dessa manifestação herética no Sul da França teve muitas vezes consequências opostas aos seus

¹¹⁴ Nietzsche apud AGAMBEN, *Estâncias*, p. 128.

¹¹⁵ WEIL, “A agonia duma civilização vista através de um poema épico”, In: *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 227.

ideais; como no caso do fetichismo da mercadoria, se levarmos em conta que o amor cortês acabou por se transformar paradoxalmente no amor pelos objetos. Isso era tudo o que o pensamento presente na parte filosófica que deu suporte ao nascimento dessa civilização ia contra, isto é, o amor às imagens.

O que esta civilização fez, portanto, foi celebrar de modo inédito os sortilégios do amor, aquele tipo de amor que Sócrates dizia-se finalmente liberto. A história de Abelardo e Isolda e o sucesso do mito de Tristão e Isolda nessa época são testemunhos de um momento de irrupção do *amour fou* que teria deixado Sócrates horrorizado.

Denis de Rougemont fixou muito bem as circunstâncias que deram origem ao culto ocidental do amor romântico:

A partir do século XII provençal, o amor era considerado nobre tanto do ponto de vista moral como social: os trovadores ascendiam ao nível da aristocracia que os tratava como seus iguais. Talvez daí nos venha, através da literatura, a ideia moderna e romântica de que a paixão constitui uma nobreza moral que nos coloca acima das leis e dos costumes.¹¹⁶

Que o amor romântico tenha nascido neste momento não significa, porém, que o amor que os trovadores cantavam fosse a forma de amor romântico propriamente dita. Algo semelhante à diferenciação que os gregos faziam entre as três formas de Eros – *eros*, *philia* e *ágape*¹¹⁷, também devem ser procurado aqui. A religiosidade fortemente enraizada dessa civilização induz a considerações sobre a Rosa - tema constante da época, como aparece no seu mais famoso romance, o *Roman de la Rose*, por exemplo - como um símbolo não do desejo, mas de sua dissolução no amor espiritual. Aquele que, segundo Sócrates, em *O banquete*, é o único amor digno deste nome e que é o “inesgotável amor à sabedoria”¹¹⁸, “voltado ao vasto oceano do belo”¹¹⁹, do qual o amor por um corpo não passa de uma mera caricatura.

Essa distinção certamente está presente na civilização do amor, daí a ironia histórica de que o que ela celebrava tenha sobrevivido apenas como uma caricatura. Não apenas Denis de Rougemont insiste sobre este ponto - quando nos alerta que “A Rosa de Guilherme de Lorris é o amor da mulher ideal, já mulher verdadeira, mas inacessível no seu jardim orvalhado de alegorias”¹²⁰ –, como todos os autores que se debruçaram sobre o

¹¹⁶ ROUGEMONT, *História do amor no ocidente*, p. 377.

¹¹⁷ Para uma diferenciação entre os três tipos de Eros ver o capítulo sobre o amor em COMTE-SPONVILLE, *Pequeno tratado das grandes virtudes*, pp. 241-311.

¹¹⁸ PLATÃO, *Diálogos*, p. 42.

¹¹⁹ PLATÃO, *Diálogos*, p. 41.

¹²⁰ ROUGEMONT, *História do amor no ocidente*, p. 244.

amor cortês destacaram que este na verdade jamais tratou do amor por uma mulher de verdade; este é caso de C.S. Lewis, em *Alegoria do amor*¹²¹, e de Jacques Lacan, que no *Seminário 20* nos diz que, “o amor cortês brilhou na história como um meteoro, e viu-se retornar em seguida todo o bricabraque de uma pretensa renascença das velharias antigas. O amor cortês restou enigmático.”¹²²

Enigmático e perturbador, esse amor não desapareceu no céu da história, como dá a entender Lacan, mas sobreviveu como um fantasma. Ele tomou forma toda vez que o desejo de dissolução no amor espiritual foi interpretado como desejo de fusão com um outro corpo. Assim é possível vê-lo em ação nos romances, no amor livre e mesmo na pornografia. Em diferentes chaves, ele se manifesta ora como amor romântico, ora como amor libertário, ora como amor libertino. O que há de comum entre eles é a ideia de que o amor é a fusão dos corpos, não importando se essa fusão ocorre por meio da imaginação, da crueza dos corpos ou por meio de algum estado entre esses.

Essas duas formas de amor aparecem bem contrastadas comparando o amor de Dante por Beatriz, em *A divina comédia*, e o amor de Abelardo por Heloísa. Enquanto no primeiro, o amor conduz à beatitude, o segundo conduz à tragédia. Em *Estâncias*, o equívoco do amor é apresentado pelos mitos de Narciso e Pigmalião, que, presentes ostensivamente na lírica trovadoresca indicavam o risco fatal do amor pelas imagens.

Contemporaneamente, bem de acordo com o secularismo vigente, Lacan toma o amor cortês e para tecer considerações sobre o impossível do amor e o enigma da mulher; a nós, interessam as duas perspectivas, a alegórica e a psicanalítica, uma vez que elas coincidem sobre o amor como um enigma. Ambas recobrem o amor com seus mistérios.

¹²¹ Lewis dedica o primeiro capítulo de *Alegoria do amor* ao amor cortês. Ele assim o introduz: “É bem provável que poesia alegórica de amor da Idade Média desagrade ao leitor moderno, tanto pela sua forma quanto por seu conteúdo. Não se pode esperar que a forma, da luta entre abstrações personificadas, interesse a uma época crente de que a ‘arte quer dizer o que diz’, ou, até, de que a arte não tenha sequer algo a dizer. Pois é essencial para essa forma de narrativa separar o sentido literal da *significatio*.” (LEWIS, *Alegoria do amor*, p. 13) Como personificação abstrata é evidente que o amor cortês é uma forma alegórica, uma problematização do amor que não se resume ao amor-paixão. Lewis concorda com Rougemont que tal concepção de amor tem a ver com o culto a Nossa Senhora, mas não é tão categórico quanto esse, que afirma, em *História do amor no ocidente*, que a Dama na verdade era uma forma disfarçada de culto à Igreja Cátara, cujos fundamentos eram tão opostos aos de Roma que precisavam ocultar seus propósitos. Tendemos a crer nessa hipótese. Que o amor cantado nas canções dos trovadores possuísse em seu núcleo uma chave esotérica. O que não exclui que outras formas de amor, como o amor-paixão e a amizade (como nas canções de amigo) tenham se proliferado a partir da primeira forma cifrada. Entendemos que a proliferação dos tipos de canções de amor inclusive corresponde ao desígnio inicial de levar o amor-maior ao maior número de pessoas, como quando se joga uma rede a fim de pescar o maior número de peixes, embora o objetivo inicial seja a pesca de um tipo específico de pesca. Quando Lewis critica “uma época crente de que a ‘arte quer dizer o que diz’, ou, até, de que a arte não tenha sequer algo a dizer”, entendemos que ele defende algo dessa ordem, na medida em que uma época descrente na transcendência é incapaz de reconhecer um significado original, quanto mais um significado transcendental.

¹²² LACAN, *Seminário XX*, p. 92.

Ambas tratam do desejo. Com a diferença fundamental que enquanto a primeira aponta para um caminho de libertação desse, a segunda aponta justamente para a via desejante que conduz a ele. Não obstante, a alegoria do amor e a psicanálise voltam a se encontrar no entendimento do desejo como falta e no combate à ideia romântica do amor como fusão. Não surpreende, portanto, que Lacan faça uso do amor cortês como paradigma dos impasses do amor.

Agamben, contudo, está menos interessado no amor do que no fantasma. Se o amor é uma constante em *Estâncias* é por que na fantasmalogia medieval é ponto pacífico seu papel como o maior produtor de fantasmas. Frente a isso, é impossível falar do poder das imagens sem falar do poder de Eros.

Eros como força de atração sempre capturou os fantasmas da imaginação. O mito de Eros e Psiquê é exemplar a esse respeito, afinal ele versa sobre o amor por aquilo que não pode ser visto. Remete, portanto, ao amor não por uma imagem, mas por aquilo que não se apresenta aos olhos. Essa também é a tônica do mito da caverna de Platão, que faz oscilar verdade e mentira de acordo com o que é percebido pelos olhos. Em ambos os mitos o que está em jogo é a escolha que se faz entre o apego às imagens e o amor por aquilo que está fora do alcance do olhar.

A imagem como algo entre o corpóreo e o incorpóreo confunde e por isso mesmo ela pode enganar. A dialética da imagem é importante na fantasmalogia medieval por causa disso; pelo fato de que a imagem pode se fazer passar por aquilo que não tem presença nesse mundo. Na gnose o que não tem presença neste mundo é o que deve ser objeto do amor. Interpondo-se no caminho para essa verdade, o amor pela imagem acaba sendo aquilo que aprisiona o buscador e o desvia do caminho para a verdade. Na gnose existem muitos mundos liminares até se chegar a Deus, mas o primeiro a ser transposto é o mundo das aparências. A retirada dos véus, como uma das mais recorrentes metáforas nos textos sagrados, diz respeito a isso. A verdade é velada, está oculta aos olhos. Para que se chegue até ela é preciso que os véus sejam retirados. Em Dante, esses véus aparecem como os vários círculos que o iniciado deve atravessar. Nas canções de amor cortês, são as alegorias que cercam a dama que devem ser compreendidas, para que se chegue à verdade. A verdade assim, jamais se coloca de imediato. É preciso um longo caminho até ela e são necessárias várias chaves para que, a cada alegoria encontrada, a correta interpretação permita a continuação da caminhada.

O lugar da melancolia em *Estâncias* é tão central quanto o lugar do amor e do fantasma. Embora Agamben não diga isso, parece que o que o moveu em *Estâncias* foi

Melancholia I, a mesma gravura que levou Klibansky, Saxl e Panofsky a escrever *Saturn and melancholy*. O que *Saturn and melancholy* propunha, tomar a gravura de Dürer como uma grande alegoria do estar no mundo, Agamben transforma numa interrogação sobre o estar no mundo das imagens. Embora todos os autores reconheçam em *Melancholia I* a centralidade do olhar da figura alada Agamben toma para si o ponto para onde esse olhar mira, isto é, o que está fora da imagem. Por isso a pouca presença da gravura em *Estâncias*, uma vez que não se trata de interpretar o que nela se apresenta como objetos e símbolos; e sua onipresença, já que ela está em todo o livro, como o ponto que falta, mas que se faz centralmente presente no olhar que a ele se dirige.

Naturalmente que os autores de *Saturn and melancholy* não desconsideraram o papel desse olhar na gravura. Após todo o exame da melancolia desde a Grécia, já ao final do livro, eles assumem que o cerne do significado da alegoria de Dürer consiste nesse olhar que fura a moldura:

She [a figura alada] is above all an imaginative Melancholy, whose thoughts and actions all take place within the realms of space and visibility, from pure reflection upon geometry to activity in the lesser crafts; and here if anywhere we receive the impression of a being to whom her allotted realm seems intolerably restricted – of a being whose thoughts ‘have reached the limit’.¹²³

Desejando ir além¹²⁴, Agamben se volta para a fantasmalogia medieval em busca de mais respostas sobre esse olhar e sobre o que ele olha. Como centro de *Estâncias*, essa

¹²³ “Ela [a figura alada] é acima de tudo uma Melancholia imaginativa, cujos pensamentos e ações se realizam dentro dos domínios do espaço e da visibilidade, desde a pura reflexão sobre a geometria até a atividade pequena dos artesãos; e aqui, mais do que em qualquer outro lugar, temos a impressão de um ser a quem o espaço que lhe é destinado parece intoleravelmente restringido - de um ser cujos pensamentos “alcançaram o limite” (KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL, *Saturn and melancholy*, p. 345) (trad. nossa)

¹²⁴ Em sua crítica da leitura de Klibansky, Saxl e Panofsky, Agamben coloca que: “É curioso que esta constelação erótica da melancolia tenha tão tenazmente passado despercebida aos estudiosos que procuraram delinear a genealogia e os significados da *Melancholia* düreriana. Toda interpretação que prescindia da fundamental pertinência do humor negro à esfera do desejo erótico, por mais que possa decifrar uma a uma as figuras inscritas à sua volta, está condenada a passar ao largo do mistério que se plasmou emblematicamente nessa imagem.” (AGAMBEN, *Estâncias*, p. 42) Isso guarda uma grande semelhança com o que dissemos na nota 47, pois assim como não perceber “a constelação erótica” na melancolia é não perceber sua essência, perder de vista a constelação religiosa no núcleo original do amor cortês é perder o seu sentido substancial. Nisso, a psicanálise lacaniana e a linguística estão corretas, uma vez que lançar a rede significa contar que o principal se deixa passar, e que o que é pego, surge desse fundo que se perdeu. No esoterismo ocorre o contrário: a rede serve para capturar a verdade e todo o resto que passa, não importa que seja perdido. Assim, ao contrário da linguagem que se estrutura sobre a falta, o esoterismo se estrutura sobre o pleno. Se em Lacan o amor vaza por todos os lados, no esoterismo ele se faz objeto. Isso pode ser encontrado na intenção alquimista, que do rebotalho pretende fazer a pedra filosofal. Seria interessante traçar um paralelo entre essas instâncias de pensamento, uma vez que nelas o principal

fantasmalogia lhe permite ir além do significado da *Melancholia I* como síntese renascentista da melancolia e colocá-la como centro do problema do signo como mediação entre sujeito e objeto. Assim é que ele pode agregar à parte sobre a fantasmalogia a parte sobre a semiologia como a ciência que coloca no centro da linguagem o vazio como condição necessária. Ou a psicanálise, como a ciência do desejo como falta. Se *Saturn and melancholy* perfaz o caminho que leva à melancolia como centro gravitacional dos saberes reunidos pelo homem, Agamben refaz esse caminho, procurando pelo lugar onde a melancolia se apresenta como centro gravitacional do que falta na ciência do homem.

A fantasmalogia medieval, como a imagem e o amor, também se ramifica e possui pelo menos dois sentidos. Ela trata fundamentalmente do fantasma e daquilo que está para além desse, para aquilo que já não é sequer da ordem dialética entre o corpóreo e o incorpóreo, o visível e o invisível. Naturalmente que Agamben se detém nessa dialética. Como Benjamin o que o interessa é essa dialética e não o que está para além dela. Warburg, que ousava ir mais longe, pensou acertadamente que o nome adequado para sua ciência da cultura era ciência sem nome. Um excelente nome para aquilo que não tem nome. Mas Agamben é um homem dos limiares. Assim, o que a fantasmalogia tem como fim último, isto é, a ultrapassagem das imagens e dos fantasmas permanece para ele apenas como um horizonte necessário para o entendimento das imagens como um limiar entre o corpóreo e o incorpóreo, e dos fantasmas, como um limiar entre o visível e o invisível.

O grande interesse para Agamben na fantasmalogia medieval pode se resumir na passagem em que ele diz de sua atualidade:

Freud, que em nenhum de seus escritos elaborou uma verdadeira teoria orgânica do fantasma, não define precisamente que papel o mesmo desempenha na dinâmica da introjeção melancólica. Contudo, uma tradição antiga e persistente considerava a síndrome do humor negro intimamente vinculada a uma hipertrofia mórbida da faculdade fantástica, a ponto de se poder afirmar que só se a pusermos no contexto do fundo complexo da teoria medieval do fantasma será possível entender perfeitamente todos os seus aspectos. É provável que a psicanálise contemporânea, que resgatou o papel do fantasma nos processos psíquicos e parece ter até a compreensão de se considerar, cada vez mais explicitamente, como teoria geral do fantasma, encontraria um ponto de referência útil em uma doutrina que, com antecedência de muitos séculos, havia concebido o Eros como processo essencialmente fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito.¹²⁵

coincide (como o entendimento do vazio sobre o qual o significado se constrói), mas a intenção final diverge.

¹²⁵ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 49.

Confrontada com o presente a fantasmalogia medieval encontra ressonância na psicanálise como uma fantasmalogia contemporânea, não como sua herdeira, mas por afinidade. Quanto ao que primeira poderia oferecer a essa última é algo possível de ser encontrado em *Sol negro*, de Júlia Kristeva, por exemplo. Ainda que Kristeva não leve a sério as injunções místicas que tal tradição médico-filosófica traz necessariamente em seu bojo.

Uma outra passagem também revela onde o interesse pela teoria medieval do fantasma por parte de Agamben se revela:

Ter levado também Eros a gravitar na constelação do fantasma, tê-lo conduzido a espelhar-se no *miroërs perilleus* da imaginação, constitui a grande novidade da psicologia na Idade Média tardia, e talvez seja a contribuição mais original que ela, quase sem que se note, traz à fantasmologia aristotélica.¹²⁶

Aqui se destaca o que a própria fantasmalogia medieval contribuiu no avanço da fantasmalogia do passado aristotélico. Assim entendemos que a teoria do fantasma medieval deve sua importância como elo entre a fantasmalogia de Aristóteles e a fantasmalogia da psicanálise contemporânea. Isso faz bastante sentido.

Contudo, Aby Warburg, que Agamben definitivamente não ignora em *Estâncias* parece ser mesmo o legítimo herdeiro dessa fantasmologia da Idade Média. Isso não poderia ser diferente, já que ele foi pesquisador no Instituto Warburg entre 1974 e 1975 a convite de Frances Yates. E aí retornamos à ciência sem nome de Aby Warburg como um pivô nessa história como a grande tentativa no século vinte de constituir uma ciência que tratasse do abismo da experiência em termos de imagem. Didi-Huberman atualmente dá prosseguimento ao projeto de warburguiano e é nele que as pontas do passado se acertam com a psicanálise lacaniana. O título de um de seus mais importantes livros, *O que vemos, o que nos olha*¹²⁷ remete diretamente àquele lugar que Juliet Mitchell vê como o lugar da dificuldade ou impossibilidade da representação no olho do transe histórico, xamanístico e que agora podemos acrescentar como o ponto fora do quadro na *Melencolia* de Dürer. Ao dizer que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”¹²⁸, Huberman indica que o que vai tratar em seu livro é daquele elemento que Mitchell diz ser problemático mas sem o qual não seria possível se falar em humanidade. Ao se

¹²⁶ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 150.

¹²⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, p. 29.

encontrarem nesse lugar fora do quadro, o ponto da histeria e da melancolia, diz que, afinal, o que sustenta a imagem é algo que paradoxalmente não pode por ela ser representado. Os processos da visão descritos na teoria pneumática dão conta dessa dimensão problemática do olhar e apresentam interessantes insights. Daí Agamben pensar no que ela tem a dizer à atualidade:

Nesse processo exegético, no qual a Idade Média esconde uma de suas mais originais e criativas intenções, o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até o limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal.¹²⁹

Chama a atenção aqui não apenas a ideia de uma “experiência extrema da alma” - que pode ser colocada na perspectiva daquele ponto fora do quadro (fora da imagem) como correspondente ao ponto fora do corpo ou fora de si do êxtase e da loucura melancólicos – mas a ideia do mal. Agamben não vai adiante nessa direção, mas quando o mal aparece aqui a gnose vem imediatamente à mente, pois ela é tida como uma forma de pensamento que teve sua origem justamente no problema do mal. Problema esse que sempre encontrou aparentemente – e dizemos aparentemente por julgarmos que através da chave gnóstica a coisa não é bem assim, uma vez ela pode ser usada no entendimento de Platão, por exemplo – uma grande dificuldade de ser explicado pela filosofia e pela teologia (mas não pela Teosofia, cujo saber é gnóstico). Na gnose o mal é explicado claramente como sendo o mundo em que vivemos, obra de um demiurgo, de um falso Deus. E o mundo do Bem é alheio a este mundo, o que corresponde à ideia de seu Deus, o verdadeiro, ser um Deus alienígena. O lugar do fora na gnose por isso é radical. Ao mesmo tempo, se o nosso mundo é o mundo do mal, na dialética entre luz e sombra como imagens do Bem e do Mal, esse só pode ser um mundo da sombra. No sentido de que ele é sombra, não de que uma sombra é projetada sobre ele. Ainda que essa hipótese também seja verdadeira, já que ausente do mundo, a Luz da verdade somente chegaria aqui como uma sombra (esse jogo de luz e sombra, como tudo o mais na gnose, só pode ser compreendido se as coisas ditas normais forem invertidas, isto é, se frente ao que consideramos como luz, a Luz se manifeste como sombra; essa perspectiva é importante pois ela retoma o que dissemos acima a respeito da melancolia como uma sombra de Deus ou a sombra de Deus morto lançada sobre os homens, o que, como deve ter ficado

¹²⁹ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 138.

claro a essa altura, é, desde sempre, e não apenas na modernidade, uma característica humana).

Na fantasmalogia medieval a sombra destacada é a do amor, pois, “diferentemente de nós, a Idade Média identifica a característica saliente da infeliz história de Narciso, não no fato de ser um amor de si, mas no fato de ser amor de uma imagem, um ‘enamorar-se por uma sombra.’”¹³⁰ Isso quer dizer que essa teoria afina com a de Freud sobre a melancolia como “uma sombra do objeto lançada sobre o sujeito”, mas discorda que sua origem resida no narcisismo primário. Foi sobre isso que levantamos a objeção acima ao que se apresenta em *Luto e melancolia* como sombra, uma vez que na chave gnóstica uma outra sombra, muito mais abrangente e transindividual se coloca como a sombra do mal ou a sombra da ausência de Deus, frente à qual, o narcisismo não é uma etapa no processo de individuação psíquica, mas é a própria individuação da alma em seu aprisionamento em um corpo alheio ao Deus alienígena. O conflito entre alma e corpo nesse caso se refere ao fato de que alma percebe o chamado desse mundo alienígena e embora esteja entregue aos desejos mundanos é de sua natureza não conseguir se desvencilhar desse chamado. A melancolia que ela sente como uma tristeza sem sentido ganha aqui uma explicação, pois é impossível para ela ignorar seu deslocamento quanto à ordem demiúrgica, ainda que por ela esteja apaixonada. A nostalgia ligada a essa melancolia também pode ser explicada como um desejo de retorno ao lugar de onde sem saber como ela provém. No êxtase, a melancolia se apresenta como escape de si, encontros fortuitos com os prazeres que não são deste mundo, mas os prazeres arrebatadoras da outra ordem. E a loucura, em íntima relação com o êxtase, se manifesta como a absorção do saber dessa outra ordem, que para o mundo não passa de um saber louco, uma vez que ele inverte a sua lógica e se abre sem restrições para a multiplicidade e paradoxicalidade da verdade que seria desse mundo.

Pneumatologia e fetichismo da mercadoria.

Em *Estâncias*, Agamben deseja demonstrar como a fantasmalogia medieval foi a seu tempo a mais completa teoria da imagem já produzida, superando inclusive a teoria aristotélica do fantasma. Em nenhum momento Agamben diz que os elementos presentes em tal fantasmalogia são novos, uma vez que eles provinham do mundo árabe e da

¹³⁰ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 147.

sobrevivência do saber grego entre os cristãos. Mas que a combinação entre esses saberes naquele período produziu uma nova configuração na qual esses elementos apareciam em uma nova chave.

Algo de semelhante se passou com a gnose, que também surgiu a partir do sincretismo de várias tradições, entre elas algumas das mesmas fontes árabes e gregas da fantasmalogia medieval, notadamente o zoroastrismo, o platonismo e o aristotelismo.

Há algo de bastante circular nessas configurações da gnose e da fantasmalogia, uma vez que suas próprias fontes, como o aristotelismo, por exemplo, estava contaminado pelos saberes do oriente e o pensamento árabe foi em grande parte contaminado pelo próprio aristotelismo.

No que diz respeito à gnose, o elemento novo certamente foi o cristianismo; mas não foi o próprio cristianismo formado a partir da contaminação do judaísmo pelo zoroastrismo?

Se existe um pensamento que é apontado como a origem de algo profundamente determinante para os destinos do ocidente esse algo é o zoroastrismo, pois teria sido Zoroastro o primeiro a falar sobre o mundo como o fruto da luta entre dois princípios opostos, o Bem e o Mal. Frente a isso, a grande novidade do cristianismo foi a renovação dessa visão, mas não uma visão inteiramente nova. Maniqueu que se dizia uma reencarnação de Zoroastro e de Jesus é uma prova de que o entendimento que durante a Idade Média prevaleceu do cristianismo como ruptura com uma velha ordem não corresponde a uma visão única, mas a uma visão que derrotou as outras. Essas outras visões, que compreendiam de forma diferente o significado da vinda de Cristo na pele de Jesus, é que foram posteriormente agrupadas sob o nome de gnose.

Embora a gnose fosse formada por diferentes seitas e não uma doutrina única, alguns princípios eram partilhados como característica comum. O principal deles é o dualismo zoroastriano, que contrapunha os princípios do Bem e do Mal. E o fato de que existem dois deuses: um que habita este mundo e outro que é o Deus estrangeiro. O fato de que o Deus deste mundo é o Mal implica que o Bem não tem presença no mundo. E que os homens, como criaturas deste mundo, não são filhos do Deus verdadeiro, mas do Deus falso. Isto é, que os homens, como filhos do mal, são o próprio mal. Isso quer dizer que a gnose possui uma explicação lógica para a existência do mal, algo que a filosofia e a teologia têm dificuldades em explicar, se elas tomam como referência o mundo como criação de Deus. Por isso a gnose é chamada também de teologia negativa.

Uma das dificuldades de se acercar da gnose é que tudo nela é invertido. Onde se lê positivo se deve ler negativo e vice-versa. Essa inversão dos valores decorre de seu princípio básico: existem dois deuses; o que normalmente é julgado o Deus verdadeiro não passa de um Deus falso, e, quanto a esse último, como um Deus alienígena, em geral nem aparece no radar, principalmente das religiões monoteístas, onde há lugar para um só Deus. Onde ele aparece, nas escolas esotéricas, ele surge como um chamado, mas não como uma presença direta, já que ele não pertence a este mundo. Ele envia seus mensageiros.

O problema é que o Demiurgo, segundo a gnose, costuma copiar os gestos do Deus alienígena, e também ele envia seus mensageiros. Como então distinguir uns dos outros?

Essa chave não aparece em *Estâncias*. Então tudo fica um pouco estranho, como se faltasse uma peça fundamental. Agamben fala de teoria da imagem e de psicologia medieval, mas não da renascença gnóstica na civilização do amor. Os cátaros que se autodenominavam herdeiros de Maniqueu praticamente não são citados, mas foi justamente da religião cátara que essa teoria da imagem e psicologia medieval emergiram, assim como o amor cortês.

Com essa chave na mão talvez ficasse mais fácil entender o problema que essa civilização tinha com a imagem, enquanto ao mesmo tempo só fazia falar dela. Não se trata de dizer que Agamben desconsidera essa dualidade, mas que ele não a enfatiza. Talvez por querer evitar o dualismo, Agamben acaba por apresentar o problema da imagem como uma questão de ambiguidade, deixando assim de levantar o solo fortemente dualista de onde brotou o amor cortês. É verdade que o amor cortês é crítico, mas justamente por isso é que ao interpretá-lo deve-se levar em consideração a existência de uma chave para decodificá-lo. Ou não faria nenhum sentido sua criação.

Denis de Rougemont oferece essa chave e talvez por isso Lacan o considere um pouco ridículo. Rougemont, por sua vez, certamente não concordaria com o fato de Lacan considerar que o homem não fala, mas é falado através da linguagem. O fato é que Rougemont diz em *História do amor no ocidente* que o amor cortês foi inventado com uma intenção bem clara, qual seja, ocultar os ensinamentos de uma Igreja herética, a qual, tal como provavelmente foi antevisto, quando foi perseguida, acabou dizimada. O que resta do amor cortês, portanto, é resto em um sentido bem literal e trágico, uma vez que são as ruínas de uma civilização completamente destruída.

Não é por acaso então que tudo o que rondasse o catarismo estivesse envolto em mistério. Se tratava simplesmente do ressurgimento daquele tipo de conhecimento que a Igreja julgava haver derrotado muitos séculos antes. Em muitos níveis o catarismo representava algo espantoso, mas como revivescência, não como ruptura. Como uma religião do amor, é possível que mantivesse uma parte de seus ensinamentos resguardada em forma críptica, como as antigas religiões o fazia, mantendo-os em segredo em seus cultos de mistério.

Contudo, nada disso interessa a Agamben, embora esteja sempre presente. Talvez, por que Agamben não visasse descortinar o mistério de uma religião, mas o mistério de seus produtos, que sobreviveram e tiveram papel fundamental na formação do imaginário ocidental, com consequências graves na modernidade.

Uma dessas consequências é o fetichismo da mercadoria. Provavelmente a mais importante. Pois, como motor de uma nova economia ele é o principal combustível. E essa economia é a responsável por uma nova forma de servidão humana. Não mais exercido diretamente por meio dos homens, mas através dessa classe especial de objetos chamados mercadorias.

O espanto de Marx com esses novos objetos aparece quando ele trata do segredo da mercadoria em *O capital*. É uma pequena parte dessa obra monumental, mas é dela que boa parte do pensamento crítico a respeito do capitalismo se erigiu. Vale a pena repeti-la, mesmo por que precisaremos dela para confrontá-la com a fantasmalogia medieval:

À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas. Como valor-de-uso, nada há de misterioso nela, quer a observemos sob o aspecto de que se destina a satisfazer necessidades humanas, com suas propriedades, quer sob o ângulo de que só adquire essas propriedades em consequência do trabalho humano. É evidente que o ser humano, por sua atividade, modifica do modo que lhe é útil a forma da madeira, quando dela faz uma mesa. Não obstante a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Mas, logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante as outras mercadorias e expande as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse por iniciativa própria.¹³¹

Marx não está falando de outra coisa que não seja magia neste parágrafo. É curioso que a Idade Média seja vista para o bem ou para o mal como um tempo de magia. E também que seja dela que tenha sobrevivido a noção mais ocidental de magia, encanto

¹³¹MARX. *O capital*, Vol 1, p. 79.

ou feitiçaria. Os contos de fada têm na Idade Média sua paisagem natural. Mas a Idade Média também é lembrada como o tempo de caça às bruxas. Para o imaginário ocidental ela parece ter sido um campo de batalha entre o bem e o mal. Que a Igreja a tenha encarado assim não é novidade. Mas que os cátaros também o tenha é algo muito menos conhecido.

Em geral a luta da Igreja contra o mal na Idade Média é entendido como a luta contra o paganismo que insistia em sobreviver à sua derrota no ocidente. Mas é pouco lembrado que o Tribunal da Santa Inquisição foi montado primeiramente para dar cabo dos cátaros do sul da França. Mas o que a Igreja tanto temia nesses?

Os cátaros diziam abertamente que a Igreja era o mal. Obviamente isso foi um escândalo na época. Mas foi isso o que toda uma região do sul da França e do nordeste da Espanha começou a dizer. Eles anteciparam assim em alguns séculos o protestantismo, que também enfrentou suas fogueiras. Provavelmente antes de se tornar algo tão disseminado, o catarismo foi uma religião tão secreta quantos os cultos de mistério. A história viu esse movimento acontecer várias vezes, inclusive com Maniqueu, que após ver sua crença atingir um público maior foi perseguido e queimado como um herege.

A luta do bem e do mal na Idade Média, portanto, ganhou contornos trágicos. E a magia, condenada pela Igreja como uma prática herética.

Quando Marx se refere à mercadoria como um objeto imbuído de magia ele está, portanto, conjurando os poderes da Idade Média. Sem qualquer referência aos cátaros, é a Idade Média como um todo que é conjurada aqui. Mas ao conjurar essa, inadvertidamente o que se puxa dela é o coração da luta travada entre o bem e o mal em sua história.

Agamben analisa vários autores medievais que contribuíram para o desenvolvimento da fantasmalogia medieval. Um deles é Hugo de São Vitor, filósofo, teólogo e místico, que viveu entre 1096 e 1141. Um trecho de *De unione corporis et spiritus* é usado por Agamben como exemplo da tipo de teoria da imagem que então se formulava na Europa:

Entre os corpos é mais nobre e mais próximo da natureza espiritual aquele que possui por si mesmo um movimento contínuo e nunca pode ser detido a partir de fora; este, enquanto suscita a sensação, imita a vida racional, e enquanto forma a imaginação, imita a sabedoria da vida. No corpo, não pode haver nada mais alto e mais próximo da natureza espiritual do que aquilo em que, além da sensação e acima dela, se origina a força da imaginação. Tal realidade é tão sublime que, acima dela, nada pode encontrar-se senão a razão. A força ígnea que recebeu uma forma do exterior se chama sensação; esta mesma forma transportada para o interior é chamada de imaginação. Realmente, quando a forma da coisa sensível, colhida no exterior por meio dos raios da visão, é reconduzida ao olhos por obra da natureza e por estes é acolhida, tem-se a visão. Sucessivamente, passando através das sete membranas dos olhos e dos três humores,

finalmente purificada e conduzida para o interior, chega ao cérebro e origina a imaginação. A imaginação, passando da parte anterior da cabeça para aquela central, entra em contato com a mesma substância da alma racional e provoca o discernimento, já tão purificada e tornada sutil a ponto de poder unir-se, sem mediação, com o mesmo espírito... A imaginação é, portanto, uma figura da sensação, situada na parte mais alta do espírito corpóreo e na parte mais baixa do espírito racional... Nos animais irracionais, ela não transcende a cela fantástica, enquanto nos animais racionais chega até à cela racional, onde entra em contato com a mesma substância incorpórea da alma... Então, a substância racional é uma luz corpórea, a imaginação, enquanto imagem de um corpo, é uma sombra. Por isso, depois que a imaginação subiu até a razão, como sombra que vem à luz e se sobrepõe à luz, enquanto lhe vai ao encontro se torna manifesta e circunscrita, enquanto se sobrepõe a ela, a ofusca, a envolve, a cobre. Se a razão a recebe sobre si só com a contemplação, a imaginação é para ela uma espécie de veste que lhe é exterior e a envolve, de tal forma que se pode facilmente libertar-se dela e desnudar-se. Se, pelo contrário, a razão aderir a ela com deleite, a imaginação torna-se para ela como uma pele, de modo que não se poderá desvencilhar dela sem dor, por se ter acercado dela com amor... Assim, subindo dos corpos ínfimos e extremos até ao espírito corpóreo, há uma progressão através do sentido e da imaginação, estando ambos no espírito corpóreo. Imediatamente depois do corpo, no espírito incorpóreo há a afeição imaginária que a alma recebe por sua união com o corpo, e, para além dela, a razão que age sobre a imaginação.¹³²

Com apenas esse exemplo é possível observar a complexa formulação que a imagem adquire nessa época. A imagem é um objeto que existe externamente e internamente. Externamente ela é simplesmente um objeto; no interior, é fruto da imaginação, mas nem por isso deixa de ser um objeto. O que a transporta para dentro é chamado por São Vítor de força ígnea. Quanto mais próxima essa força estiver do incorpóreo mais espiritual ela se torna. Enamorar-se de um objeto é não apenas ficar retido em algo externo como fazer com que a força ígnea interrompa seu fluxo.

O que importa salientar aqui é que as coisas entram no corpo por meio da visão e que isso só é possível por que a força ígnea toma a sua forma. Nesse processo é possível que qualquer objeto penetre no corpo, onde ele é processado e transformado em algo incorpóreo, isto é, a imaginação se transforma em razão e a imagem em ideia, uma vez que o ideal é que o que penetra no corpo se torne incorpóreo. Tudo se passa como se o corpo fosse primordialmente uma máquina de processar imagens a fim de transformá-las em ideias, pois quanto mais etéreos forem os corpos mais nobres e próximos do espiritual eles se tornam. À razão como última instância nesse processo de elevação ao espiritual cabe a purificação da imaginação. Contemplando as imagens retidas na imaginação e envolvendo-as com sua luz, a razão dissipa sua ilusão. Se, ao contrário, a razão “aderir” à imaginação, “por se ter acercado dela com amor”, não poderá dela se “desvencilhar” “sem dor”.

¹³² HUGO DE SÃO VÍTOR apud AGAMBEN. *Estâncias*, p.168.

No fetichismo da mercadoria todo esse processo torna-se ainda mais problemático, pois o risco de se apaixonar por um objeto ronda cada esquina, pois todo objeto se transforma em objeto de desejo ou torna-se potencialmente um (pelo menos é isso o que interessa à economia). Ao espalhar-se pela cidade o fantasma do amor a cobre com sua fantasmagoria. Dizer cidade do amor aqui não é um elogio, mas uma maldição, como se a cidade estivesse sob um feitiço. O que o capitalismo fez não foi inventar o amor, mas insuflá-lo onde pôde.

Boa parte da reflexão de Marx é sobre o caráter incorpóreo do capitalismo. Mas tudo é corpóreo em São Vitor – a razão, a imaginação, as imagens, as ideias – menos o espírito. Em Marx o mesmo acontece. Embora na mercadoria não seja possível divisar o trabalho ele lá está, embora não se possa divisar o lucro, ele lá está, na mais-valia, embora não se possa divisar o desejo ele lá está, na forma mercadoria.

É comum na fantasmalogia o desejo ser tratado como um fantasma e a imagem como um corpo. Assim, estar enamorado de um objeto é reter seu fantasma, isto é, estar paralisado por uma imagem. A chave aqui é imaginar o corpo como um objeto e transplantar para a mercadoria tudo o que na lascívia foi reduzido ao desejo pelo corpo (em geral da mulher). Desse modo se descortina um panorama no qual é possível descortinar o que há de comum entre os seguintes versos do *Roman de la Rose*:

Por que quando eu quero dar-me o prazer
de abraçá-la e de beijá-la,
encontro a minha amiga rígida tanto quanto
um poste e tão gélida
que, quando a toco para a beijar,
toda a boca me esfria.¹³³

E:

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.¹³⁴

de *As flores do mal*, para entender o que Benjamin disse de Baudelaire, que ele havia compreendido mais do que ninguém o momento no qual a alma da mercadoria se

¹³³ JEAN DE MEUNG, apud AGAMBEN, *Estâncias*, p. 10. (trad. original)

¹³⁴ BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, 179.

infiltra em cada poro da cidade. Esse ocorreu quando aquele tipo de amor que levou Pigmalião à loucura se tornou a norma e a cada habitante da cidade foi dada a oportunidade de se enamorar de um simulacro.

Pela psicologia medieval pode-se dizer que a força ígnea, o fluido vital, o *pneuma*, foi não apenas impedido de circular para as regiões mais altas do espírito como se congelou em torno das formas. Como resultado, uma melancolização generalizada. A contemplação melancólica que se restringia a um temperamento, agora é franqueada a todos. Ela se torna o olhar que é desejado pela economia e essa se empenha em oferecer a esse olhar o que ele deseja. Resta saber onde foi parar o outro lado desse olhar; aquele capaz de ver a verdade.

3 A dimensão política da melancolia na atualidade.

Se o melancólico como contemplador da realidade é capaz de nessa penetrar e revelar sua verdade (seja como filósofo na *pólis* seja como herói na modernidade), com o recesso da melancolia no século XIX pelo menos com esse nome ela não mais foi vista como a espada do esgrimista que luta contra a ilusão e a falsidade. Dissemos que esse poder de crítica foi na filosofia absorvido pelo termo angústia. Como movimento, não surpreende que tenha cabido ao existencialismo tomar a frente no combate político em meados do século passado. E que Heidegger tenha ele mesmo embarcado em uma aventura política. No campo das artes, não surpreende também que tenha cabido aos surrealistas se declararem portadores de uma verdade que pretendia explodir com a presunção burguesa de normalidade. Como herdeiros da poética heroica dos românticos, os surrealistas levaram adiante o uso da enfermidade como demonstração de saúde, embora tenham se apropriado de fenômenos mais recentes, como o surto de histeria na segunda metade do século XIX. Assim, coube a Benjamin o mérito de ter sido o único que levou adiante a melancolia como conceito crítico. O que teve efeito sobre seus colegas do Instituto de Estudos Sociais, principalmente Adorno, que, como póstero a Benjamin, levou adiante o olhar melancólico século XX adentro. Dito isso, todos aqueles que seguem Benjamin e Adorno prestam conscientemente ou não uma homenagem à sobrevivência da melancolia.

Seja como for, a doença como forma de saber não saiu de cena com o recesso da melancolia. Inclusive, uma forma nova forma de saber, que teria uma grande influência no pensamento do século XX, a psicanálise, se formou em torno dela. E todos os pensadores que de algum modo se deixaram influenciar por esse conjunto de saberes, que vai de Heidegger a Benjamin, tais como, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean Baudrillard, para ficarmos apenas na França (com uma menção especial a Susan Sontag, nos Estados Unidos), levaram adiante a doença como fonte da verdade. Gilles Deleuze acaba por ser um caso a parte, talvez pela contundência com que segue Nietzsche, que tinha na doença a única porta aberta para a “grande saúde”.

O que caracteriza todos esses pensadores, seja da primeira ou da segunda metade do século passado, é que suas formulações eram elas mesmas pensadas como formas de atuação política. Tal como Demócrito - o filósofo grego a quem Robert Burton dedica sua *Anatomia da melancolia* - para quem o saber provinha das entranhas e servia antes de tudo como proteção contra as formas de poder, partir dos desarranjos da doença

significava desarranjar os arranjos do poder. Assim, é que a náusea e o engajamento em Sartre são duas faces da mesma moeda.

Por outro lado, a grande normalização empreendida na modernidade procurou conter a doença de todas as formas. Foucault fala de punição, de grande encarceramento e das formas disciplinares como movimentos de extirpação da doença do seio da sociedade. Capitalismo e ciência em geral são tomados como uma única e mesma coisa nesse empreendimento. E continuam a ser. Seria tentador dizer que esse arranjo provém do positivismo científico, mas a coisa não é tão simples assim. De qualquer modo, o termo positivismo pode ser usado para designar todas as formas de controle da sociedade que desde o século XIX julgam possível erradicar o doentio do corpo social. O que nos leva a colocar o sinal de negativo sobre todas as formas que se apresentam como contra-poder tendo o doentio como bandeira. Atualizando assim o entendimento de Aristóteles da melancolia como o campo da exceção, seja por meio da grande recusa (como a que atualmente se manifesta nos depressivos), seja por meio do gaio saber dos que não sucumbem e encontram forças para se lançar na vida como forma de resistência.

Contemporaneamente a melancolia já não é uma moribunda. Pensadores influentes como Georges Didi-Huberman e o próprio Agamben fazem uso dela como matéria de primeira ordem em suas reflexões. E pensadores prolíficos como Slavoj Žižek, Alain Badiou e Peter Sloterdijk volta e meia a ela se referem. Mas querendo incluir o Brasil em nossa discussão vemos aí uma boa oportunidade, já que aqui a melancolia tem dado o ar de sua graça como forma de pensar a política. Vemos isso de forma nítida em pelo menos três pensadores jovens: Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle e Christian Dunker. Mas o rastro da melancolia na teoria brasileira deixou uma marca profunda como uma espécie de *maladie tropical* pelo menos desde *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado, publicado em 1928.¹³⁵ O próprio modernismo brasileiro nasce sob o signo de Saturno, uma vez que a noção de antropofagia é eminentemente associada a Saturno, o deus que devorava seus filhos. Nossos grandes clássicos interpretativos, como *Casa grande & senzala*¹³⁶, de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil*¹³⁷, de Sérgio Buarque de Holanda, são grandes tratados sobre a melancolia, que tratam desde as consequências de termos sido colonizados por um povo particularmente melancólico até a tristeza profunda causada pela escravização em massa de negros e índios. Quanto aquilo

¹³⁵ Cf. PRADO, 1981.

¹³⁶ Cf. FREYRE, 2003.

¹³⁷ Cf. HOLANDA, 1995.

que se poderia chamar de “classe média”, a cordialidade não passaria de uma forma dissimulada de obter favores. Para não falar da lubricidade dos corpos, sujeitos a um erotismo sem peias. Contudo, ninguém definiu melhor a melancolia brasileira do que Claude Levi-Strauss, que em *Tristes trópicos*¹³⁸, descreve o peso que sentiu ao desembarcar na Baía de Guanabara e que somente viu aumentar à medida em que se embrenhava no país. Levi-Strauss inclusive narra como levou mais de vinte anos para conseguir escrever o livro que se tornaria um clássico da antropologia, devido à paralisia que o tomava toda vez que tentava colocar no papel o que experimentara no Brasil. Glauber Rocha, por sua vez, como um legítimo representante do gaio saber, parece tomado por um frenesi quando transpõe para o cinema a experiência Brasil. Em *Terra em transe* ele estabeleceu de vez o país como uma tela de Bosch, só que ainda mais alucinada, retratando o Brasil como um *Jardim das delícias* que tivesse suas três partes sobrepostas uma sobre a outra.

Mas, como dizíamos, no Brasil atualmente vem ganhando corpo uma retomada da melancolia como categoria importante no diagnóstico social e político. O núcleo composto por Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle e Christian Dunker se não é único nessa retomada, pelo menos é o mais visível (embora Jessé de Souza também deva ser citado, como um pesquisador que retoma a tradição interpretativa do Brasil, inclusive para criticá-la).¹³⁹ Embora somente Maria Rita Kehl retome a melancolia de forma explícita, em *O tempo e o cão*, Safatle e Dunker têm em seus horizontes a melancolia por meio da teoria crítica e da psicanálise. Entre eles, as referências a *Luto e melancolia* são constantes e esse texto serve como base para pensar a contemporaneidade como um período de melancolização permanente e generalizada. Noções como fetichismo da mercadoria e sociedade do espetáculo compõem a economia como ponto de partida, ambiente no qual a resposta melancólica não é em definitivo uma novidade, mas apresenta novas faces, como no conceito de sociedade do condomínio, cunhada por Dunker.

Aquilo que nos anos oitenta se apresentava como uma pós-modernidade fascinante (como em *Cenários em ruínas*¹⁴⁰, de Nelson Brissac), agora se mostra como uma pós-modernidade árida e desesperançada. Talvez se possa dizer a esse respeito que nessa pós-modernidade nada mais reste das ruínas verdadeiras, uma vez que todas foram

¹³⁸ Cf. LÉVI-STRAUSS, 1996.

¹³⁹ Cf. SOUZA, 2015.

¹⁴⁰ Cf. PEIXOTO, 1987.

museificadas. E que o que ficou de fora da redoma da pós-modernidade espetacular, restou como uma paisagem pós-apocalíptica. Os eleitos já foram escolhidos, e os que sobraram sobrevivem como entidades invisíveis, soçobrando como o resto indesejável à margem do espetáculo.

Dentre estes autores, coube a Maria Rita Kehl inaugurar isso que vemos como um novo ciclo da melancolia em terras brasileiras, com o seu *O tempo e o cão*, de 2009. Em 2015 vieram *O circuito dos afetos*¹⁴¹ e *Mal-estar, sofrimento e sintoma*¹⁴², de Vladimir Safatle e Christian Dunker, respectivamente. Todos eles colocam os afetos como ponto de partida para o diagnóstico político da sociedade contemporânea. Maria Rita Kehl foca essencialmente no problema da depressão, enquanto Safatle e Dunker tratam mais especificamente da angústia; mas como expusemos anteriormente, entendemos que tanto a depressão e a angústia, embora não coincidam com a melancolia, devem ser pensadas a partir dessa.

Dos três autores, o que tem maior ambição filosófica é Vladimir Safatle, que para chegar ao seu atual diagnóstico da “melancolização da política” (a qual ele percebe na prostração generalizada dos atores frente ao poder) segue a prédica de Zizêk de ler Hegel através de Lacan (Zizêk vem reiteradamente defendendo esta tática, que segundo ele é a melhor para se compreender a guinada histórica que se deu a partir dos anos cinquenta do século passado, quando a melancolia e a histeria cederam lugar à ascensão do narcisismo como o principal sintoma social).

Em seu livro anterior a *O circuito dos afetos*, o *Grande Hotel Abismo*¹⁴³, Vladimir anunciava estar iniciando uma pesquisa na qual os afetos apareciam como o fator político fundamental, frisando que este livro representava uma primeira aproximação, assumidamente tateante, do que passava a lhe interessar. Em *O circuito dos afetos*, com efeito, ele avança em seu projeto. Mas o empreendimento intelectual de Safatle como um todo – e não apenas o que ele tateava em *Grande Hotel Abismo* – parece desembocar em *O circuito dos afetos*, levando em conta que seu primeiro livro, *A paixão pelo negativo*¹⁴⁴, já era marcado pela estratégia zizekiana de leitura de Hegel por meio de Lacan, e, *Cinismo e falência da crítica*¹⁴⁵, livro de 2008, trazia já um diagnóstico bastante

¹⁴¹ Cf. SAFATLE, 2015.

¹⁴² Cf. DUNKER, 2015.

¹⁴³ Cf. SAFATLE, 2012.

¹⁴⁴ Cf. SAFATLE, 2006.

¹⁴⁵ Cf. SAFATLE, 2008.

marcado pela leitura da contemporaneidade como um avançado processo de melancolização generalizada, como se pode ver neste trecho de sua orelha:

Durante algum tempo acreditou-se que o esgotamento de modos de pensar e de formas de vida nos levaria, necessariamente, a realidades sociais renovadas. Como se após a queda viesse a redenção. Mas o que dizer quando nenhum acontecimento vem após a crise, quando certa estabilidade parece desenhar-se em meio à desagregação de padrões normativos? O pior de todos os mundos não seria um mundo em decomposição que teria perdido a força de instaurar novas realidades?¹⁴⁶

Christian Dunker, por sua vez, é o que melhor localiza a problemática da melancolia no terreno concreto da cidade. Onde Dunker fala de *Mal-estar, sofrimento e sintoma* procuramos pelo lugar da melancolia. Ele não se faz visível num primeiro olhar, mas ele lá está, como um processo generalizado de melancolização da sociedade, no pior sentido possível, pois sem sua face redentora.

A argumentação central de Dunker em *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, é a de que a vida brasileira é administrada como um condomínio. Ao par da desmobilização da coletividade por meio da melancolização da política, assoma-se uma ordenação espacial gestada e gerida por aparelhos tecnoburocráticos que sufocam e impedem o surgimento de canais efetivos de emancipação. Também na orelha do livro encontramos uma síntese que não se diferencia muito da apresentada no livro de Safatle:

Ao examinar o conjunto de mal-estar, sofrimento e sintoma, Christian Dunker investiga como a vida brasileira está governada por uma razão sistêmica tutelada por tecnoespecialistas, a quem ele chama de *síndicos*. Tal é a vida em *condomínio*, em que tudo vira objeto de gestão totêmica. Tudo parece líquido, mas essa impressão é ilusória, já que no condomínio pós-moderno os diagnósticos são bem sólidos, impressos em código DSM e regados por uma obesa fábrica de fármacos. O caminho escolhido na história brasileira é o de despolitizar o sofrimento, medicalizar o mal-estar e condominializar o sintoma.¹⁴⁷

Como se pode ver, não seria difícil localizar a melancolia em tal diagnóstico - ou na *diagnóstica*, como prefere Dunker - da sociedade brasileira. Lá onde se lê fármacos, pense em antidepressivos e ansiolíticos, para não falar dos antipsicóticos. As referências múltiplas de Dunker ao narcisismo, como base da vida em condomínio, deveria acender a luz sobre a melancolia, uma vez que o caminho que conduz Freud até ela passa necessariamente por esse.

¹⁴⁶ Cf. SAFATLE, 2008, orelha.

¹⁴⁷ Cf. DUNKER, 2015, contracapa.

O que impressiona, porém, no diagnóstico de Dunker é perceber que aquilo que já foi a marca da excepcionalidade redentora na cidade se transforma apenas em ilhas mergulhadas no narcisismo, sem qualquer transcendência. O termo condomínio é perfeito nesse sentido, por ser apenas a marca da exceção como mediocridade no espaço urbano.

Nota-se, assim, a transmutação do heroísmo melancólico na mesquinharia do estado de exceção instalado pelos condomínios, onde ser “diferente” é permanecer conforme. É impossível não pensar aqui na aridez dos dramas barrocos alemães, onde a falta de vida é compensada pelo amor aos objetos e à cobiça pelos símbolos do poder. Assim como a peculiaridade desses dramas reside no fato de que neles nada acontece, a tragédia condominial é uma tragédia sem catarse e sem saída, um labirinto de corredores sem heróis. Não por acaso o estado de exceção no qual as cortes nesses dramas invariavelmente vivem também seja a norma aqui.

Vejam um pouco mais de cada uma dessas obras, a fim de nelas melhor localizar onde percebemos as transmutações da melancolia em sintomas da contemporaneidade. Aproveitamos assim, para também passar em revista a história da melancolia na psiquiatria moderna.

Maria Rita Kehl: *O tempo e o cão.*

Em *O tempo e o cão*, Maria Rita Kehl pensa a antiga melancolia como a atual depressão. Em boa parte de seu livro Kehl se debruça sobre a história da psiquiatria com o intuito de precisar o momento no qual a primeira entra em seu ocaso e a segunda inicia sua ascensão, até se tornar o principal diagnóstico de sofrimento psíquico do século XX, o chamado mal do século. De acordo com o que já foi dito, a transformação da melancolia em depressão se dá

no interior do ambiente cientificista típico do século XIX. Seguindo um movimento geral da medicina, a moderna psiquiatria abandona a milenar medicina dos humores pelo estudo científico neuronal; neste momento o senso comum começa a falar de “doença dos nervos” e abandona a ideia do sofrimento pelos “vapores”. Contudo, a associação entre a depressão e a loucura prosseguiu até a década de setenta, quando a primeira se divorciou da mania e passou a se destacar com uma nosografia própria. No final dos anos setenta, a depressão inclusive ganha autonomia em relação às neuroses, tornando-se uma entidade nosográfica própria conhecida como depressão, sem correlação

com a mania e as neuroses comuns, como a histeria, a obsessão e as fobias (a partir dos anos noventa, o *DSM* ao abolir o termo neurose, substituindo-o pelo termo transtorno, passa a incluir a depressão em seu manual como transtorno depressivo). Talvez (não cabe aqui entrar em detalhes sobre o que veio primeiro, a doença como sintoma ou o sintoma como doença e polêmicas afim, como a doença como invenção, etc) em decorrência dessa autonomização, a depressão ganha proeminência nos anos oitenta como a principal causa de sofrimento psíquico, tornando-se a partir de então, uma epidemia, frente à qual a Organização Mundial de Saúde já a coloca como a segunda causa de afastamento do trabalho (com previsão de se tornar a primeira em pouco tempo).

Mas o que teria levado a este quadro, no qual uma doença até então inserida nos diagnósticos como parte das psicoses e das neuroses surgisse não só como um diagnóstico à parte, mas com uma força epidêmica? A explicação que Alain Ehrenberg, um dos principais autores sobre o assunto dá para este fenômeno, é que a depressão é fruto de uma sociedade na qual o desempenho do eu passa a ser determinante. Onde antes havia fatores como a família e a religião, que norteavam e delimitavam a conduta pessoal, o eu é deixado só, frente a suas escolhas, com as quais tem de lidar não apenas isoladamente, mas também em permanente aceleração, o que leva o sujeito contemporâneo a um estado que Ehrenberg chama de “*fatigue d’être soi*”.¹⁴⁸

Em consonância com autores como Christopher LASCH¹⁴⁹, Ehrenberg localiza a ascensão desta sociedade da performance do eu no pós-guerra, com seu capitalismo cada vez mais voltado para o hedonismo e o consumo. A instalação de uma sociedade do bem estar social nos EUA e na Europa Ocidental propiciou o surgimento de uma sociedade majoritariamente composta por uma classe média capaz de consumir um número cada vez maior de bens e de tempo para usufruir da indústria do lazer. Ao mesmo tempo, a guerra acabou por destruir definitivamente os valores tradicionais que ainda pudessem ter sobrevivido ao cataclisma da Primeira Guerra, frente ao qual, noções como família, religião e comunidade, passaram por uma profunda transformação, tornando-se, em alguns casos, irreconhecíveis (Adorno resume essa transformação como “a perda do apoio que a religião objetiva fornecia”)¹⁵⁰. Assim, a paisagem paradigmática do mundo pós-guerra são os subúrbios vazios, onde cada família permanece isolada em sua unidade unifamiliar e a vida transcorre em torno das autoestradas e dos shopping centers . Em A

¹⁴⁸ Cf. EHRENBURG, 1998.

¹⁴⁹ Autor de *A cultura do narcisismo*.

¹⁵⁰ ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*, p. 113.

cidade na história, Lewis Mumford diz que se esse não é o fim da cidade é pelo menos o pior tipo de cidade que já existiu.¹⁵¹ A culminância desse processo se dá em Maio de 68, quando fica claro que a sociedade não podia mais se ancorar nos valores tradicionais da família, do estado e da igreja. A década de setenta, por sua vez, já se apresenta como o seu resultado. Nela, o que sobrou, o eu, é finalmente satirizado por Tom Wolfe em sua antológica crônica intitulada divertidamente de “Me decade”.¹⁵²

Em *O tempo e o cão*, Maria Rita Kehl vê a depressão dentro deste quadro de injunção à alta performatividade do eu. Para ela, o principal traço distintivo do paciente depressivo é sua resistência a acompanhar a velocidade que lhe é imposta pelo novo capitalismo (que alguns chamam de turbo-capitalismo, capitalismo tardio, avançado, etc.). Partindo do diagnóstico de Ehrenberg e de Lasch, mas principalmente de Lacan e sua visão do Superego como uma instância não mais repressiva, mas injuntiva do gozo, a psicanalista brasileira chega à conclusão de que “o depressivo é aquele que se retira da festa para a qual é insistentemente convidado.”¹⁵³ Assim, ele subverte a ordem, ou melhor dizendo, seu inconsciente subverte a ordem, mostrando-se como recusa a participar daquilo que Debord definiu como sociedade do espetáculo. Esse gesto é interessante pois pode ser colocado na perspectiva da fantasmalogia medieval, onde a relação entre o eu e a imagem era colocada como uma questão de vida e morte, no sentido figurado e literal. O mesmo parece se dar com o paciente depressivo, pois em sua relação com a imagem (de si, dos outros, do Outro) ele padece e tal padecimento inclusive pode conduzi-lo ao

¹⁵¹ Mumford após fazer o elogio das virtudes cívicas da cidade clássica e das virtudes comunitárias do burgo medieval, ao chegar ao século XX fala de uma cidade diluída, com tendência ao desaparecimento. O movimento anticidade da fuga para os subúrbios, não conseguindo encontrar nem a paz do campo nem os benefícios da vida urbana, provoca o espraiamento da cidade por todo o território, enquanto simultaneamente a implode: “enquanto a cidade se estendia para os subúrbios, a nota rural desaparecia: com o tempo, o suburbano não gozava das vantagens da sociedade nem das da solidão.” (MUMFORD, *A cidade na história*, p. 530) Os subúrbios e as unidades de vizinhança que a eles vem se juntar, se apresentam como “partículas de movimento rápido” que anunciam “a precipitação da explosão urbana.” (MUMFORD, *A cidade na história*, p. 543) Todas as vantagens que Mumford viu nas cidades ao longo da história tendem, frente a essa explosão, ao desaparecimento. Daí ele falar da “cidade que desaparece” (MUMFORD, *A cidade na história*, p. 543), da cidade moderna como “anticidade” e da megalópole como cidade sem limites. O livro de Mumford foi publicado em 1961, isto é, logo no calor dos acontecimentos que provocaram a virada narcísica que culminarão na *Cultura do narcisismo* de Christopher Lasch e na *Me Decade*, de Tom Wolfe (Cf., Wolfe, 1989). De lá para cá as cidades se esgarçaram ainda mais, mas os princípios delineados por Mumford continuam a ditar os estudos sobre as cidades: termos como *exópolis*, *flexicity*, *cosmopolis*, *global city*, *fortress city*, *analogous city*, *virtual city*, *edge city*, *theme park* e *favelópolis*, são apenas alguns dos nomes que tentam apreender a cidade que surgiu dos escombros da ultrapassada metrópole moderna. A respeito desta nomenclatura ver SOJA, 2008; DAVIS, 2006; SASSEN, 1991 *et alii*.

¹⁵² Cf. “A década do Eu e o terceiro grande despertar” in WOLFE, 1989.

¹⁵³ KEHL, *O tempo e o cão*, p. 103.

suicídio. Em termos políticos, o retraimento do depressivo pode ser visto como um protesto, ainda que ineficaz.

Do ponto de vista clínico, Kehl destaca que um dos traços mais constantes no depressivo é a sua pobreza imaginária, sendo sua prostração o sinal evidente de que ele não está sendo conduzido pelo desejo, mas arrastado para o abismo do vazio. A imagem do abismo aqui não é meramente retórica, mas indica na prática o que ocorre quando alguém rompe o círculo do desejo e mergulha no vórtice que reside em seu centro. Em última instância, o depressivo leva ao pé-da-letra a dialética do desejo, aproximando-se assim do antigo melancólico, que contemplava a urdidura do real sobre o nada. Deixando assim desinflar a estrutura montada pelo espetáculo.

Jules Séglas, psiquiatra do Salpêtiere, autor de *De la melancolie sans delire* (1894) e *Le delire dans la mélancolie* (1889), julgava, ao contrário dos autores da época, que a dor moral era secundária na melancolia. Séglas duvidava que a atrofia psíquica da melancolia tivesse como principal causa a culpa, enquanto percebia na melancolia sem delírio que “as imagens interiores não são mais adequadas às suas excitações normais; e as sensações, mesmo regularmente transmitidas, não chegam à consciência, senão como inúmeras impressões alarmantes por sua estranheza.”¹⁵⁴ Nessas dificuldades residiria a cenestesia (a consciência que temos do próprio corpo) que acompanha a melancolia como o sentimento de inexistência do corpo. Isso corrobora a ideia de que o melancólico/depressivo encena um drama muito mais amplo do que o drama individual ou narcísico que a sociedade costuma lhe impingir. Se isso for real, ele estaria mais próximo da verdade do que a coletividade. E, em sua debilidade, demonstraria uma potência de negação do ideal de performatividade (na literatura há um personagem, Bartleby¹⁵⁵, que resume bem essa situação, ao aproximar a recusa, da verdade. Agamben escreveu sobre ele¹⁵⁶, assim como Deleuze.¹⁵⁷ Mais recentemente Henrique Villa-Matas prestou uma homenagem a todos os Bartlebys da literatura em *Bartleby & cia.*¹⁵⁸ Talvez Bartleby seja o nosso Hamlet, o paradigma do melancólico segundo Benjamin¹⁵⁹, já que nele nem drama mais há, apenas vazio).

¹⁵⁴ SÉGLAS apud FERREIRA, *A dor moral da melancolia*, p. 83.

¹⁵⁵ Cf. MELVILLE, *Bartleby, o escrivão*.

¹⁵⁶ Cf. AGAMBEN, 2015.

¹⁵⁷ DELEUZE, “Bartleby, ou a fórmula”, in *Crítica e clínica*, pp. 80-103.

¹⁵⁸ VILA-MATAS, Henrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹⁵⁹ Na verdade Benjamin não diz que Hamlet “é o paradigma do melancólico” (BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 147), mas “o príncipe”. Contudo, por metonímia não é difícil colocar Hamlet no lugar do príncipe no contexto do *Drama Barroco*. Especificamente, Benjamin trata de Hamlet nas páginas

Antônio Quinet vai direto ao ponto quando observa que há uma luta intestina na sociedade entre o reconhecimento da depressão e sua repressão:

Por um lado, parece haver uma generalização – *Todos deprimidos!* – uma vez que a doença é “mais encontrada”. A nova versão do Simão Bacamarte localiza essa nova forma de alienação mental mesmo lá onde ela não ousa mostrar sua cara, lá onde ela está “mascarada”. Por outro, há um combate ferrenho à depressão – *Abaixo os deprimidos!* – por ela ir contra os ideais da produtividade e contra o imperativo da saúde e do bom humor que caracterizam nossa sociedade utilitarista e de consumo.¹⁶⁰

Contudo, no paradoxo de todos estarem sujeitos a algo que se esforçam em rechaçar, talvez resida a parte mais visível do sintoma que a depressão representa: o de perturbar a ordem das imagens sobre o qual o capitalismo se sustenta. Quando Ségla aponta para a cinestesia ineficiente do depressivo no final do século XIX - período no qual o capitalismo alcançava seu primeiro auge, mas ainda não havia avançado totalmente sobre o imaginário (isto é, ainda não era espetacular) - o exército de deprimidos (dos quais fala Marx em *Sobre o suicídio*, relatando o quadro generalizado de desespero psíquico no mundo do trabalho, onde o “suicídio não é mais do que um entre os mil e um sintomas da luta social geral”¹⁶¹) da época já apresentava a insensibilidade como característica maior de seu mal. Nesse caso a dissociação encontrava sua explicação na destruição do corpo pelo trabalho. De qualquer modo, neles, a ausência do corpo, longe de ser um sintoma psíquico, não deixava de apresentar as características da melancolia, principalmente a apatia. Trazer Marx para essa discussão significa observar pelo ângulo dos trabalhadores a pouca nobreza que pode acompanhar a melancolia, retirando-a, por conseguinte, dos círculos esotéricos e elevados. Mas isso é algo que Benjamin insiste em corrigir desde cedo, ao tratar como heróis melancólicos personagens tão díspares como o *dandy* e o trapeiro. Assimilando assim toda a cidade ao signo de Saturno, com sua face negra varrendo a cidade em todos os sentidos.

A fenomenologia da melancolia descrita pelo psiquiatra da Salpêtrière lembra muito as descrições da fantasmalogia medieval, pois assim como essas, ela gira em torno do processamento das imagens no corpo: as “imagens interiores” que não mais respondem às “excitações normais”, as “sensações” que não “chegam à consciência”, tudo isso lembra as circunvoluções do *pneuma* no corpo melancólico. Desde Aristóteles

140 a 142, portanto bastante próximo da passagem em que ele fala do “príncipe como paradigma do melancólico” na *Origem* (Cf. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 141-142).

¹⁶⁰ QUINET, *Extravios do desejo*, p. 87. (grifos do autor)

¹⁶¹ MARX, *Sobre o suicídio*, p. 29.

se sabe que a pobreza imaginária do melancólico pode muito bem ser acompanhada pelo excesso de fantasia. No roteiro paradoxal da melancolia ir da plenitude ao vazio não é contraditório, como mostram os heróis da antiguidade. Então é preciso, pelo menos quanto à melancolia colocar entre parênteses a pobreza imaginária apontada por Kehl como um dos principais sintomas da depressão. Na fantasmalogia medieval esse paradoxo é visto na atividade frenética e delirante de Pigmaleão na construção de sua fantasia, a ninfa Galatéia.

Transpor a melancolia para a contemporaneidade por isso significa também ter de percorrer o roteiro dos paradoxos. Jean Baudrillard fez isso muito bem em sua obra, ao conjugar o excesso de imaginação com a pobreza imaginária presentes simultaneamente na pós-modernidade, deixando de lado sintomaticamente o que poderia haver de redentor nessa (pelo visto parece que a sorte da melancolia na pós-modernidade é ter perdido inteiramente sua transcendência).

A notável observação de Séglas de que, nos depressivos, as imagens, quando chegam à consciência o fazem apenas “como inúmeras impressões alarmantes por sua estranheza”¹⁶², servem de alerta, contudo, para as saídas que foram encontradas, como a dos surrealistas, por exemplo. Será que isso não é mais possível?

Será também que seria precipitado ver no depressivo uma versão atualizada do melancólico, personagem onde a falha e o acerto coincidiam e ao se friccionarem podiam gerar novas verdades incômodas, reveladoras, criativas, heroicas?

Lacan, longe de pensar o depressivo como um herói o via como um covarde moral:

A tristeza, por exemplo, é qualificada de depressão ao lhe conferir como suporte a alma; ou a tensão psicológica do filósofo Pierre Janet. Não se trata, porém, de um estado d’alma, é simplesmente uma falta moral, como se expressa Dante e até mesmo Spinoza: um pecado, o que quer dizer, *covardia moral*, que só se situa, em última instância, a partir do pensamento, ou seja, do dever de bem-dizer ou de orientar-se no inconsciente, na estrutura.¹⁶³

Estranhamente, num texto com o sugestivo nome de *Televisão*, Lacan assume um tom que se parece com o de um padre condenado a acídia. Mas não foi para reconsiderar a acídia que Agamben escreveu *Estâncias*? Nessa hora parece claro por que Agamben disse que a psicanálise teria algo a ganhar estudando a fundo a fantasmalogia

¹⁶² SÉGLAS apud FERREIRA, *A dor moral da melancolia*, p. 83.

¹⁶³ LACAN, *Televisão*, p. 44. (grifos nossos)

medieval. Mesmo entre os Padres da Igreja não estava claro afinal do que se tratava a acídia. Sua sintomatologia era tão confusa e paradoxal que era impossível apreendê-la. A psicanalista mineira Ilka Franco Ferrari nos oferece uma chave ao observar que “é reconhecido que Lacan tinha acentos spinozianos quando falava, em *Televisão* (1974), na depressão em geral como uma covardia, uma falta moral que se situa a nível do pensamento, no dever de bem dizer ou de reconhecer-se no inconsciente”¹⁶⁴, uma vez que Espinoza sempre aparece como uma contraposição aos afetos tristes. Mas na *Ética* Espinoza poucas vezes usa a palavra melancolia, e quando a usa é no sentido de tristeza. E mesmo pensadores como Deleuze, que se servem amplamente de Espinoza como fonte do gozo saber jamais deixaram de flertar com a loucura. Mesmo por que é impossível dissociar Nietzsche, outra fonte importante para ele, da melancolia. A chave aqui parece ser seguir a fórmula desse último, isto é, tornar a doença uma fonte de saúde.¹⁶⁵ E considerar qualquer forma de saúde não doentia uma doença. Frente a esse paradoxo o depressivo lacaniano certamente não é da mesma cepa dos melhores melancólicos da história.

Há um ponto complexo nisso que não iremos tratar, mas cabe a pergunta: lá onde Lacan incita ao desejo não estaria ele provocando o mesmo tipo de reação que ele mesmo criticava como a injunção capitalista ao *Goza!* da sociedade espetacular? Parece que é algo dessa ordem que pensava Debord quando cita Freud - “Tudo o que é consciente se gasta. O que é inconsciente permanece inalterado. Mas este, quando libertado, também não cai em ruínas?”¹⁶⁶ - para observar que “a economia autônoma se separa para sempre da necessidade profunda na medida em que ela sai do *inconsciente social* que dependia dela sem o saber.”¹⁶⁷ Se isso for assim, não quer isto dizer que o próprio Freud duvidava de uma instância inconsciente à espera da consciência do sujeito para finalmente tomar a via desejante do bem dizer? E se, chegando “lá”, o que se encontrasse fosse um amontoado de ruínas e não uma estrutura propulsora do desejo?

¹⁶⁴ FERRARI, “Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir”. In *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, VI, 1, p.

¹⁶⁵ Como diz Deleuze em *Crítica e clínica*: “A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro, mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.” (DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 13)

¹⁶⁶ FREUD apud DEBORD, 1997, p. 35.

¹⁶⁷ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p. 35.

Como poderia o sujeito se singularizar a partir dessa terra arrasada? Seria o inconsciente, afinal, imune à espetacularização generalizada perpetrada pelo capitalismo em seu estágio atual? Não seria o próprio inconsciente, constituído por imagens, o objeto último de captura do capital? Não seriam os confins do inconsciente a nova fronteira para a voracidade desse capital?

Essa compreensão talvez explique a aridez dos condomínios e dos subúrbios. Talvez o inconsciente, embora fora do controle da consciência individual, não esteja fora do controle do regime geral da captura das imagens operado pelo capitalismo em seu estágio espetacular.

Jean Baudrillard, levando adiante o raciocínio de Debord, trabalhou incessantemente essa hipótese: tudo já não passa de simulacros.¹⁶⁸ Embora Baudrillard tenha saído de moda como um fatalista, deve-se a ele uma das melhores reatualizações da fantasmalogia medieval, já que sua teoria do simulacro teria sido a consequência lógica de um mundo onde as imagens dominassem inteiramente a imaginação, o terror da queda no fetichismo pleno, quando, preso aos objetos, nada mais pudesse restasse para ser processado como alimento espiritual. Esse seria o momento do congelamento eterno da alma pelas imagens, para os fantasmólogos medievais. Seria a entrega ao mundo dos espectros, o que para eles seria o mesmo que viver entre os mortos. Teremos oportunidade de voltar a esse assunto várias vezes no decorrer de nossa análise.

Sendo assim, o depressivo pode muito bem ser aquele que promove uma torção no desejo codificado pela sociedade do consumo. Ainda que manter o sujeito em um estado depressivo possa levá-lo a compulsões quando esse entra em colapso é uma pequena parte da engrenagem que deixa de funcionar¹⁶⁹; já uma legião de colapsados vai

¹⁶⁸ Toda a obra de Jean Baudrillard, desde seu primeiro livro, *O sistema de objetos* (BAUDRILLARD, 1968), versa sobre o mesmo assunto: a substituição da realidade pelas imagens. Em um crescente, logo ele passa das novidades tecnológicas como o autômato e as telas, para as imagens propriamente ditas. Essa substituição deve ser entendida como um desenvolvimento do fetichismo da mercadoria quando este nem mais depende do suporte de um objeto, mas, prescindindo deste, encontra seu suporte final na imagem. Um dos livros mais profundos de Baudrillard é *A troca simbólica e a morte*, onde ele vai fundo, pela primeira vez, na teologia, como se pode ver no capítulo VI, intitulado “A extermínio do nome de Deus”. (BAUDRILLARD, 1996) Já *Simulacros e simulação*, de 1981, (BAUDRILLARD, 1991) é uma boa súpula de sua visão de que a realidade já é o real, mas um puro simulacro.

¹⁶⁹ O relato de Daphne Merkin, ex-crítica de cinema da revista *New Yorker* e atual colaboradora do *New York Times*, sobre sua depressão contém passagens muito esclarecedoras a respeito deste ponto: “Nas poucas horas em que passava desperta sentia uma exaustão letal, como se nadasse numa piscina de piche.” Exilada em seu apartamento por meses é claro que Daphne falhava não somente com seus compromissos profissionais e sociais, mas do ponto de vista do consumo – com a exceção dos medicamentos – ela era o mesmo que um nada. Assim, o nada que ela se sentia refletia em termos de mercado como um nada também em termos de consumo. O que do ponto de vista da sociedade do consumo pode também ser qualificado como uma depressão, ainda que pontual, no sistema. (*Revista Piauí*, n. 33, junho de 2009, pp. 14-19)

além de um prejuízo pontual e pode tornar-se uma lesão que dependendo das proporções coloca em risco o sistema como um todo. Algo dessa ordem ainda não foi verificado, mas o investimento cada vez maior na conscientização política dos efeitos deletérios do consumo - não apenas para o ecossistema, mas também para a psique – já pode ser encontrado em atitudes onde o menos é mais.¹⁷⁰ A agenda pós-materialista tem apostado numa saída para a aridez daquilo que vimos chamando de melancolização da sociedade, ainda que não façam a menor alusão à melancolia como conceito histórico e crítico, e insistam, por vezes, numa visão ingênua de felicidade.

Maria Rita Kehl, pensando no depressivo em sua relação com o imperativo do gozo, cita Adorno quando este escreveu que “Divertir-se significa estar de acordo”.¹⁷¹ Frente a isto, o melancólico com sua demissão subjetiva é o instrumento que desafina o coro dos contentes. Lá onde Freud falou de um mal-estar generalizado na sociedade, aqui, no depressivo este mal-estar ganha um contorno muito preciso. A dimensão política do depressivo, em sua demissão subjetiva é se apresentar como a peça que faz o arranjo falhar.

E traça assim um paralelo com os antigos melancólicos:

Os depressivos, cujo número parece aumentar na proporção direta dos imperativos de felicidade, são incômodos na medida em que questionam esse projeto. Daí seu parentesco com os melancólicos pré-modernos, que sofriram por ter caído do (suposto) lugar de onde pretendiam atender à demanda do Outro.¹⁷²

Muito poderia ser dito a respeito desse trecho em correlação com a teologia e a teosofia, pois nele aparece a ideia da depressão como uma queda, similar à associação entre a melancolia e a Queda feita por Robert Burton em *Anatomia da melancolia*. Mas não pretendemos nos estender mais sobre isso no momento, pois ele aparecerá com frequência ao longo das análises posteriores. De qualquer modo, um último aspecto merece menção: o fato de Kehl falar de desaparecimento do sujeito frente ao quadro de desaparecimento de Deus.

¹⁷⁰ Experiências como a de Jo Nemeth, australiana de quarente e sete anos, que se propôs a viver um ano sem nada comprar é apenas mais um exemplo deste tipo de experimento que se espalha pelo mundo. Nemeth mantém um blog (<https://jolowimpact.wordpress.com/>) no qual descreve sua rotina. O slogan do blog – “*moneyless low impact living*” – resume bem sua ideologia, a qual por sua vez reflete uma preocupação política bastante em voga atualmente.

¹⁷¹ ADORNO, “A indústria cultural” Apud KEHL, *O tempo e o cão*, p. 99. A citação completa é “Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo.” No original cf. ADORNO, *Dialética do esclarecimento*, p. 135.

¹⁷² KEHL, *O tempo e o cão*, p. 103.

... como esse convite ao apagamento do sujeito do desejo vem se transformando em uma fantasia socialmente compartilhada, ele se tornou o principal agente causador da servidão ante o cortejo das mercadorias, prometendo ao mesmo tempo apagar a falta e apaziguar a angústia que a *falta da coisa* inevitavelmente promove.¹⁷³

A coisa aqui como o sinal do Outro pode ser muitas coisas, mas todas elas compartilham da mesma impossibilidade de representação, a não ser pelo deslocamento. Ora, se Deus desde sempre foi um Outro deslocado, pelo menos no sentido da gnose, o deslocamento de Deus no século XIX, pode ser visto como um duplo deslocamento, uma distância ainda mais infinita, se é que se pode falar assim. Estar diante da mercadoria é estar diante de um Outro do Outro e assim sucessivamente, até que a noção de Outro seja ela mesma apagada na distância. Essa consciência da distância não é nova, ela apenas se faz em uma nova chave para o depressivo. O melancólico já a conhece como a alienação de Deus, já que Deus é em si mesmo um ser alienígena. A mercadoria ao se apropriar da distância engana o olho, apresenta o distante como o próximo, o alheio como o próprio. Assim, o que a modernidade apresenta de novo é um velho drama, substituindo a alienação de Deus pela alienação provocada pelas mercadorias. Isso explica a razão pela qual o melancólico continuou a ser o grande contemplador, mesmo quando seu Objeto Deus saiu de cena. Vocacionado para o olhar contemplador, foi-lhe impossível deixar de exercê-lo, mesmo quando os objetos de culto migraram para a trivialidade das mercadorias.

Em termos da duplicidade da melancolia antiga, esse olhar contemplador, contudo, pode tanto ficar refém das mercadorias quanto delas traçar uma rota de fuga. Em sua positividade de sair de si, no êxtase que Aristóteles coloca sob o signo da melancolia, o melancólico pode ser aquele que ao invés de se entregar o ensimesmamento, dissolve-se não em alienação, mas no fora. Não surpreende em relação a isso, o apelo que as comunidades selvagens exercem hoje em dia como modelos de escape da lógica da mercadoria. Frente ao transe das mercadorias, o transe coletivo provocado pelo xamanismo evoca a presença de algo que ainda não foi derrotado pelo capitalismo. Nessas comunidades os deuses ao que tudo indica permanecem vivos.

Para Kehl, a torção no sujeito provocada pela depressão pode libertá-lo dos objetos e colocá-lo na rota certa, pois “o depressivo, em sua estranha recusa a acreditar

¹⁷³ KEHL, *O tempo e o cão*, p. 98.

nos semblantes da felicidade, [talvez esteja] muito mais próximo de sua via desejante do que ele imagina.”¹⁷⁴ Aqui podemos falar finalmente de alguma redenção.

Recorrendo ao conceito de *durée* de Henri Bergson, a grande aposta de Kehl no depressivo reside na maneira singular como ele responde ao tempo. Em sua lentidão ele se coloca à margem do tempo da produção e se abre para temporalidades outras, que muitos pensam estar extintas. Nestas, ele encontra o tempo da construção de uma subjetividade lenta, tecida na rememoração. Se a ruminação é uma característica da depressão ela pode não ser negativa, mas ser um sinal de que o sujeito recusa o avanço que a sociedade lhe propõe. Onde se vê a circularidade do pensamento pode advir o traçado de linhas de fuga. O sujeito pode, em seu recolhimento, estar acelerando seu desejo de singularização.

Neste ponto da argumentação, após se deter no tempo lógico de Lacan, na *durée* de Bergson e nas diferentes temporalidades do aparelho psíquico segundo Freud, Kehl se volta para o passado e parece se dar conta de que o que ela se esmera em descrever como o tempo do depressivo na verdade é o tempo descrito na tradição da melancolia. “Meu propósito, ao associar melancolia e devaneio, é estabelecer uma continuidade entre as antigas manifestações da melancolia e essa forma de mal-estar que hoje denominamos depressões.”¹⁷⁵ Fechando assim um círculo no qual as pontas da melancolia e da depressão se encontram.

Passemos então a Vladimir Safatle, o segundo filósofo que atualmente tem colocado a melancolia no centro de suas reflexões.

Vladimir Safatle e O circuito dos afetos.

O essencial a ser dito a respeito de *O circuito dos afetos* foi indicado acima: que o autor desenvolve nesse a ideia de que a melancolia é usada pelo poder como uma arma a fim de manter os corpos melancolizados, isto é, paralisados, desvitalizados, em suma, despotencializados politicamente. Safatle denomina esta estratégia de melancolização do poder.

Safatle não recorre à história da melancolia para chegar a este diagnóstico, como o faz Kehl. Seu ponto de partida é Freud. O conceito fundamental para ele nem é a

¹⁷⁴ KEHL, *O tempo e o cão*, p. 108.

¹⁷⁵ KEHL, *O tempo e o cão*, p. 135.

melancolia propriamente dita, mas as noções de angústia e desamparo, que conduzem Freud das conjecturas ontogenéticas a respeito da melancolia em *Luto e melancolia*¹⁷⁶ às conjecturas filogenéticas sobre a angústia em *Mal-estar na civilização*.¹⁷⁷

Na trajetória teórica de Freud essa passagem representa uma importante inflexão, já que desembocará na sua segunda tópica, da qual emerge a noção de Superego (em “O eu e o Isso”, de 1923)¹⁷⁸, que será determinante em seu pensamento daí em diante. Essa noção começa a ser divisada por Freud em seu texto sobre o narcisismo – “Sobre a introdução do conceito de narcisismo” (1914)¹⁷⁹ –, o qual, por sua vez, é a base de “Luto e melancolia”, escrito em 1915. Mais tarde será desses estudos que Freud partirá para seus escritos ditos sociais, tais como, *Além do princípio do prazer* (1920)¹⁸⁰, *O futuro de uma ilusão* (1927)¹⁸¹ e *O mal-estar na civilização* (1929)¹⁸². Portanto, o narcisismo, entendido como um conflito entre a libido do ego e a libido objetual, é o que dará o tom dos desenvolvimentos futuros empreendidos por Freud.

Além desses textos é preciso mencionar “Fetichismo”, de 1927,¹⁸³ que a partir de então fornece um interessante contraponto à noção de fetichismo delineada por Marx. Diga-se de passagem que, como fantasmalogia, essa trajetória de Freud não poderia ser mais coerente com a fantasmalogia medieval do que isso, uma vez que ela vai do problema da imagem, em *A interpretação dos sonhos*, passa pelo narcisismo e chega a noções abismáticas como a pulsão de morte. Não por acaso, Benjamin e Adorno, dois dos pensadores mais melancólicos do século XX, encontrarão uma grande afinidade com ela. Como pensadores do social, eles extrapolarão ainda mais do que Freud, o que esse divisava na esfera clínica (se as *Passagens* seriam para a modernidade o que o a *Origem do drama barroco alemão* foi para a Era Moderna, a *Dialética do esclarecimento*¹⁸⁴, de Adorno e Horkheimer, certamente é o grande ensaio sobre a melancolia do século XX).

¹⁷⁶ Cf. FREUD, 2011.

¹⁷⁷ Cf. FREUD, *Obras completas volume 18*, 2010.

¹⁷⁸ Cf. FREUD, *Obras completas volume 16*, 2011.

¹⁷⁹ Cf. FREUD, *Obras completas volume 12*, 2010.

¹⁸⁰ Cf. FREUD, *Obras completas volume 14*, 2010.

¹⁸¹ Cf. FREUD, *Edição Standard Brasileira*, vol. XXI.

¹⁸² Cf. FREUD, *Freud*, Coleção os pensadores, pp. 129-194.

¹⁸³ Cf. FREUD, *Edição Standard Brasileira*, vol. XXI.

¹⁸⁴ Cf. ADORNO, *Dialética do esclarecimento*. A abundância de termos relacionados à melancolia em *Dialética do esclarecimento*, tais como, lascívia (“...o estéril prazer que o conhecimento proporciona não passa de uma espécie de lascívia”, p. 20), alienação (“O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder”, p. 24), a fantasia (“A fantasia atrofia-se”, p. 46), a regressão (“A regressão das massas”, p. 47), a impotência e o conformismo, a compulsão (“São figuras da compulsão:...” p. 63), a solidão (“O solitário astucioso já é o *homo oeconomicus*, ao qual se assemelham todos os seres racionais”, p. 66), o estranho, o louco e o canibalismo (conjunção que aparece na seguinte passagem: “Polifemo, que confia no poderio dos imortais, é no entanto um antropófago e é por isso que,

No entanto, *O circuito dos afetos* praticamente não menciona a melancolia. Apesar de Safatle afirmar que seu objetivo no livro é afirmar a centralidade dos afetos na vida política, o afeto que ele tem em mente é o desamparo. Pois para ele o desamparo é o afeto político central da contemporaneidade, uma vez que é por meio dele que o sujeito se abre às relações sociais e experimenta sua radical contingência pessoal. Nisso, Safatle deixa para trás a teoria dos afetos derivada de Espinoza e Thomas Hobbes, baseada na tristeza e no medo, considerando que elas já não mais conseguem dar conta da complexidade atual. (conferir isso)

A primeira vez que a palavra melancolia aparece em *O circuito dos afetos* é na página 73. Antes disso, o texto gira em torno do significado de desamparo e de angústia em Freud e outros autores, preparando assim sua argumentação para a afirmação do desamparo como o afeto político dominante de nossos tempos (note que Safatle, assim como nós, precisou se desvencilhar da predominância da noção de angústia na filosofia contemporânea a fim de poder abrir caminho para a noção que lhe interessa, isto é, a de desamparo). A palavra melancolia retornará algumas vezes ao longo de seu livro, mas sem chegar a constituir uma presença forte. Contudo, se considerarmos que atualmente um dos motes de Safatle é a tal “melancolização do poder” – algo que vem sendo repetidamente enfatizado em suas recentes falas¹⁸⁵ - o contexto nos permite pensar que

apesar dessa confiança, recusa reverência aos deuses: ‘tu és louco, estranho, ou vens de longe’ – em épocas posteriores, a distinção entre o louco e o estranho era menos escrupulosa e o desconhecimento do costume, assim como todo modo de ser estranho, eram imediatamente tachados de loucura [...]”, p. 69), o fetichismo, a paralisia (“A partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas as suas qualidades econômicas salvo seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos”, p. 40), e muitas outras, retiradas da mitologia (Excurso I) ou da crítica da razão prática a partir de Sade e de Nietzsche (no Excurso II) fazem todas com que a “astúcia” da razão de nosso século, tal como um reflexo da de Ulisses, não seja outra coisa senão a melancolização generalizada da vida moderna. Frente a isto, a melancolização do poder vista por Vladimir Safatle na atualidade não se apresenta como novidade, mas como a continuidade – talvez, a agudização – de uma condição que Adorno e Horkheimer há décadas já haviam mapeado.

¹⁸⁵ E que é inclusive o título de uma palestra sua realizada no Café Filosófico da CPFL, a qual pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=f7FRthT6RNs>. A sinopse da palestra que aparece no Youtube fornece um bom resumo para o que o filósofo paulista entende por “melancolização do poder”: “O poder age em nós através da melancolia. Não há nenhuma dominação que seja baseada apenas na coerção, mas toda dominação só pode se realizar como uma forma de amor. Amamos o que nos domina, o que nos leva à questão de saber que forma é esta de amor que organiza nossa servidão. Se partirmos da compreensão freudiana de que a melancolia é uma forma de amor, a saber, amor por objetos perdidos que nunca podem ser elaborados, podemos ter um eixo para compreender as dinâmicas psíquicas da sujeição.” (Sinopse que acompanha o vídeo do link acima, publicado em 23 de agosto de 2016 e visto por nós em 20/07/2016) Também em sua coluna na Folha de São Paulo o tema reaparece: “Nesse momento em que alguns inclinam-se à uma posição melancólica diante dos descaminhos do país, há de se lembrar que podemos sempre falar em nome da primeira pessoa do plural, e esta será nossa maior força. [...] Faz parte da lógica do poder produzir melancolia, nos levar a acreditar em nossa fraqueza e isolamento. Mas há

onde se lê desamparo se leia também, como uma sombra, melancolia. Essa conexão é feita pelo próprio autor nas palavras abaixo, ainda que com o sentido de afastar o desamparo da melancolia:

Note-se que o desamparo como afeto político não deve ser confundido, ao menos neste contexto, com a aceitação resignada de certo desencantamento ligado ao desinflacionamento de nossas expectativas de reconciliação social. Muito menos deve ser visto como o saldo necessário da aceitação “madura” da inexistência de alguma espécie de providência a nos guiar. Como se fosse o caso de confundir “maturidade política” com alguma forma de afirmação do caráter necessariamente deceptivo da experiência comum. Em todos esses casos, *afirmar o desamparo equivaleria a formas de melancolia social*, o que o transformaria no afeto de uma vida democrática pensada como esfriamento geral das paixões de ruptura e como fruto da acomodação à finitude da potência limitada de nossas paixões.¹⁸⁶

Mais do que procurar demonstrar como a melancolia poderia ser encontrada em *O circuito dos afetos* é importante para nossos interesses salientar que o percurso que o autor faz passa pelos mesmos lugares da melancolia em Freud, isto é, pela introdução do narcisismo, pelas diferenças entre o luto e a melancolia e pelo mal-estar na civilização. O desamparo como afeto político é assim pensado em relação ao desamparo primordial do *infans* oscilando narcisicamente entre permanecer trancafiado em seu eu ou se abrir para o fora. Talvez por que na definição freudiana de melancolia não haja nada de positivo – já que nessa oscilação uma sombra recai sobre o *infans*, mantendo-o para sempre cativo – é que Safatle se volte para o desamparo, já que nesse, a troca é o elemento fundamental.

Porém, se Safatle não estivesse tão interessado na teoria do reconhecimento (assunto que ocupa a segunda metade de seu livro) talvez ele tivesse dado mais atenção à palavra melancolia. A esse respeito é interessante assinalar que o título original de *O mal-estar na civilização, Das Unglück in der Kultur* (“A infelicidade na civilização”) fazia uma referência mais explícita à melancolia, se entendermos essa como tristeza. Assim, arriscamos dizer que o primeiro título se aproxima de algo como *A melancolia na civilização*, por um processo de sinonímia. Mas isso soaria muito pré-moderno para a

muitos que foram, são e serão como nós.” (*Folha de São Paulo*, Caderno de Cultura, 13/05/2016) (<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/05/1770605-nos-acusamos.shtml>) (Visto em 13/05/2016)

Acreditamos que, embora essas palavras tenham sido escritas no calor do momento do impeachment duvidoso de Dilma Rousseff, elas já estavam no horizonte teórico do autor, nascidas das pesquisas apresentadas em seus dois últimos livros. Não nos surpreenderia assim que o próximo projeto do autor seja um livro no qual a melancolia venha a ser um tema central, pois, tal como a pensamos ela se reveste de um caráter político mais central do que o desamparo.

¹⁸⁶ SAFATLE, *O circuito dos afetos*, p.73. (grifos nossos)

psiquiatria. Acabou que o título modificado pelo próprio Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, encontrando dificuldades de tradução para o inglês, se tornou o *Civilization and its discontents*, o qual retira o sentido presente em *Unbehagen*. A tradução francesa encontrando um equivalente a essa palavra em *malaise*, ficou mais próxima do original, com *La malaise dans la culture*; preservando assim o sentido de mal ou doença que desaparece no título em inglês. Obviamente isso não passa de conjecturas de nossa parte, mas julgamos que nos títulos originais, a melancolia se faz presente, não apenas como infelicidade, mas como a infelicidade inquietante que subjaz em seu sentido histórico. Pode parecer assim que nosso intuito é ver a melancolia por todo lado, o que não deixa de corresponder a uma verdade, uma vez que lançamos a hipótese da melancolia como a sombra da morte de Deus lançada sobre os sujeitos. De qualquer modo, é um tanto óbvio que Freud não procura por ela em *O mal-estar na civilização*, menos ainda em seu sentido histórico.

Como o nosso objeto é outro e não o problema do reconhecimento – embora passe necessariamente por esse, como teremos oportunidade de ver, já que trataremos de sujeitos frente à cidade – *O circuito dos afetos*, apesar do título, acaba sendo decepcionante para nossos propósitos.

Ainda assim, vale a pena repeti-lo, pelo fato de se ocupar do desamparo como uma forma de angústia advinda do momento no qual o eu corre o risco de permanecer para sempre engolfado pela sombra do objeto, a teoria de Safatle no mínimo mostra outros usos para *Luto e melancolia*.

De qualquer modo, os últimos movimentos do autor mostram-no como se estivesse rondando a melancolia. Afinal, os títulos de seus dois últimos livros, *Grande Hotel Abismo*, com sua alusão ao abismo, uma das grandes metáforas da melancolia, não ficaria mal como o nome de um ensaio atual sobre a melancolia e *O circuito dos afetos*, definitivamente cairia bem como um tratado sobre a fantasmalogia medieval. Como estudioso de Adorno – um de seus autores basilares, ao lado de Hegel e Lacan - é claro que algo de Benjamin como o “último pensador sobre a melancolia” poderia ser acessado em Safatle, uma vez que muito do que Adorno apresenta em *Dialética do esclarecimento* é diretamente devedor do pensamento melancólico de Benjamin.

Grande Hotel Abismo, livro que o autor diz ter sido preparatório para *O circuito dos afetos*, retira seu título da observação irônica de Georg Lukács de que os filósofos da Escola de Frankfurt – principalmente Adorno – pareciam morar “em um Grande Hotel belo e melancólico, pois guardião dos últimos resquícios da civilização letrada, mas cuja

sacada dá diretamente para um abismo."¹⁸⁷ Promovendo uma torção nesse dito espirituoso, Safatle coloca:

Lukács, no entanto, não percebeu que acabara de fornecer involuntariamente uma bela definição da exigência fundamental da filosofia: essa exigência de se confrontar com o caos, confrontar-se com o que aparece a um certo conceito de razão como abismo, e sentir-se bem. Pois esse sentimento nasce da certeza de que não devemos ter medo de ir onde não encontramos mais as luzes projetadas por nossa própria imagem.¹⁸⁸

De nossa parte diríamos que Safatle acabou por dar uma bela definição do lugar da melancolia no pensamento atual, que longe de poder descartar a teoria crítica como uma forma desengajada de ação, deveria retomar seu poder de contemplação. E é sobremaneira interessante que ele o faça numa chave peculiar à fantasmalogia, fazendo uma referência ao problema da imagem, já que ele inicia seu livro contrapondo dois tipos de olhar. Apresentados por Ludwig Wittgenstein da seguinte forma:

Poder-se-ia dizer que o conceito de “jogo” é um conceito de contornos pouco nítidos. Mas um conceito pouco nítido é ainda um conceito? Um retrato difuso é ainda a imagem de um homem? Pode-se sempre substituir com vantagem uma imagem difusa por uma imagem nítida? Não é muitas vezes a difusa aquela de que nós precisamos?¹⁸⁹

Ao que responde Safatle:

De certa forma, este livro gostaria de ser compreendido como uma longa resposta a tais perguntas enunciadas por Wittgenstein. Trata-se de mostrar como, quando é questão do homem, melhor uma imagem claramente difusa do que outra falsamente nítida. No entanto, é fato que o maior desafio da reflexão filosófica seja, talvez, indicar os momentos em que devemos reconhecer a necessidade de retratos difusos. Retratos no interior dos quais podemos encontrar os lineamentos de uma imagem familiar, mas uma imagem que não deve ser totalmente determinada, uma imagem atravessada por algo que parece querer a todo momento corroê-la sem chegar a destruí-la.¹⁹⁰

Safatle arma assim uma rede eminentemente melancólica para se pensar o contemporâneo. Ao resgatar o problema dos conceitos e das imagens ele puxa por aquele lugar onde a melancolia sempre foi vista como fonte de saber, isso é, a filosofia. E onde a melancolia nunca se colocou como um impedimento para o “sentir-se bem”.

¹⁸⁷ SAFATLE, *Grande Hotel Abismo*, contracapa.

¹⁸⁸ SAFATLE, *Grande Hotel Abismo*, contracapa.

¹⁸⁹ WITTGENSTEIN apud SAFATLE, 2012, p. 1.

¹⁹⁰ SAFATLE, *Grande Hotel Abismo*, p. 1.

Christian Dunker: Mal-estar, sofrimento e sintoma.

Dos três livros em questão, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, de Christian Dunker, é o que menos nos ocupará, ainda que dentre eles seja o que mais toca diretamente a questão da cidade. Neste livro o autor enuncia uma das metáforas mais recentes da tradição interpretativa do Brasil que tem na casa grande e senzala de Gilberto Freyre e no homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda seus pontos altos: a lógica do condomínio. Com sua metáfora, Dunker se irmana do sociólogo Jessé de Souza no desejo de encetar uma revisão das tradicionais grandes interpretações da cultura brasileira. A diferença é que enquanto Jessé se volta para a desconstrução destas interpretações – percebendo em todas elas o desmoralizante “complexo de vira-latas” – Dunker sugere novas metáforas para substituir as clássicas “casa grande e senzala” e “homem cordial”. No lugar da casa grande, o condomínio; do homem cordial, o síndico e o *homus* condominial.

Mas o livro de Dunker vai muito além de sua tese principal e se detém no percurso histórico da psicanálise no Brasil.¹⁹¹ A razão para isso em um livro sobre a brasilidade deve-se à importância que a psicanálise teve nas décadas de formação da modernidade brasileira, da qual é constitutiva não apenas como chave interpretativa, mas também como sintoma; o que leva Dunker a enunciar uma de suas atuais bandeiras: o fato de que “a cultura brasileira não pode ser pensada sem a psicanálise.”¹⁹² (Gostaríamos de dizer o mesmo a respeito da modernidade de um modo geral, mas o viés de Dunker é bastante preciso pelo fato de nossa modernidade ter se dado em paralelo com a instalação da psicanálise em terras brasileiras; de qualquer modo, embora Freud tenha chegado quando a modernidade já corria solta no hemisfério norte, uma vez lançada, sua invenção, a psicanálise, não mais deixou de ser um componente importante nos desdobramentos dessa modernidade, como se tornou um de seus mais singulares instrumentos de análise crítica).

Se nos perguntarmos onde se encaixa a melancolia no livro do Dunker a resposta é bastante decepcionante à primeira vista, pois em nenhum lugar, assim como em *O circuito dos afetos*, a melancolia é citada de modo relevante. A não ser, como nesse,

¹⁹¹ Cf. DUNKER, “Psicanálise e modernidade brasileira” in: *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, cap. 2, pp. 107-184.

¹⁹² Chamada de capa dada pelo autor para a *Revista Cult* na qual Dunker diz: “Outras culturas se pensam em outras chaves, a brasileira não pode ser pensada sem a psicanálise, por isso tentei introduzi-la (ou reintroduzi-la) em nosso debate sobre a brasilidade.” (*Revista Cult*, nº 200, ano 18, abril 2015, pp. 20-25)

quando o autor passa pelos textos nos quais Freud a trata em relação ao luto e ao narcisismo. Quanto a esse último, embora seja central na compreensão de Dunker da lógica do condomínio, ele se apresenta na mesma chave dos autores acima, isto é, visto como elemento determinante na constituição da subjetividade que se tornou dominante a partir dos anos cinquenta do século passado, na qual as injunções do Superego passaram da repressão à injunção do *Goza!*

Onde Dunker se apresenta interessante para nosso objeto é na sua clínica da cidade. Ao colocar a cidade no divã, ele cumpre o que reza, isto é, que a sociedade brasileira não pode ser compreendida sem a psicanálise. Isso é algo que Slavoj Žižek vem reiteradamente dizendo a respeito da nova ordem global, mas não deixa de ser precioso – e necessário – quando esse olhar mais generalizante recai diretamente sobre a nossa singularidade.

Logo de imediato, ao tratar das diferenças entre diagnóstico e diagnóstica, o autor permite entrever a amplitude de sua interpretação:

Este livro aborda tais problemas considerando algumas particularidades. A primeira delas é tomar o diagnóstico não apenas como o ato de nomeação clínica de uma condição de adoecimento, mas como uma *diagnóstica*, ou seja, como a reconstrução de uma forma de vida. Considerar o diagnóstico em psicanálise reconstrução de uma forma de vida envolve tanto a diagnóstica do sujeito como a transversalidade diagnóstica entre disciplinas clínicas (médica, psicanalítica, psiquiátrica, psicológica); tanto a flutuação discursiva dos efeitos diagnósticos (jurídico, econômico, moral) como sua incidência no real das diferenças sociais (gênero, classe, sexualidade). Reconstruir uma forma de vida, no escopo ético de uma racionalidade diagnóstica pensada dessa maneira ampliada, é, no fundo, refazer os laços entre trabalho, linguagem e desejo, pensando a patologia – que se exprime no sintoma, no mal-estar e no sofrimento – como uma patologia do social.¹⁹³

A diagnóstica da pós-modernidade de Dunker não difere muito da de Christopher Lasch em livros como o já citado *A cultura do narcisismo* e *O mínimo eu*, cujo subtítulo, “Sobrevivência psíquica em tempos difíceis”, captava, em sua origem, o mundo anglo-saxão, os horrores da ascensão do neoliberalismo ao posto de modelo econômico hegemônico mundial. Quando Lasch diz que:

Neste ensaio, espero basicamente explicitar o que em *A cultura do narcisismo* parece ter ficado obscuro ou ambíguo: a saber, que a preocupação com o indivíduo, aparentemente tão característica de nossa época, assume a forma de uma preocupação com a sobrevivência psíquica. Perdeu-se a confiança no futuro.¹⁹⁴

¹⁹³ DUNKER, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, p.23. (grifos do autor)

¹⁹⁴ LASCH, *O mínimo eu*, p. 9.

Não nos parece que a novidade seja que “a preocupação com a sobrevivência psíquica” seja uma novidade, já que ela ocupou boa parte da sociologia pelo menos desde que Georg Simmel escreveu “As grandes cidades e a vida do espírito”, em 1903.¹⁹⁵ Desde então, a cidade tem sido colocada como um lugar de perigo para a psique. O que nos parece mais tipicamente atual na diagnóstica de Dunker, a também já muito debatida perda da crença no futuro, não constitui algo novo. O novo nele então acaba por se restringir a uma leitura mais local dos efeitos da pós-modernidade.

Dunker, com efeito, se apoia muito nas teorias da pós-modernidade, e quase podemos ver uma superficialidade no uso que ele faz do termo. Se a pós-modernidade em sua origem já apresentava uma multiplicidade de interpretações, atualmente é preciso se interrogar sobre seus efeitos. Uma vez que, como defenderemos adiante, o que dela restou é uma pós-modernidade desencantada, na qual o culto às ruínas da pós-modernidade em seu auge se tornou ele mesmo uma ruína. Frente a isso, é preciso dizer que se o fim das utopias já era uma das tônicas da teoria pós-moderna, essa ainda flertava com o futuro de modo sedutor. O que parece caracterizar nosso tempo é que visões apocalípticas como as de *Blade Runner* (EUA, Hong-Kong, UK, 1982), como uma certa glamourização das distopias, tornaram-se elas mesmas peças *vintage*. No cenário pós-apocalíptico traçado por Fausto Fawcett em *Favelost* não há lugar sequer para o condomínio, menos ainda para o glamour decadentista, pois tudo se tornou um quadro catastrófico de mera sobrevivência.¹⁹⁶ (Isso nos faz pensar muito na obra de um pós-moderno *avant la lettre* como Jean-Luc Goddard, que de um olhar áspero, mas amoroso pelas imagens ao longo de sua carreira, vem, ao longo das duas últimas décadas, de modo sempre pioneiro antecipando a história; atualmente, filmes como *Adieu au langage* (Suíça/França, 2014), tratam não mais da dificuldade de comunicação ou da perversão da linguagem, mas de seu fim mesmo).

Salientemos que nunca esteve no projeto de Freud a intenção de colocar a cidade no divã. Mesmo em seus textos sociais, o interesse recai nos mecanismos ínfimos do mundo interior, como naquele caldo de moléculas que Freud chama de caldo “oceânico”¹⁹⁷, de onde emerge um ego “que sofre o confronto de um ‘exterior’ estranho e

¹⁹⁵ SIMMEL, in: CHOAY, 1979, pp. 329-338.

¹⁹⁶ Cf. FAWCETT, 2012.

¹⁹⁷ FREUD, *O mal-estar na civilização*. In: *Freud*, Coleção Os pensadores, p. 131.

ameaçador.”¹⁹⁸ E mesmo quando Freud fala de cidade ele o faz de uma perspectiva de um fundo igualmente caudaloso, a história, de onde emerge a cidade (“Permitam-nos agora, num voo da imaginação, supor que Roma não é uma habitação humana, mas uma entidade psíquica, com um passado semelhantemente longo e abundante – isto é, uma entidade onde nada do que outrora surgiu desapareceu e onde todas as fases anteriores de desenvolvimento continuam a existir, paralelamente à última).¹⁹⁹ Vê-se que colocar a cidade no divã só era uma possibilidade para Freud contra esse pano de fundo da estrutura inconsciente e qualquer traço de singularidade só podia se efetivar como um sintoma. Retirar a cidade desse complexo palimpséstico a fim de afirmar uma lógica não pode deixar de ser uma redução. Ainda assim, colocar a cidade no divã, como o faz Dunker, não deixa de ser útil, na medida em que acrescenta aos estudos sobre a cidade uma camada a mais, contribuindo desse modo para restituir à cidade algo de seu complexo corpo (uma outra lógica é a tipificada por Félix Guattari e Suely Rolnik em *Cartografias do desejo*²⁰⁰, na qual a cidade se apresenta não como palimpsesto, mas como um campo de fluxos; isto é, não como um devir da profundidade, mas como um devir da planície. Esse caminho é igualmente interessante, ou mais, por mostrar um pensamento mais alucinado do que o de Dunker. De qualquer modo não se trata de contrapô-los, uma vez que isso exigira um espaço que não dispomos, mas de mantê-los juntos, como duas intenções complementares e justapostas).

Assim, se Freud não se furtou a traçar diagnósticos da cultura e da sociedade, seu empreendimento foi eminentemente uma prática intramuros. Por vezes, o que se percebe nos estudos sobre a cidade é exatamente uma lacuna na conexão com essa prática, já que esses em sua grande maioria se percebem em geral como práticas extramuros, isto é, práticas no “real” da cidade.

Lacan por seu turno abrirá muito mais a clínica para o social. Ao pensar sua tópica em termos de Real, Simbólico e Imaginário - e não como Isso, Superego e Eu -, ele abre a clínica para a dimensão das práticas simbólicas em sua íntima relação com as produções imaginárias. Nos parece que esse é o ponto de partida de pensadores importantes como Henri Lefebvre e Michel de Certeau.²⁰¹ Mas não no Real. Slavoj Žižek, embora não seja um pensador das cidades, abre essa dimensão, e acaba por se tornar um grande porta-voz da clínica do real em dimensões globais, dimensões essas que não

¹⁹⁸ FREUD, *O mal-estar na civilização*. In: *Freud*, Coleção Os pensadores, p. 134.

¹⁹⁹ FREUD, *O mal-estar na civilização*. In: *Freud*, Coleção Os pensadores, p. 136.

²⁰⁰ Cf. GUATTARI; ROLNIK, 2005.

²⁰¹ AGAMBEN, *Homo sacer*, p. 182.

deixam de ser as dimensões da cidade atual, como cidade sem borda. E é preciso voltar a Agamben para entender o peso de sua definição da cidade como *Lager*, uma vez que para ele “o campo [*Lager*, campo de concentração] é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política torna-se biopolítica e o *homo sacer* se confunde virtualmente com o cidadão”²⁰² e:

A um ordenamento sem localização (o estado de exceção, no qual a lei é suspensa) corresponde agora uma localização sem ordenamento (o campo, como espaço permanente de exceção). O sistema político não ordena mais formas de vida e normas jurídicas em um espaço determinado, mas contém em seu interior uma *localização deslocante* que o excede, na qual toda forma de vida e toda norma podem virtualmente ser capturadas. O campo como localização deslocante é a matriz oculta da política em que ainda vivemos, que devemos aprender a reconhecer através de todas as suas metamorfoses, nas *zones d'attente* de nossas aeroportos bem como em certas periferias de nossas cidades.²⁰³

À primeira vista pode ser um exagero comparar a cidade atual com um campo de concentração, mas o modo como nela viceja a segregação e o modo como nela grande parte dos corpos são destituídos de suas potências, não apenas lembra, mas faz ver a lógica concentracionária em plena ação. E, se nada pode se comparar em termos de experiência do Real com a experiência dos *Lagers*, isso significa que algo desse horror é vivido cotidianamente pelos habitantes das cidades. Frente a isso, a lógica do condomínio de Dunker pode ser vista como uma manifestação modulada da gestão dos campos: sem o horror explícito, mas operando continuamente, só que numa frequência mais baixa.

A observação de Dunker de que “boa clínica é crítica social feita por outros meios”²⁰⁴ indica a direção que uma *práxis* urbanística deve tomar se deseja incluir no campo de sua atuação a violência do Real. Não cabe a nós indicar quais seriam as diretrizes para tal tomada de posição, mesmo por que de algum modo essa *práxis* já inclui bons nacos dele. De qualquer modo ela sempre fica aquém daquilo que a literatura e o cinema acessam, como teremos oportunidade de ver.

A sua hipótese da lógica do condomínio como um diagnóstico da sociedade brasileira é uma amostra do que a clínica tem a oferecer:

O síndico é como um novo sintoma da patologia brasileira da autoridade: envolve conflito entre exigências antagônicas, simbolização de desejo e principalmente um tipo especial de satisfação, chamado gozo. Esse terceiro quesito parece ter sofrido uma inversão. Se antes a

²⁰² AGAMBEN, *Homo sacer*, p. 178.

²⁰³

²⁰⁴ DUNKER, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, p.46.

autoridade dizia como gozar, em imagem e espelho do pai, agora ela se contenta em gerenciar o gozo perturbador do outro. Se antes o domínio se exercia no território pessoal do latifúndio familiar, agora ele se organiza em torno do espaço impessoal do condomínio.²⁰⁵

Seria redutor reclamar para o modelo liberal a causa do sofrimento individual, uma vez que esse pode muito bem ter sido e continuar a ser desejado pelo indivíduo. cremos que o que interessa aqui é pensar o que a clínica tem a dizer sobre novos modos coletivos de subjetivação. Nos exemplos que iremos ver o fracasso ronda as singularidades, ainda que suas derrotas sejam também o sinal de suas vitórias. Entre a clínica do particular (o indivíduo) e a clínica do social (o urbano), a clínica da singularidade (do desvio) já tem campo garantido nas práticas urbanas pelo menos desde o situacionismo. Assim como a clínica do esquizo tem acessado o fora. Resta saber como tudo isso poderia penetrar nos corpos do mesmo modo que a subjetividade capitalista penetra. Algo que permanece no horizonte da pesquisa, mas fora de seu alcance, a não ser como o que se abre, e que, caso tudo dê errado, se encerra precipitadamente, como na metáfora do fim da história presente em *Melancolia*, objeto último de nossa análise.

Se é verdade que “o sofrimento é sempre estruturado como demanda, daí sua ligação com a lógica transitiva do reconhecimento, com a dialética do amor e daí também sua estrutura de retorno, regressão e resistência”²⁰⁶, então quando a trama simbólica se dissolve irremediavelmente o que resta não é o paraíso liberal de Francis Fukuyama²⁰⁷, mas a catástrofe final.

²⁰⁵ DUNKER, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, p.78.

²⁰⁶ DUNKER, *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, p.60.

²⁰⁷ Autor de *O fim da história*.

4 *Nadja*, a cidade surrealista e a melancolia.

Gnose, melancolia e amor cortês.

Das narrativas que iremos analisar escolhemos *Nadja* como texto de abertura por algumas razões. Em primeiro lugar por ser este romance de André Breton firmemente ancorado na estrutura de uma cidade moderna, espaço que queremos pensar como o *locus* da melancolia na modernidade. Em segundo lugar, por se tratar de uma história centrada em uma personagem feminina, Nadja, que reúne em si um conjunto de características que a tornam uma personificação perfeita do sentido atual que a melancolia assumiu. Como prostituta, Nadja personifica aquilo que Lukács chamou de transformação do ser humano em coisa. A prostituta era para Benjamin a forma acabada dessa reificação. Ela personifica mais do que qualquer outro personagem o destino que o capitalismo reserva para todos os habitantes da cidade. Como a figura que historicamente sempre foi condenada por vender seu corpo ela aponta para o operário que igualmente tem apenas seu corpo como mercadoria. Mas diferentemente deste, que vende sua mobilidade para o capital e não tem tempo para usufruir da cidade, a prostituta é por sua natureza uma *flanêuse*. Ela faz das ruas a sua moradia e conhece em seu corpo o sentido da massificação da produção e do consumo que tomam conta da cidade moderna; se “a prostituição inaugura a possibilidade de uma comunhão mística com a massa” e “o surgimento da massa é [...] simultâneo ao da produção em massa”²⁰⁸ temos que na prostituta se reúnem os atributos do artigo de massa cujo objetivo é obter o máximo de *empatia* (pelo lado dos consumidores, naturalmente, que devem ser seduzidos por ele, mas também pelo lado dos produtores, uma vez se submetem à reprodução de objetos que lhes escapam em todos os sentidos e que para se justificarem contam com seu poder de encantamento, como quando surgem “miraculosamente” prontos no final da produção). Usurpada de sua situação histórica de única mercadoria orgânica em circulação na cidade, ela doravante tem que se ver com o “*sex appeal* do inorgânico” que exala da mercadoria, tornando-se ela mesma uma peça de artigo inorgânico.

Ao analisar *Nadja* em seu ensaio sobre o surrealismo Benjamin vai direto ao ponto ao ver nesse uma manifestação do amor cortês transplantada para o coração da modernidade. O amor cortês permanece no horizonte do ocidente como uma reinvenção do amor, transformando o que na antiguidade era visto como uma forma negativa de embriagues em uma experiência revolucionária. Não por acaso Benjamin considera *Nadja*

²⁰⁸ BENJAMIN, “Parque central”, in *Obras Escolhidas III*, p. 161.

“muito apropriado para ilustrar alguns traços fundamentais [da] iluminação profana.”²⁰⁹ Esse conceito que Benjamin desenvolveu a partir da observação do movimento surrealista diz respeito à capacidade de revelar os enigmas da modernidade. Isso significava essencialmente revelar os traços da antiguidade naquilo que se apresentava como inteiramente novo. Ele viu no Surrealismo um contraponto materialista à noção usual de revelação religiosa. O Surrealismo era capaz de revelar as forças revolucionárias presentes no cotidiano da grande cidade. Como exemplo ele cita o fato de que Breton ao passar pelo Boulevard Bonne-Nouvelle relata em *Nadja* como este jamais havia justificado tão bem seu nome quanto nos dias “esplêndidos” de pilhagem durante o episódio de Sacco e Vanzetti.²¹⁰ Mas ao mesmo tempo Benjamin desconfia dos flertes do Surrealismo com a religião.

Ao citar Erich Auerbach, Benjamin explica melhor a relação entre o amor cortês e a iluminação profana:

Um autor contemporâneo dá-nos informações mais precisas sobre o amor provençal, que se assemelha surpreendentemente à concepção surrealista. No excelente *Dante como poeta do mundo terreno*, Erich Auerbach escreve que “todos os poetas do estilo novo têm amantes místicas. Todos experimentam aventuras de amor muito semelhantes, a todos o Amor concede ou recusa dádivas que mais se assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual, e todos pertencem a uma espécie de sociedade secreta, que determina sua vida interna, e talvez também a externa”.²¹¹

Como veremos, as reticências de Auerbach já não são necessárias. Críticos como Harold Bloom veem já há algum tempo não apenas levando a sério o papel das sociedades secretas no desempenho de autores canônicos, como podem inclusive assumir publicamente sua filiação ao saber professado por essas sociedades, como o faz Bloom em *Presságios do milênio*.²¹² De qualquer modo, a própria desconfiança de Benjamin quanto aos propósitos surrealistas, pensando numa chave marxista a religião como sinônimo de alienação, revela uma fraqueza em seu próprio pensamento. Quando ele diz

²⁰⁹ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 24.

²¹⁰ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 23.

²¹¹ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 24.

²¹² “Minhas próprias experiência e convicção religiosas são uma espécie de gnose, e em certo sentido todo este livro, e não apenas sua coda, é uma espécie de sermão gnóstico. Minhas preocupações espirituais, embora pessoais, judaicas e americanas, têm em si um elemento universal que provém de uma vida de estudo da gnose, antiga e moderna. Contudo, este livro, embora embasado na erudição, não é uma obra erudita, mas um testemunho religioso pessoal que se estende às nossas preocupações comuns, à medida que se aproxima o milênio.” (BLOOM, *Presságios do milênio*, p. 11) Além de Bloom, Claudio Willer é um bom exemplo de como o conhecimento secreto, no caso a gnose, pode ser uma chave crítica fundamental na leitura de autores canônicos, já dentro do espectro mais próximo de nós do cânone modernista. Cf. WILLER, *Um encanto obscuro: gnose, gnosticismo e poesia moderna*

que “no amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais inessencial”²¹³ e ao mesmo tempo aponta para Nadja como apenas uma mediadora entre Breton e as coisas não seria essa uma forma de se manter preso e não liberto das coisas? Não seria essa uma forma de religião materialista ainda que rebelde? Se Nadja é como uma dama inessencial, o que seria essencial, as coisas? É o que parece transparecer do seguinte trecho:

É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja. Quais são as coisas de que ela está perto? Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos [presume-se que seja o conjunto dos objetos produzidos pela civilização, históricos ou banais, tais como se acumulam em Paris, local onde circulam Breton e Nadja, “centro desse mundo de coisas [onde] está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris”²¹⁴]. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.²¹⁵

Por que não incluir nessa lista Deus? Essa Figura que igualmente passava pelo martírio da obsolescência? Pensadores sobre a gnose como Eric Voegelin se preocuparam com esta questão.²¹⁶ Dar como certa a morte de Deus pode ser um expediente que leva à ignorância de uma série de forças que movimentam a política moderna, tal como nos explica o filósofo inglês John Gray. Ignorar as relações entre gnose, milenarismo e pensamento utópico pode significar o não entendimento das raízes religiosas de regimes como o soviético e o nazista, ou ainda a onda neoconservadora que tem levado os EUA a se lançar numa cruzada democrática pelo mundo que destrói nações e conduzem povos a catástrofes humanitárias.²¹⁷

Benjamin talvez pensasse no materialismo como uma forma de combater a opressão. Levava a religião a sério a ponto de matizar seu marxismo com influxos do pensamento místico judaico. Mas esses influxos esotéricos jamais o levaram a considerar a sério a saída pela religião. Religião para ele era o capitalismo que era preciso ser combatido. Nisso ele estava inteiramente de acordo com Lenin, que chamou a religião de ópio do povo. Benjamin considerou o suicídio como saída do desespero e seu temperamento saturnino sempre fez pairar sobre ele a sombra da melancolia. Bem de acordo com a tradição – a qual ele mesmo elucidou em *O drama barroco alemão* -

²¹³ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 25.

²¹⁴ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 26.

²¹⁵ BENJAMIN, “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia” in *Obras Escolhidas I*, p. 25.

²¹⁶ Ver VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*.

²¹⁷ Cf. GRAY, 2008.

Saturno o levou aos extremos da contemplação intelectual, mas não o conduziu ao caminho da espiritualidade seguido por Lutero, que ele cita no mesmo livro como exemplo de figura melancólica. Preferiu não ver que além de ser fruto do espírito ascético a melancolia é a causa da busca por esse espírito. Nisso Benjamin foi filho de seu tempo, assim como continua a ser uma característica de nosso tempo a dissociação do pensamento da religião como experiência interior e exterior.

Breton, contemporâneo de Benjamin, trilhou um caminho semelhante. Ao transpor o amor cortês para a modernidade de seu tempo retirou dele o que havia de religioso no sentido profundo. Hoje parece não haver mais dúvida sobre a relação íntima entre esse e o catarismo, movimento herético que floresceu no século XII no sul da França, local de origem de uma civilização do amor que abalou os dogmas da Igreja e deu origem às canções provençais. Embora use de certa cautela, Denis de Rougemont, autor do clássico *História do amor no ocidente*, fala do amor cortês como uma forma disfarçada do culto herético a uma outra Igreja, a dos heréticos cátaros. Uma referência crítica aos cátaros aparece em *Nadja* quando banhado pela tristeza do destino de Nadja, Breton avista uma placa onde está escrito *Les Aubes*.²¹⁸ A cruzada contra os cátaros ficou historicamente conhecida como a Cruzada Albigense, por causa da cidade de Albi, que fica na região onde viviam os cátaros, o Languedoc. Albi também pode ser escrita como Aubi. E essa palavra por sua vez significa não apenas “As alvoradas” como o tradutor brasileiro preferiu²¹⁹, mas pode significar também a cor alva, o branco em suas associações com a luz e a perfeição. No gnosticismo, tradição da qual o catarismo representa a mais importante manifestação da Idade Média, a luz está em completa oposição às trevas. Dizendo-se herdeiros do maniqueísmo, a dualidade radical entre o Bem e o Mal, era o primeiro princípio do ensinamento dos cátaros. Era a partir desse que os outros se desdobravam. Buscar pelo Bem significava para os cátaros uma negação total do mundo fosse ele qual fosse. Para eles tudo o que pertencesse ao mundo não poderia ser fruto de qualquer redenção. Benjamin e Breton pensavam ser revolucionária a redenção das coisas, compreendiam no sentido materialista o significado de salvação. Estranhamente algo da perversidade desse projeto se revela quando Benjamin se refere ao fato de que Breton “está [em *Nadja*] mais perto das coisas [...] que da própria Nadja.” E algo da avidez do cortesão no *Drama barroco alemão* parece apontar para o próprio

²¹⁸ BRETON, *Nadja*, p. 141. Na página seguinte uma foto mostra a placa avistada por Breton.

²¹⁹ Ver *Nadja*, p. 141, nota de rodapé.

Benjamin, quando esse diz que “a sua infidelidade aos seres humanos corresponde uma fidelidade às coisas, que verdadeiramente o mergulha numa entrega contemplativa.”²²⁰

A morte de Deus (entendida aqui como uma metáfora geral para o processo de racionalização iniciado na Era Moderna e que culmina no Iluminismo) em termos políticos gerou um problema de legitimação que tem sido objeto de discussão desde que Carl Schmitt publicou *Teologia política* em 1922.²²¹ Segundo Schmitt, os conceitos da moderna teoria do Estado seriam formas secularizadas de conceitos religiosos e apresentariam assim a fraqueza de um sistema sem legitimação. Não se tratava de depreciar inteiramente a democracia, mas de apontar para uma lacuna no lugar que outrora outorgava o poder ao Estado, isto é, a religião como Igreja instituída. Frente às correntes liberais, anarquistas e socialistas que desde o final do século XIX ameaçavam a ordem instituída, Schmitt pensa sobre o sentido do estado de exceção como medida extrema, mas necessária caso a ordem pareça estar se rompendo perigosamente. “Nada goza hoy de mayor actualidad que la lucha contra lo político. Financieros americanos, técnicos industriales, socialistas marxistas y revolucionarios anarcosindicalistas se unen para exigir que acabe el imperio nada objetivo de la política sobre la objetividad de la vida económica.”²²² Com *Teologia política* Schmitt coloca o problema da morte de Deus como um problema que afeta a vida de um modo geral, tendendo a favorecer as forças desagregadoras do caos. A adesão posterior de Schmitt à ideologia nazista aponta para um problema nas teorias que lamentavam a morte de Deus como um fator de decadência, como as de Oswald Spengler. Pensamentos como “nosotros, hombres de la cultura europea occidental, con nuestro sentido histórico, somos la excepción y no la regla. La historia universal es *nuestra* imagen del mundo, no la imagen de la ‘humanidad’”²²³ indicam que o problema da legitimação da cultura secular reside na sua dificuldade de representação. Para pensadores como Schmitt e Spengler a saída para o estado de anomia social consistia em avançar sobre a história impondo uma nova etapa na evolução da humanidade na qual um novo sentido de espiritualidade deveria ser alcançado a fim de aplacar o avanço do caos trazido pelos ventos da secularização da vida social.

Na contramão desses pensadores quanto ao espectro político, Breton e os surrealistas também viam como sua tarefa superar a equação secularidade-anomia social. Seja como for, a proliferação desse ímpeto na década de vinte do século passado pode ser

²²⁰ BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 164.

²²¹ Cf. SCHMITT, *Teologia política*.

²²² SCHMITT, *Teologia política*, p. 57.

²²³ SPENGLER, *La decadencia de occidente*, Introducción, item 5.

pensado como o resultado direto da melancolia que se abateu sobre a Europa com a morte de Deus apenas uma geração anterior. Entretanto, se coube a Nietzsche proclamar em alto e bom som a morte de Deus, o espectro dessa morte rondava a Europa pelo menos desde o Iluminismo. A proposta de Nietzsche de que essa morte representava a primeira oportunidade real para a humanidade se libertar do jugo da religião e encontrar sua penosa liberdade é um ponto de inflexão na morosidade de uma morte que vinha se anunciando e de repente aconteceu. E os resultados, segundo Eric Voegelin, não poderiam ser mais catastróficos.

Assim como Carl Schmitt, Voegelin estava preocupado com o problema da secularização. Diferentemente de Schmitt, contudo, a referência para ele não era o cristianismo oficial representado pela Igreja, mas a gnose. Ele via o problema da modernidade como uma forçada secularização da gnose. O que isso significa? Significa que o *übermensch* de Nietzsche é uma paródia do homem liberto. Enquanto o iniciado na gnose sabe que sua tarefa é se render à Força Crística que permitirá que seu eu se dissolva finalmente na Luz Divina, Nietzsche propõe uma superação dos limites do eu apenas para que este se fortaleça. Voegelin se utilizava da figura de Prometeu a fim de ilustrar a destrutividade que a perversão da gnose deixa em seu rastro. Prometeu transgride as leis dos deuses para levar ao homem algo do poder divino. O fogo que ele presenteia a humanidade, sem se perguntar se essa está preparada, doravante instala no seio da comunidade o risco de sua destruição. Nas mãos da humanidade, aquilo que os deuses se reservavam o direito de ceder de acordo com seus planos, passa doravante a ser usado abusivamente. Entendido como razão, o fogo conduz a humanidade pelos caminhos perigosos da “astúcia”. Gera *húbris*, falsa sensação de poder sobre a natureza, desequilíbrio nas relações entre os homens, guerra entre as comunidades. Imitando a libertação gnóstica, Nietzsche se lança no caminho solitário do poder. Sabedor de que o caminho gnóstico só pode ser percorrido individualmente ele se lança no mundo como se pudesse sobrevoá-lo livremente. A figura mitológica que corresponde a esse descaminho é Dédalo, que despenca das alturas que não estava preparado para enfrentar. Voegelin desdenha a *húbris* nietzschiana com as seguintes palavras: “Does a man really have to make a virtue out of the misery of his condition, which he perceives to be graceless disorder of the soul, and set it up as a superhuman ideal? Does his deficiency entitle him to perform Dionysian dances with masks?”²²⁴ No campo oposto, Agamben celebra a

²²⁴ VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, Cap. II, Item II, Subitem 2.

dança: “Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o julgo utilitarista. Assim a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa.”²²⁵ Entre um e outro, o que se pode dizer com certeza é que a religião não desapareceu com a anunciada morte de Deus. O pensamento político mais profícuo leva, seja para o conservadorismo seja para o emancipacionismo, as marcas daquilo que vimos chamando a sombra de Deus. Em termos psicanalíticos isso pode representar soçobrar numa etapa anterior a Édipo, quando o objeto lança sua sombra sobre o Eu e o impede de se constituir. Aquilo que John Gray vê como utopia de direita e utopia de esquerda não passariam assim de manifestações regressivas de desejo de retorno a uma unidade perdida. Em seu extremo essas utopias podem conduzir a experiências catastróficas como o nazismo e o stalinismo, mas tampouco parece que a solução proposta por Agamben escape de um tipo de infantilismo falível.

Procurando sempre um espaço liminar, Agamben não leva em consideração as admoestações baudrillardianas a respeito do sentido totalitário que o jogo pode ter adquirido na pós-modernidade. Como leitor de Debord, Agamben está perfeitamente cômico do sentido de sociedade espetacular. Talvez por isso faça uso recorrente da profanação da linguagem e não da imagem como ato político emancipatório. Embora reconheça que “os dispositivos midiáticos têm como objetivo, precisamente, neutralizar esse poder profanatório da linguagem”²²⁶ (lembrando que profanatório tem o sentido de emancipatório para Agamben e que a palavra e a imagem se opõem em seu ideário) Agamben considera neutralizar o “Improfanável” da mercadoria-imagem possível, embora jogue essa tarefa para o futuro quando conclui que “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.”²²⁷ Também Baudrillard faz um elogio do jogo – “o jogo não pertence à ordem do fantasma, e sua recorrência não é a repetição do fantasma”²²⁸ - mas viajando pela América ele foi capaz de produzir pérolas retóricas como “o espectral aqui não é o fantasmático ou a dança dos espectros, é o espectro da dispersão da luz”²²⁹ a fim de captar o que ele chamou de hiper-realidade, algo que não é nem um sonho nem uma realidade, frente à qual mesmo o corpo desaparece, participando da

²²⁵ AGAMBEN, *Profanações*, p. 67.

²²⁶ AGAMBEN, *Profanações*, p. 76.

²²⁷ AGAMBEN, *Profanações*, p. 79.

²²⁸ BAUDRILLARD, *Da sedução*, p. 169.

²²⁹ BAUDRILLARD, *América*, p. 27.

desertificação geral da realidade.²³⁰ Como concretização da modernidade, a América resta como fantasma. Como vimos na teoria do fantasma medieval isso significa a realização de um estado de desejo perpétuo, a petrificação do sonho ou a desmaterialização da realidade, “é uma utopia que desde o começo foi vivida como realizada”.²³¹ Como regressão a um estágio de indistinção entre o sonho e a realidade, a América dá corpo à melancolia da modernidade por ter sido nela que a utopia se consumou. E no fundo a questão de Agamben e Baudrillard é a mesma: como pensar um mundo pós-utópico, no sentido de um mundo pós-imagem? A diferença entre eles parece ser que enquanto um joga para o futuro a possibilidade de profanação dessa hiper-realidade, o outro pensa que não há mais o fora dessa nova forma do real. Expressões como tela total e transparência absoluta indicam que para Baudrillard passamos para o outro lado do espelho e tudo o que restou foi exclamarmos uns para os outros: “Bem-vindo ao deserto do Real!”

“Bem-vindo ao deserto do real”, palavras que Morpheus diz a Neo em *Matrix* (EUA, 1999) fazem uma referência direta ao tipo de desertificação da realidade descrita por Baudrillard em *América*. É também o título de um livro de Slavoj Žižek, de 2002. Neste, Žižek diseca a paixão pelo real que caracteriza nosso tempo. Entre as várias definições de real, a que se refere o filósofo esloveno é a de Lacan. Dentre os três registros da psique o Real é para Lacan aquele que permanece mais incômodo por não ser representável. Diferentemente do Simbólico e do Imaginário, o Real é apresentado em 1953 como “aquela parte dos sujeitos que nos escapa na análise”, ou aquilo que “constitui os limites de nossa experiência.”²³²

Esta maneira de “realizar”, no sentido próprio do termo, de retroceder a um certo real da imagem – tendo certamente incluído como a função essencial um particular signo deste real – de retroceder ao real a expressão analítica, está sempre presente entre aquilo que carece deste registro, correlativamente à colocação entre parênteses (leia-se exclusão) do que Freud denominou pulsão de morte, ou que denominou, mais ou menos, automatismo de repetição.²³³

²³⁰ “A América faz-se sempre o efeito de uma verdadeira ascese. A cultura, a política, mas também a sexualidade aí estão submetidas à visão exclusiva do deserto, que constitui aqui a cena primitiva. Tudo desaparece diante dela, mesmo o corpo, por um efeito subsequente de desnutrição, adquire uma forma transparente, de uma leveza próxima do desaparecimento. Tudo o que me cerca participa dessa desertificação.” (BAUDRILLARD, *América*, p. 27)

²³¹ BAUDRILLARD, *América*, p. 26.

²³² LACAN, “O Simbólico, o Imaginário e o Real.” Discurso pronunciado por Lacan em Julho de 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. (Versão digital, s/p)

²³³ LACAN, “O Simbólico, o Imaginário e o Real”, discurso de 1953.

Como um “real da imagem” o Real está sempre aquém ou além da imagem, nunca coincidindo inteiramente com a imagem real entendida como imagem da realidade. Com esse registro as noções de realidade, sonho e fantasia se deslocam e assumem posições paradoxais. O Real é mais real do que o real da realidade e essa se confunde com a fantasia no registro do Simbólico e do Imaginário. Como o irrepresentável, quando o Real irrompe na realidade ele o faz como um trauma. Por isso Zizek coloca que “não é que os sonhos sejam para aqueles que não conseguem suportar a realidade, a própria realidade é para aqueles que não conseguem suportar (o real que se anuncia em) seus sonhos.”²³⁴ Paradoxalmente o século XX se caracterizou por uma “paixão pelo Real” e isso se deve em grande parte ao amor pelas imagens midiáticas. Com a proliferação das imagens primeiramente através da fotografia e posteriormente pelo cinema e pela televisão o desejo de ver encontrou um canal perfeito para a vazão da pulsão escópica, que anteriormente era reservada para momentos especiais. A espetacularização da imagem levou não apenas as imagens para o cotidiano, mas igualmente o cotidiano para as imagens. Zizek cita os *reality shows* e a pornografia amadora como bons exemplos dessa paixão pelo Real. Essa paixão pelo Real, como se pode perceber, não significa que na dialética entre realidade e fantasia a virtualização do cotidiano tenha gerado um desejo de retorno ao real. A dialética que deve ser observada aqui é a do desejo, e nessa dialética o desejo de ver se vê confrontado com a angústia e o horror. Lidar com o Real é lidar com o resto, com aquilo que se vê fora da realidade por seu caráter insuportável. Ainda assim, aquela experiência que antes era reservada ao espaço da perversidade torna-se doravante crescentemente presente no cotidiano.

A pureza da civilização do amor não interditava as imagens, mas procurava problematizá-las de uma forma que alertasse para os seus riscos. Vimos isso acima como os problemas das imagens de amor. No centro do amor cortês reside o paradoxo deste ser ao mesmo tempo estímulo ao amor e sua sublimação. Na gnose o Real pode ser visto como o mundo como um todo, como o lugar da ferida aberta, do mal e fruto do trauma da queda original. Há algo de muito concreto quando se analisa o amor cortês pela via da gnose, como se pode ver. A queda adquire esse sentido concreto de viver uma existência traumática. Antes de sublimação, a ascese imagética de tal civilização aparece como parte essencial de um processo de cura que tem por objetivo transcender o corpo. Quando vemos Baudrillard falar dos EUA como um deserto no qual os corpos se tornam

²³⁴ ZIZEK, *Como ler Lacan*, p. 73.

transparentes como éter e que isso é fruto de uma utopia realizada ele está na verdade descrevendo um processo de imitação da gnose, com suas doutrinas da transfiguração dos corpos e do retorno à casa do Pai. Contudo, o pensamento gnóstico deixa claro que nada quer saber da matéria. Além de alertar para os desvios que conduzem a uma queda ainda maior na matéria. Tudo indica que a estranha fusão de realidade e sonho produzida pela América (e que como deixa claro Baudrillard, serve como um “gigantesco holograma”, cujo perfil “[constitui] o material ideal de uma análise de todas as variantes possíveis do mundo moderno”)²³⁵ é a maior contrafação gnóstica jamais construída pelo homem. Não é de se espantar que um materialista como Baudrillard se deixe embalar pelo desejo produzido por essa imensa fantasmagoria. Ele chama os EUA de “América sideral”. A palavra sideral guarda em sua origem uma estreita relação entre desejo e corpos celestes. É parte importante do vocabulário gnóstico, que sempre apontou para as estrelas e planetas como emanções dos Deuses desse mundo.

A América sideral. O caráter lírico da circulação pura. Contra a melancolia das análises européias. [...] O júbilo do desmoronamento da metáfora, de que nós, na França, apenas envergamos o luto. [...] A sideração. A horizontal, do automóvel, a altitudica, do avião, a eletrônica, da televisão, a geológica, dos desertos, a estereolítica, das megalópoles, a transpolítica, do jogo da potência que a América se tornou para o mundo inteiro.²³⁶

Toda uma exortação de cunho futurista que, entretanto, se complementa com tiradas como,

Todo o domicílio é sepulcral mas aqui nada falta à serenidade falsificada. A infame onipresença das palavras verdes, verdadeira obsessão da morte, as portas envidraçadas que são já como o esquife da Branca de Neve, os maciços de flores pálidas e anãs que se estendem como uma esclerose de placas, as inúmeras ramificações técnicas da casa, que são como os tubos de perfusão e de reanimação de um hospital, a TV, o estéreo, o vídeo, que asseguram a comunicação com o além, o automóvel, os automóveis que garantem a conexão com a central mortuária das compras, o supermercado – a mulher, enfim, e as crianças, como sintoma radioso do êxito... tudo isso testemunha que a morte encontrou, finalmente, seu domicílio ideal.²³⁷

Todas essas palavras soam como visão da morte frente a um ser que parece vivo. Provavelmente nenhum gnóstico descreveria tão bem a condição de morto-vivo na pós-

²³⁵ BAUDRILLARD, *América*, p. 26.

²³⁶ BAUDRILLARD, *América*, p. 25.

²³⁷ BAUDRILLARD, *América*, p. 28.

modernidade como Baudrillard. Não surpreende que uma de suas figuras preferidas de análise seja o autômato, o *doppelgänger*. Toda a angústia despertada em Natanael em *O homem da areia*²³⁸ está contida nesse parágrafo. A mistura de ciência e magia, corpo e máquina, que confluem para os olhos nesse conto de Hoffmann é uma perfeita antecipação do horror que a América inspira em Baudrillard. Esse autor captou como poucos o aspecto fantasmático do simulacro de gnose instalado no coração da pós-modernidade.

Condição social, tristeza e melancolia

A melancolia está presente em *Nadja* de diferentes modos. Ela comparece como tristeza e como loucura, como temperamento e como patologia. O encontro de Breton com Nadja progride do contato com a triste situação da prostituta que vaga pelas ruas de Paris até a queda definitiva desta nos recessos da loucura. Quando Breton “caminhando sem rumo certo”²³⁹ se depara com a “moça, pobremente vestida”²⁴⁰, que também olha para ele e que “vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes [,] tão frágil que mal toca o solo ao pisar”²⁴¹ ele imediatamente é tomado por essa criatura errática, que meio à multidão se destaca com seus olhos que posteriormente ele chamará de “olhos de avenca.”²⁴² Breton vê nestes olhos um chamado que ele já conhece. O chamado do mistério. Ele assim como seus colegas surrealistas se dedicam a isso, a procurar pelo mistério. Desde o século XIX Paris passou por tantas modificações que a cidade se esconde. Para saber sua verdade é preciso saber procurá-la. Aragon em *O camponês de Paris* o procura nas arcadas, nas quais penetra com a curiosidade de um espeleólogo.²⁴³ Ou no parque *Buttes-Chaumont*, ao norte de Paris, onde a estranha natureza contrasta com a cidade. A estranheza nos olhos negros de Nadja atinge Breton com a força de uma paisagem remota, de onde ecoa um chamado à entrega.

Será por meio destes olhos que Breton se entregará à aventura de descobrir uma outra Paris, tendo como guia a esfinge Nadja, palavra com a qual se refere mais de uma

²³⁸ Ver HOFFMANN, E.T.A., “O homem da areia” in: COSTA, Flávio Moreira (org.) *Os melhores contos fantásticos*.

²³⁹ BRETON, *Nadja*, p. 63.

²⁴⁰ BRETON, *Nadja*, p. 63.

²⁴¹ BRETON, *Nadja*, p. 63.

²⁴² BRETON, *Nadja*, p. 102.

²⁴³ Cf. ARAGON, 1996.

vez à pobre mulher que também anda sem rumo pela cidade. A centralidade do olhar na história da melancolia diz respeito ao entendimento dos olhos como o órgão mediador entre a realidade e a fantasia. É por meio deles que o fluído pneumático penetra no corpo e inicia seu processo de refinamento. Se os olhos se fixam em um objeto esse processo fica comprometido. O enamoramento pelos objetos ganha assim uma dimensão bem definida do porquê o amor é considerado um grande obstáculo para a liberdade. Ele impede que o pneuma circule e se transforme em pura contemplação do espírito. Coagulado em vista de um objeto sensível o pneuma se transforma em bile negra, em melancolia. Tristeza e loucura são frutos por conseguinte do que os olhos veem, daquilo que contemplam e do modo como passam de um objeto a outro. Os exercícios meditativos orientais ensinam como olhar de modo que os olhos não se vejam cativos dos objetos. Isso é o mesmo que o orar na tradição cristã a fim de afastar o mal e não cair em tentação. Os olhos de Nadja que despencam como uma fina renda de avencas sobre o fundo negro de uma caverna convocam Breton a contemplar a noite que antecedeu as coisas. É contra esse fundo que ele pressente, assim como Aragon frente às decadentes arcadas, a verdade secreta da cidade moderna, que assume para eles o aspecto de um panorama iniciático. De um lance, ao avistar Nadja, Breton compreende que encontrou sua Beatriz, dama mística que o conduzirá pelas esferas da realidade. A modernidade em *Nadja* é a transposição da dama mística e medieval para uma criatura miserável encontrada em meio ao burburinho da cidade. E ao fato de que, como veremos, invertendo a fórmula do amor cortês é a dama que cairá na loucura, e não o seu amante cortesão. Boa parte desse deslocamento entre a alvura de Beatriz e a triste figura de Nadja pode ser captada nessa observação de Breton: “Paramos na varanda de um café próximo da Gare du Nord. Observo-a melhor. O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali, ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente ativo?”²⁴⁴

Tal como aparece na narrativa Breton é um homem que ainda que ainda que seja sensível e crítico à sociedade burguesa permanece bem situado nesta. Seu lugar na sociedade é a boêmia, entre a burguesia e o proletariado. Nadja, embora não seja do campo propriamente dito, é uma campesina, no sentido de ser provinciana (por seu magnetismo Paris sempre fez da França uma região campestre – a província -, com a exceção, é claro, dela mesma). Nadja nasceu em Lille e vivia lá até vir para Paris, não por causa da miséria, mas por um vago desejo de liberdade e um concreto desejo de fugir da

²⁴⁴ BRETON, *Nadja*, p. 65.

tristeza. Repetindo um drama bem típico na literatura francesa ela se sente sufocada pela sociedade interiorana. Mas diferentemente de Lucien, de *Ilusões perdidas*²⁴⁵, ou de Madame Bovary²⁴⁶, Nadja não procura a consagração em Paris, nem sonha com a vida na alta sociedade. Sua ausência de ambições e despreendimento é parte fundamental do que leva Breton a se encantar com ela. Deambular com ela por Paris é como brincar com uma criança, descobrir a inocência na cidade.

Sua queda na prostituição sim, é quase inevitável. E aí a autora que vem à mente é Colette, com sua profusão de personagens femininas em que a tônica é o preço pela independência. Ser uma prostituta em *Nadja*, contudo, é acima de tudo efeito da miséria e não de uma liberdade de espírito; embora Nadja, por conta de sua alma transforme a prostituição em uma queda na qual seu espírito está preso mas continua a brilhar. Por mais que sua situação seja degradante ela exala uma luz que ilumina o seu redor. Breton observa seu efeito sobre um garçom, que não consegue tirar os olhos dela. Ele próprio vira essa luz quando topa com ela na rua. No romance fica evidente que a atração que Nadja exerce não resulta apenas de sua beleza, mas de algo mais, que na ausência de um nome próprio poderíamos qualificar como mistério.

À medida que o romance avança vemos a esperança de Nadja de que Breton venha lhe salvar das ruas. Para Nadja, Breton é sinônimo de cosmopolitismo. O homem inteligente, sensível, que lhe levava para conhecer as obras de arte que possui em casa (obras de Matisse, Braque, Chirico e Max Ernst)²⁴⁷, que lhe passara seus textos para ler (*Os pássaros solúveis, Manifesto surrealista*)²⁴⁸ e que tinha uma esposa e amigos interessantes²⁴⁹ era em tudo diferente de tudo o que conhecera. Enquanto Breton espera que Nadja lhe decifre os mistérios das ruas, esta espera que ele a salve destas. Ruas que ela habitava não por amor, mas a que chegara a fim de escapar da tristeza infinita que sentia na casa dos pais, em Lille, de onde saíra “há dois ou três anos.”²⁵⁰ Lá ela habitava com o pai que chama de “fraco” e da mãe que se resignara a ser nada mais do que uma *bonne* mulher. A mesa posta que sempre havia em sua casa indica uma vida longe de ser

²⁴⁵ BALZAC, 2011.

²⁴⁶ FLAUBERT, 1979.

²⁴⁷ BRETON, *Nadja*, p. 114.

²⁴⁸ BRETON, *Nadja*, p. 71.

²⁴⁹ “Saio por volta das três, com minha mulher e uma amiga; no táxi, continuamos a falar de Nadja, como já havíamos feito durante o almoço” (BRETON, *Nadja*, p. 86) Quanto aos amigos, embora Breton não a apresente a eles, são várias as referências a artistas amigos como Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Eluard, Benjamin Péret e André Derain, que desfilam em *Nadja* como parte do cotidiano de Breton.

²⁵⁰ BRETON, *Nadja*, p. 65.

miserável no sentido econômico, mas na seguinte passagem fica claro onde residia a miséria em sua vida familiar:

Ah, mãe é outra coisa. Uma boa [aqui o tradutor faz questão de salientar a ambiguidade da palavra original *bonne*, que no francês significa tanto “boa” quanto “empregada”] mulher, como se diz vulgarmente. De modo algum a mulher que meu pai precisava. Em nossa casa, claro que tudo era muito limpo, mas meu pai não foi feito para vê-la de avental ao voltar do trabalho. É verdade que sempre encontrava a mesa servida, ou prestes a ser servida, mas não o que se chama (com uma expressão irônica de avidez e um gesto galhofeiro) uma mesa posta.²⁵¹

O amor também a levava a abandonar Lille. Logo no primeiro encontro Nadja conta a Breton que conhecera um estudante “a quem talvez amasse”²⁵², mas que “um belo dia resolve abandoná-lo quando ele menos esperava, ‘pelo temor de incomodá-lo.’”²⁵³ Esse “temor de incomodar” para ser a tônica de sua vida, como se pudesse ser invisível a fim de causar menos dano numa existência que já lhe parece ser por demais danificada. Paris deve ter lhe parecido o lugar onde poderia se perder, para que afinal não tivesse que se encontrar permanentemente com a tristeza. Parece que estamos aqui diante de um bovarismo ao avesso, quando a cidade grande não é um sonho de grandeza, mas de desaparecimento. Talvez justamente por não procurar o brilho da cidade grande é que ela seja capaz de imprimir sua luz sobre essa.

Breton se deixa banhar nessa luz. Entretanto, à medida em que ela se torna cada vez mais desejosa de encontrar em Breton seu porto seguro esse se afasta cada vez mais dela. Ela se torna um peso para ele. O que ele ama em Nadja é aquilo que o afasta dela. Quando ela explica a Breton que escolhera o nome de Nadja para si mesma, “porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela”²⁵⁴ é possível que vejamos aí a abertura para a felicidade que ela espera completar algum dia. Na medida em que começa a depositar essa esperança em Breton o fosso da loucura se abre cada vez mais para ela. Breton mais tarde publicará um livro com o título *Le amour fou*.²⁵⁵ Em *Nadja* seu objeto é igualmente esse: o amor e a loucura. Amor e loucura sempre foram duas formas de melancolia para os gregos e a palavra que os une é *embriagues*. O amor, segundo a tradição – e a fantasmalogia medieval deve sua originalidade em grande parte a isso – conduz ao aprisionamento na loucura. Deixar-se enamorar profundamente por um

²⁵¹ BRETON, *Nadja*, p. 67.

²⁵² BRETON, *Nadja*, p. 65.

²⁵³ BRETON, *Nadja*, p. 66.

²⁵⁴ BRETON, *Nadja*, p. 66.

²⁵⁵ BRETON, *L'amour fou*.

objeto é o passaporte para a queda seja na loucura seja na morte. *Nadja* é muito mais sobre isso do que sobre as esperanças na grande cidade. É uma alegoria do *amour fou*, um dos nomes do amor cortês, para a Paris que Breton conhecia. Um ato romântico *stricto sensu* do autor.

Embora Breton lhe franqueie sua vida há sempre um limite intransponível entre ele e Nadja. Dois momentos no romance ilustram muito bem a separação entre o mundo de ambos. Após se encontrar com Nadja pela segunda vez apenas um dia após o primeiro encontro e notar que ela “não é mais a mesma”²⁵⁶, pois está “muito elegante”²⁵⁷ (ao contrário do dia anterior, quando estava pobremente vestida) Breton resolve voltar de táxi para sua casa. Chegando lá, Nadja que o acompanha se despede dizendo: “E eu, agora? Aonde vou?” respondendo para si mesma... “é tão fácil descer devagar na direção da Rue Lafayette, o Faubourg-Poissonnière, e começar retornando ao mesmo lugar onde nós estávamos.”²⁵⁸ O segundo momento se dá quando Nadja telefona para a casa de Breton e não o encontrando ouve da pessoa que atendeu onde este poderia encontrá-la. “Não sou encontrável”²⁵⁹, responde Nadja enigmaticamente. Nesses dois momentos se vê que o que Breton possui - uma casa - é o que falta a Nadja.

Para um autor que vinha desde 1921 tentando um modo de se aproximar da cidade que não fosse utilitário Nadja foi um verdadeiro achado. Breton julgara a primeira incursão urbana dadaísta um fracasso por não conseguir escapar à lógica do espetáculo: “No basta con haber pasado de las salas de espectáculo al aire libre para acabar, de una vez, con las vueltas de Dada sobre sí mesmo.”²⁶⁰ Três anos após esta primeira incursão dadaísta, Breton transfere a deambulação dadaísta por um território mais amplo. É esse território que vemos em *Nadja*, no qual se passa das ruas da cidade para os caminhos e estradas que adentram o campo. A ideia era trocar a visita a um lugar conhecido pelo desconhecido. Mesmo que posteriormente o território da cidade continue a ser objeto das deambulações surrealistas, a primeira errância pelo território além da cidade, o qual inclui o espaço natural, guarda um forte simbolismo. Essa passagem forma um complexo na escala real do território que Aragon encontrara somente no microcosmo das arcadas. Na deambulação de Nadja e Breton o tipo de confusão entre o natural e a história encontrada nas formações rochosas das arcadas se amplia para coincidir com o espaço abarcado pela

²⁵⁶ BRETON, *Nadja*, p. 71.

²⁵⁷ BRETON, *Nadja*, p. 71.

²⁵⁸ BRETON, *Nadja*, p. 73.

²⁵⁹ BRETON, *Nadja*, p. 89.

²⁶⁰ BRETON apud CARERI, 2002, p. 68.

cidade. Não se trata mais de procurar pelo *aleph* da cidade em uma arcada, mas de ver o mundo como o reverso de uma mônada. É como se Breton procurasse experimentar a máxima hermética “Assim como é em cima, assim é embaixo. Assim como é dentro, assim é fora”²⁶¹ No jogo das correspondências é o próprio mundo que agora se descortina como uma imensa arcada. As zonas de indeterminação que tanto fascinarão os artistas contemporâneos tem assim em *Nadja* seu ponto de inauguração.

Nesse espaço ampliado *Nadja* reina como uma sacerdotisa. Como uma Beatriz invertida ela guia o neófito Breton no espaço espiralado que não conduz a lugar nenhum a não ser o reino que aqui existe (não há ascensão em *Nadja*; tudo o que há é o plano do mundo, com suas coisas, seus personagens, seus caminhos; entretanto, o vórtice que traga *Nadja* para o plano da loucura anuncia uma passagem para um outro plano que já não é mais desse mundo, ainda que não haja nenhum sinal de transcendência aí).

Mesmo que uma dúvida persista mesmo após a leitura do romance se *Nadja* foi alguém real ou uma invenção de Breton, o que não resta dúvidas é de essa foi acima de tudo uma personagem conceitual. Breton se serve dela para fazer as mesmas indagações que o mito da dama provocou e continua a provocar. A própria questão a respeito de seu status – ela foi real ou não? – lembra as questões suscitadas pelo amor cortês. Como uma metáfora do desejo *Nadja* é uma dama rediviva que aponta para o lugar simultâneo ocupado pelo desejo e pela falta. Oras, essa é justamente uma tônica da psicanálise lacaniana, o topos do desejo como falta, pedindo assim uma leitura atenta do que isso pode significar.

Lacan recorre em seu ensino várias vezes ao amor cortês²⁶² a fim de situar a dialética do desejo, que, ao que tudo indica em nada mudou desde a Idade Média (embora ele o ressitue em relação à novidade do capitalismo, notadamente em *Televisão*²⁶³). Com efeito, a angústia em relação à dialética do desejo em Lacan guarda grande semelhança com a melancolia em relação ao amor cortês. E um dos pontos de contato entre uma e outra é justamente o problema da imagem, que aparece como dialética do olhar.

²⁶¹ Essa máxima possui algumas traduções diferentes, mas todas elas visam o mesmo sentido de apontar para a correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo. A tradução que usamos aqui corresponde à usada pela Escola Max Heindel. Cf. <http://www.ofilosofo.claudiobeck.com.br/axioma-hermetico.html> , visto em 27/06/2017.

²⁶² Cf. LACAN, *Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*, Cap. 11, “O amor cortês em anamorfose”, pp. 169-187; LACAN, *Seminário, Livro 10: Angústia*, p. 123; LACAN, *Seminário, Livro 20*: mais, ainda, p. 75.

²⁶³ Cf. LACAN, *Televisão*, p. 53, mas não apenas, pois em todo esse seminário Lacan fala de amor e capitalismo de modo a recorrer à noção de amor que permanece a mesma quando ele diz: “Ora, o discurso analítico, o próprio promete: introduzir a novidade. E isso, que enormidade, no campo em que se produz o inconsciente, dado que seus impasses, entre outros certamente mas em primeiro lugar, se revelam no amor.”

Também foi Lacan quem melhor transformou as aporias do amor romântico em princípio teórico. Em seu retorno a Freud ele insiste ainda mais do que o mestre na importância do amor e o amor que Lacan tem em mente para entender o desejo na contemporaneidade é o amor inventado na Idade Média. Relendo Freud por meio da linguística Lacan extrai mais consequências do amor cortês talvez por ter sido este um fenômeno ao mesmo tempo psicológico e literário. O que Lacan exclui entretanto desse amor é a sua parte religiosa. Para Lacan, assim como para Freud, a religião é um fenômeno que não entra na equação do desejo a não ser como desvio e ilusão. Mas é somente no âmbito religioso que o mistério do amor cortês encontra uma resposta adequada. Pelo menos é isso o que pensa Denis de Rougemont quando em *História do amor no Ocidente* aposta na hipótese bem fundamentada de que a dama no amor cortês não visa o amor por uma mulher real, mas por uma Igreja cujos princípios vão contra a Igreja oficial, e por isso precisa ser disfarçada. Toda a leitura de Lacan da mulher embora vá nessa direção, isto é, da mulher como uma mascarada e do amor como um fingimento, nenhuma referência faz ao fundo de religiosidade herética do qual o amor cortês emergiu. A colocação de Lacan de que “A mulher não ex-siste”²⁶⁴ e que “por isso, do amor não é o sentido que conta mas justamente o signo, o sinal como alhures”²⁶⁵ poderia ser aplicada *ipsis literis* ao lugar da dama no amor cortês, com a diferença que aqui o drama não reside no mal entendido do amor – mal entendido expresso na célebre fórmula “Il n’y a pas de rapport sexuel” traduzido por alguns autores como “Não há relação sexual”²⁶⁶ – mas no mal entendido de Deus. Contudo, ainda que queiramos aproximar as duas coisas é preciso levar em consideração a espiral de pensamento na qual se cai com tal aproximação entre o sentido que Lacan dá ao amor cortês e o sentido que lhe dá Denis de Rougemont. O próprio Lacan apontou para essa espiral quando disse:

Há alguns aqui que devem saber mesmo assim que deboche de literatura se produziu em torno disso, Denys de Rougemont – vejam isto, *O amor e o Ocidente*, isso vai longe! – e depois um outro não mais besta que qualquer outro, que se chama Niegrens, um protestante, *Eros e Ágape*. Enfim, naturalmente que se acabou, no cristianismo, por inventar-se um Deus tal que é ele quem goza.²⁶⁷

²⁶⁴ LACAN, *Televisão*, p. 67.

²⁶⁵ LACAN, *Televisão*, p. 71.

²⁶⁶ Tal como aparece no seguinte trecho de *mais, ainda*: “Apenas suposta, pois que eu anuncio que o discurso analítico só se sustenta pelo enunciado de que não há, de que é impossível colocar-se a relação sexual.” (LACAN, *Seminário, Livro 20: mais, ainda*, p. 16)

²⁶⁷ LACAN, *Seminário, Livro 20: mais, ainda*, p. 81.

Não pretendemos ir tão longe assim, mas se cotejamos Lacan e o amor cortês é por considerarmos que esse produziu a melhor interpretação do amor no século XX. E isso, como vimos dito, a partir de sua invenção na Idade Média. O projeto de Agamben em *Estâncias* não difere muito da linha de raciocínio lacaniana, uma vez que também parte da Idade Média a fim de perscrutar na linguagem contemporânea os signos ressignificados pela cultura do amor cortês. Com a diferença de que Agamben se demora mais na fantasmalogia medieval e apenas na última parte de *Estâncias* se volta para os problemas dos signos linguísticos propriamente ditos. Nessa parte o tipo de elucubração a respeito do abismo da linguagem guarda grande proximidade com as elocubrações de Lacan a respeito do jogo vertiginoso da linguagem no qual o amor não pode ser capturado - a despeito do falatório em torno do amor que Lacan aponta como característico de nosso tempo.

De nossa parte interessa o que Lacan tem a dizer do amor em tempos de capitalismo, fonte da qual partem as melhores análises a respeito do assunto, como as de Julia Kristeva e Colette Soler. A primeira principalmente tem sido responsável por aprofundar as relações entre semiótica e o amor, tais como aparecem em *Histórias de amor*²⁶⁸, livro muito semelhante por sinal a *Sol negro*, onde o amor é posto como causa da melancolia. Em Lacan o que Kristeva resgata como melancolia é chamado de angústia e esse é um dos seus méritos: chamar de melancolia o que com o abandono do termo passou a ser conhecido pelo nome de angústia. Como vimos, esse destino da melancolia no existencialismo é o mesmo na psicanálise ainda mais do que na psiquiatria, o que fez com que a melancolia como categoria hermenêutica praticamente desaparecesse no vocabulário das ciências do alma ou do espírito no século XX. Em sintonia com Kristeva, pioneira na psicanálise com tal resgate, queremos ver onde se lê angústia a sombra da antiga melancolia. E entendemos que onde isso é melhor divisível é sobre o pano de fundo da gnose. Comparando a obra de Hans Jonas *the gnostic religion* com *Saturn and melancholy*, de Klibansky, Panofsky e Saxl, acreditamos ser possível dizer que é no conceito de melancolia que se revela o fardo da condição de estar apartado de Deus e que se esse conceito caiu em desuso é não somente por causa do desconhecimento da gnose – que de resto permaneceu sempre como um conhecimento restrito – mas pela desimportância de Deus de um modo geral a partir da modernidade. Para falar de gnose é preciso retomar termos que a ciência ignora, tais como alma. Quando Lacan diz que “o

²⁶⁸ Cf. KRISTEVA, 1988.

pensamento é desarmônico em relação à alma²⁶⁹ ele está deixando claro que a alma está excluída de suas reflexões. Acreditamos, porém, que não é possível excluí-la sem perder algo que foi essencial para o pensamento das mais variadas tradições até recentemente sem perder algo essencial. Mas não é preciso colocar um limite tão extremo entre uma coisa e outra. Autores contemporâneos como Hans Blumentberg, além dos já citados Harold Bloom e Eric Vogelín analisam a gnose como elemento central em suas compreensões do mundo, que nem por isso podem ser chamadas de visões religiosas. A gnose entra aí como uma poderosa corrente de pensamento que influenciou e continua a influenciar a literatura e a política, as artes e o comportamento. Quem interpreta a gnose como um pensamento fechado ou não a conhece de todo ou a interpreta mal. Embora ela trabalhe com a noção do Um, sua visão do mundo é uma das formas mais complexas de pensamento já produzidas. A multiplicidade dos mundos está em sua essência e os caminhos para o Um são particularmente singulares. O conceito de verdade da gnose embora esteja firmemente assentado em alguns princípios produziu as mais diversas formas de aproximação da verdade. Isso está na base mesma da especificidade da gnose como uma forma de conhecimento próprio, direto. Contra os dogmas, ela se aproxima muito mais do tipo de alucinação do pensamento que Lacan via em toda forma de pensar, do que pensamento religioso tradicional. E assim como Lacan tinha que a verdade é a via do desejo de cada um em particular, a gnose tem como princípio que a verdade só pode ser encontrada pela via do encontro individual, igualmente singular. O que Lacan tem a dizer a respeito do amor toca em profundos princípios gnósticos, tais como o fato de que o amor é uma quimera. Mas enquanto Lacan aponta como único caminho a entrega à loucura do desejo, a gnose aponta para a necessidade de superá-lo. Embora a literatura gnóstica fale de negação do desejo há algo de muito mais complexo do que uma simples repressão em questão aqui. O fato de que há na gnose o caminho da libertinagem indica claramente que há algo aqui que extrapola as noções convencionais de repressão. Mas não é possível que se vá muito adiante nessa discussão sem correremos o risco de nos desviarmos de nosso foco que é a melancolia. E a melancolia tal como a queremos apreender, embora tenha tido uma de suas leituras mais profícuas em *Luto e melancolia*, não encontra espaço na psicanálise. Se a psicanálise pode nos conduzir até certos limiares sobre as indeterminações do desejo, nossa intenção é ir até regiões que essa descarta. Isso não quer dizer que consideremos a psicanálise dispensável a partir de determinado ponto,

²⁶⁹ LACAN, *Televisão*, p. 19.

mas que a própria psicanálise nos dispensaria, já que o que nos interessa se coloca além do campo que ela delimita como próprio. Dito isso voltemos a *Nadja*, certos de que ali encontraremos o tipo de espiral que comporta tanto a psicanálise como disciplina quanto a Teosofia como campo de reflexão válido.

A alucinação dos símbolos. Da tristeza à loucura: o espectro da melancolia.

A extensa simbologia presente em *Nadja* abre uma dimensão semântica que vai muito além do reencantamento do cotidiano proposto pelos surrealistas. Citada como uma alma errante²⁷⁰, como uma esfinge²⁷¹, como um anjo²⁷², como uma vertigem²⁷³, associada ao diabo²⁷⁴, a uma floresta²⁷⁵ comparada a um gênio²⁷⁶, Nadja condensa em si toda uma simbologia que a relaciona diretamente à religião dos mistérios, aos arcanos ocultos que remontam ao hermetismo, passa pelo gnosticismo e desagua na alquimia rosacruz. Dentre as associações a mais frequente como veremos é com a esfinge, essa figura da mitologia guardiã dos mistérios e que os egípcios enfileiravam na frente de seus templos a fim de protegê-los da profanação.

Por sua vez, as imagens arquetipais abundam pela cidade e por seus arredores: o subterrâneo²⁷⁷, os elementos²⁷⁸, o jardim²⁷⁹, a fonte²⁸⁰, o espelho²⁸¹, o umbral²⁸², a

²⁷⁰ “No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: ‘Quem é você?’. E ela, sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’.” (BRETON, *Nadja*, p. 70)

²⁷¹ “... a voltar aos pontos onde surgira para nós aquela verdadeira esfinge sob as formas de uma jovem encantadora que ia de uma calçada à outra, a interrogar os passantes, aquela esfinge que nos havia saltado, um após o outro, e, à procura dela, tivemos que *percorrer* todas as linhas que, mesmo muito caprichosamente, pudessem ligar aqueles pontos.” (BRETON, *Nadja*, p. 75) “Lembro também – e nada naquele instante poderia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico –, lembro de ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge.” (BRETON, *Nadja*, p. 102)

²⁷² “... tão pura que ela é, livre de todos os vínculos terrestres, pelo pouco, maravilhoso apego que tem à vida.” (BRETON, *Nadja*, p. 86)

²⁷³ “Cada vez que vem da cozinha, e ainda que surja bem à nossa frente, não pode evitar uma olhada para Nadja e parece tomado pela vertigem. [...] Nadja não demonstra a menor surpresa. Conhece esse poder sobre certos homens...” (BRETON, *Nadja*, p. 92)

²⁷⁴ “Nadja, que jogou uma aba da capa por cima do ombro, ganha, com impressionante facilidade, ares de Diabo, tal como ele aparece nas gravuras românticas.” (BRETON, *Nadja*, p. 95)

²⁷⁵ “No fim da segunda quadra, seus olhos se umedecem e se preenchem com a visão de uma floresta.” (BRETON, *Nadja*, p. 71)

²⁷⁶ “Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter.” (BRETON, *Nadja*, p. 102)

²⁷⁷ “A ideia do subterrâneo não a abandonou, e com certeza imagina estar em uma de suas saídas.” (BRETON, *Nadja*, p. 81)

²⁷⁸ “Esta mão, esta mão sobre o Sena, por que esta mão que arde sobre as águas? É verdade que o fogo e a água são a mesma coisa. Mas o que dizer desta mão?” (BRETON, *Nadja*, p. 82)

feiticeira²⁸³, a esfinge²⁸⁴, a floresta²⁸⁵, a jangada, o castelo, a torre, escadas secretas²⁸⁶. Tudo isso apenas na parte do romance que cobre os encontros e as andanças do par Breton-Nadja, isto é, sem contar com sua primeira parte, centrada nas deambulações solitárias de Breton e com a última, na qual, após o confinamento de Nadja, Breton se entrega a uma reflexão póstuma sobre o que ela significou para ele. Se antes do encontro com Nadja a narrativa se desdobrava na descoberta cotidiana da cidade, em sua companhia Breton experimenta uma vertigem que somente o amor é capaz de provocar. Se não se pode dizer que Nadja abriu os olhos de Breton para a cidade, pode-se certamente afirmar que foi somente ao encontrá-la que a cidade adquiriu a feição de um rosto, reconhecível e enigmático, frente ao qual Breton experimenta a queda num abismo. Se antes, no preâmbulo do romance, a grande metáfora do mistério fica por conta do teatro escondido no fundo de uma arcada no qual Breton gosta de se enfiar no meio da tarde e a esfinge se concentra no rosto da atriz Blanche Derval, após o encontro com Nadja o teatro é esquecido pois a realidade se torna ela mesma o cenário de um mundo de sonho. No centro desse mundo, Nadja, a esfinge, reina como Blanche Derval reina no palco.

Assim como Aragon, Breton procura pelos sinais na cidade. Sinais que indiquem os outros que a cidade comporta: o passado, a natureza, seus fantasmas, tudo aquilo que a modernidade procura fazer com que desapareça da vista. Como sobreviventes de uma catástrofe alguns objetos e lugares brilham como sinalizadores de naufragos a espera de socorro. É a essa tarefa de resgate que se entregam Aragon e Breton em suas andanças pela cidade. Tanto Aragon quanto Breton recheiam suas narrativas com imagens recolhidas durante essas andanças. O romance da cidade é feito de letras e de imagens, eles o sabem. Assim como nos livros mágicos texto e ilustração são colocados um ao lado do outro a fim de aumentar o encanto do leitor que os abre, e na cidade as placas iluminam as ruas, suas narrativas são recheadas de imagens que iluminam o texto.

²⁷⁹ “Lá pela meia-noite chegamos às Tulherias, onde ela quer que nos sentemos por um momento.” (BRETON, *Nadja*, p. 82)

²⁸⁰ “Diante de nós derrama-se um chafariz cuja curvatura ela parece acompanhar. ‘São os seus pensamentos e os meus. Olha de onde eles vêm, até onde se elevam, e como é mais bonito ainda quando caem’”. Diz ela. (BRETON, *Nadja*, p. 82)

²⁸¹ “Sou a ideia do banho no quarto sem espelhos.” (BRETON, *Nadja*, p. 95)

²⁸² “Uma velha surgiu do umbral de uma porta fechada e ela achou que ia lhe pedir dinheiro.” (BRETON, *Nadja*, p. 95)

²⁸³ “Aquele mulher, segundo Nadja, só podia ser uma feiticeira.” (BRETON, *Nadja*, p. 95)

²⁸⁴ “Passamos, no Boulevard Magenta, diante do Sphinx Hotel.” (BRETON, *Nadja*, p. 97)

²⁸⁵ “Ela sugere um passeio na floresta.” (BRETON, *Nadja*, p. 99)

²⁸⁶ Cf. BRETON, *Nadja*, p. 103.

Frente a isso é altamente sintomático que à medida que Nadja cai na loucura as fotografias cedam lugar aos desenhos no romance. Essa mudança representa o momento de passagem do espaço da cidade para o espaço interior onde a personagem se enclausura cada vez mais. Repletos de simbologia, os desenhos de Nadja ainda são decifráveis, mas eles são o último recurso da personagem em busca de compreensão. Na queda na loucura Nadja finalmente submerge como os objetos mudos que sobrevivem esquecidos nas entranhas das arcadas. E nesse momento o imaginário da cidade não mais importa. Esses desenhos nada têm a ver com a cidade, a não ser em termos arquetipais. Como sinais da loucura eles acenam com aquilo da realidade que ainda podem acessar. Os arquétipos como fundamento da realidade mostram do que são feitos quando ao reverso ainda continuam a significar a mesma coisa. Se antes Breton e Nadja tinham a cidade entre si, agora com os desenhos a brincadeira acabou. Não se trata mais de brincar de pique-esconde com os sinais, mas de vê-los brilhar pela última vez, antes de submergirem definitivamente no mutismo junto a Nadja.

Um dos primeiros símbolos que aparecem nessa parte é a rosa. Uma flor que Nadja “inventou para mim”²⁸⁷, “uma flor maravilhosa”²⁸⁸, “a flor dos amantes”, ela disse pra ele, ao presentear-lo com o desenho.²⁸⁹ Sem nos esquecer que Breton era psiquiatra e grande interessado em mitologia, essa parte constitui uma interessante parcimônia da parte do autor na interpretação de tais desenhos. Suas observações soam econômicas, como se ele quisesse se distanciar de práticas analíticas como as de Gustav Jung, ansiosas por encontrar significado em todos os lugares. Ainda assim, Breton nos descreve os elementos centrais que surgem nestes desenhos, tais como, a sereia, o gato, a serpente, a água, a mão, o diabo, a cabeça de mulher, os chifres, o pássaro, a cabeleira, vendo neles verdadeiras associações com elementos da mitologia, como um ajuntado de figuras na forma de “um verdadeiro escudo de Aquiles”²⁹⁰ ou a Melusina, forma sob a qual Nadja se representou inúmeras vezes e que Breton diz ser “de todas as personalidades míticas a de que se sentia mais próxima.”²⁹¹

A Melusina é uma personagem da lenda e do folclore europeus, um personagem feminino presente nos rios de água doce e em fontes sagradas. Ao estilo de uma sereia, ela é geralmente representada como uma mulher cuja metade inferior é a de uma serpente

²⁸⁷ BRETON, *Nadja*, p. 108.

²⁸⁸ BRETON, *Nadja*, p. 108.

²⁸⁹ BRETON, *Nadja*, p. 108.

²⁹⁰ BRETON, *Nadja*, p. 114.

²⁹¹ BRETON, *Nadja*, p. 122.

ou de um peixe. Às vezes sua calda é dividida em dois seguimentos como duas serpentes, exatamente como aparece no desenho da página 111, no qual o entrelaçamento das figuras sugere a presença de tentáculos serpentinos evoluindo sobre a água. Na lenda de Melusina esta impõe uma condição para o casamento proposto pelo pretendente Raimundo de Poitou: a de que ele jamais entrasse em seu quarto aos sábados. Esse tipo de interdição é comum ao mito das sereias e das górgonas e principalmente ao mito de Eros e Psiquê: nunca se olhar para o objeto diretamente pois isso pode ser fatal.

É curioso que exatamente no momento do corte da narrativa entre as deambulações pela cidade e o recesso de Nadja na loucura apareçam no texto as figuras da Esfinge e da Górgona. As duas aparecem na mitologia clássica associadas às forças *ctônicas*, frente às quais o homem pode ser destruído. “A Górgona governa o olho, enquanto a Esfinge governa as palavras.”²⁹² As forças da natureza, lembram esses mitos, podem a qualquer instante devorar os homens, reduzi-los a pó. No encontro com Nadja, Breton experimenta algo desse risco. Quando se refere a ela como uma esfinge é a isso que se refere, a esse poder de destruição que as esfinges possuem. Camille Paglia conecta muito bem essas “antigas devoradoras” de homens às versões modernas das *femmes fatales*. Em *Personas sexuais* ela traça a genealogia dessas a partir da Górgona.²⁹³ Mas enquanto Paglia acredita na sobrevivência ilesa do arquétipo da mulher fatal, Breton parece ter em mira outro objetivo. Ao colocar a mulher fatal na pele de uma prostituta indefesa como Nadja ele parece desejar indicar mais o destino dos mitos na modernidade como formas decaídas de si mesmos. Essa é uma estratégia que remonta a Baudelaire, cuja poesia é repleta de alegorias de mitos decaídos. A começar pelo mito do próprio poeta, cuja auréola se encontra na sarjeta.²⁹⁴ Se Nadja é uma Górgona ela o é de si mesma e não para Breton. É ela que cairá na loucura e no silêncio. Como esfinge porém, se Nadja guarda algum segredo ela o levará consigo. Embora Breton proclame que ela lhe ensinara

²⁹² PAGLIA, *Personas sexuais*, p. 57.

²⁹³ “O romance familiar atua o tempo todo. A *femme fatale* é uma das sofisticações do narcisismo da mulher [...] As mães podem ser fatais para os filhos. [...] Ela é Medusa, em quem Freud vê o púbis feminino castrador e castrado.” (PAGLIA, *Personas sexuais*, p. 57) Do ponto de vista de Paglia, o feminismo erra por não levar em consideração a “natureza” na e da mulher. Sua crítica se dirige aos que pensam serem os papéis sexuais meras construções sociais. Nadja certamente entraria para sua longa galeria de górgonas se *Personas sexuais* não parasse no decadentismo do século XIX (Paglia prometeu um segundo volume de *Personas sexuais*, no qual trataria da cultura popular do século XX – Hollywood, música pop, etc. – mas esse acabou não saindo; contudo, em seus vários ensaios sobre o mundo da arte popular é possível discernir o que viria nesse segundo volume).

²⁹⁴ E pela triste sina do albatroz “Antes tão belo, como é feio em sua desgraça/Esse viajante agora flácido e acanhado.” BAUDELAIRE, “O albatroz” in: *Poesia e prosa*, p. 107.

o que é o amor, seu sacrifício em última instância foi em vão. Pelo menos na chave gnóstica não é a dama que enlouquece, mas o amante.

Isso significa que o que Breton encontrou em *Nadja* provavelmente foi o Real. Em Lacan as elaborações sobre o Real o conduzem à noção de objeto *a*, que ele considerava a única grande contribuição que havia feito ao pensamento de Freud. O objeto *a* indica que o lugar do amor não é na dimensão infinita do oceano, mas naquilo que resta, no resíduo dos registros. Na confluência dos três registros – RSI – o objeto *a* é aquilo que escapa a eles e que ao mesmo tempo pertence a todos. É o lugar do furo no Real, mas também no Simbólico e no Imaginário. É aquilo que sustenta e corrói ao mesmo tempo a estrutura dos registros. Na literatura é comum que um dos personagens de uma relação represente esse objeto, tal como coloca Marcus André Vieira a respeito de alguns personagens da literatura brasileira:

O que se fará *no* Sertão e não *com* ele, isso sim será o essencial. Aí intervém a contribuição própria de Lacan: em meio a tantas veredas, cada um de nós prossegue com a certeza de que, em algum lugar, encontra-se o segredo, aquilo que, entre tantas histórias, explicaria o que fez de mim o que sou. Trata-se de uma convicção sem objeto real, pois o sertão de cada um, que Lacan chama de FANTASIA, é habitado por algo além das histórias, e que apenas se apresenta aqui e ali, ambíguo, desconforme. Ele só é vislumbrado e nunca encontrado; apenas um semi-existente, mas não menos decisivo: o frango de Furtado, os neguinhos de Celso, o tigre de Rosa, mas também a Diadorim de Riobaldo. Esse segredo foi chamado por Lacan de objeto *a*.²⁹⁵

Frente a isso não é difícil inferir que *Nadja* é o objeto *a* de Breton. O paradoxo que a ronda é o paradoxo do objeto *a*. Algo que brilha apenas para apagar no momento seguinte. Comparada à pedra filosofal dos alquimistas o objeto *a* não acena com uma verdade eterna e inteira, mas somente provisória e parcial. Procurar pela verdade da cidade numa arcada, em uma placa ou em um objeto inútil, como o fez Aragon em *O camponês de Paris* é procurar pelo objeto *a* na cidade. Em *Nadja* esse tipo de busca é coroado no encontro com a personificação desse objeto. É nesse sentido que o romance de Breton pode ser pensado como uma versão moderna da Divina Comédia de Dante. Nada é mais moderno afinal do que esquecer a grandiosidade da verdade apenas para procurá-la nas coisas miúdas e banais. O tema da prostituta santa não é uma novidade – está aí Santa Madalena para provar tal fato – mas é uma novidade que a santidade seja procurada nas coisas banais. E isso longe de ser uma extravagância da modernidade é sua essência, na medida que sua essência reside nas coisas banais. Pois é somente na

²⁹⁵ VIEIRA, Marcus André, *restos*, p. 38. (grifos do autor)

modernidade que se pode falar de algo como uma alma da mercadoria. Essa ascende enquanto a outra decai. É sobre isso que fala Lukács em *A alma e as coisas*²⁹⁶, livro que o prepara para conceituar sobre o processo de reificação no capitalismo. Que Lacan reserve o seu “além” a um “objeto” está bem de acordo com esse processo. No capitalismo parece que somente as mercadorias migram para o paraíso. Ou para o reino dos mortos, como o deseja Benjamin. Falar de fantasmagoria da modernidade frente a isso não é portanto uma mera metáfora, mas algo bastante concreto.

Mas mesmo antes de Lacan a mitologia indicava os lugares do objeto *a*. Ele é Proteus, o deus informe e é também Eros, o deus que insiste em ser objeto de gozo somente na medida em que não é visto. Ele está presente também em todas as manifestações ctônicas. Mas talvez nada esteja mais próximo dele do que o vapor que exala das profundezas da montanha no Oráculo de Delfos. Esse diz sem dizer, fala por enigmas e somente no transe das pitonisas algo de sua verdade chega até o comum dos mortais. A verdade jamais se mostrou fácil na Antiguidade. E seu portador pode também se desvanecer assim que a verdade é encontrada, como no caso da Esfinge frente a Édipo.

Entre o grande outro e o pequeno *a* Lacan marca sua diferença em relação a Freud. O Outro para Lacan que pode ser a mãe, a natureza ou a linguagem – em geral tudo o que se relaciona com a noção de matriz – ou qualquer coisa onde a fantasia deposite a esperança de encontrar uma resposta pode ser definitivamente comparado à dimensão oceânica de Freud, dimensão essa que corresponde à pulsão de morte. Por seu turno, o pequeno *a*, responde pelo mistério de outra forma. Se a linguagem é uma rede de significantes o pequeno *a* é o vazio que permite que essa rede se constitua. É o “vazio estruturante” como coloca Lacan. A angústia para Lacan fica mais do lado desse pequeno objeto do que do grande outro. A partir das seguintes palavras de Lacan é possível visualizar a situação:

Por isso mesmo é que foi muito útil, nas primeiras fases deste discurso sobre a angústia, eu formular uma distinção essencial entre dois registros: de um lado, o mundo, o lugar onde o real se comprime, e do outro lado, a cena do Outro, onde o homem como sujeito tem de se constituir, tem de assumir um lugar como portador da fala, mas só pode portá-la numa estrutura que, por mais verídica que se afirme, é uma estrutura de ficção.²⁹⁷

²⁹⁶ LUKÁCS, 2015.

²⁹⁷ LACAN, *O seminário, Livro 10: A angústia*, p. 130.

Tomando a palavra angústia em relação à melancolia é possível dizer que essa última sobrevive aqui como um sintoma de uma ausência de lugar. Duas palavras chamam nossa atenção quanto a isso: o verbo comprimir e o substantivo ficção. Transportado para nossa hipótese da melancolia como perda de referência num mundo sem Deus – isto é, na ótica gnóstica – o homem vive comprimido numa realidade que não passa de uma ilusão. Assim como são muitas as forças de compressão do homem para Lacan, também para a gnose as há. Mas lá onde Lacan se conforma com a posição periclitante do indivíduo, a gnose lhe apresenta o caminho para a libertação dessa situação. Assim também como existem para Lacan várias formas do indivíduo se desintegrar, existem para a gnose várias maneiras pelas quais o homem pode se dissolver. Mas para essa última a verdadeira dissolução longe de ser uma fatalidade como a morte é um encontro com o Uno.

A dissolução de Nadja na loucura certamente corresponde à leitura lacaniana. Não podendo mais se sustentar como sujeito Nadja se dissolve na linguagem, antes de ser absorvida definitivamente pela morte. Em sua confusão com a linguagem ela mesma não pode mais falar. Isso nos lembra Antonin Artaud que mergulhado na loucura fazia a linguagem falar através de seu corpo, deixando ela fluir livremente. Em Artaud é possível ver o quanto Lacan estava certo quando dizia que nós só somos através da linguagem. Então o correto seria dizer não que Artaud fazia a linguagem falar através de seu corpo, mas que a linguagem falava através de seu corpo.

A melancolia como loucura tal como Aristóteles estabeleceu é igualmente um colocar-se fora, um êxtase, uma *ékstasis*, sendo que a preposição *ek* corresponde a fora, para fora, e o substantivo *stasis* á ação de pôr, estabilidade, posição, postura. Portanto, o êxtase é um pôr-se para fora do corpo. De forma controlada essa ação corresponde ao transe xamanístico, sem um guia, corresponde à loucura da qual pode-se não mais sair. Entre a liberdade de viajar por estados alterados e o prisão de um estado do qual não se pode sair, a melancolia pertence definitivamente ao último caso. Mas como o que caracteriza a melancolia aristotélica é a oscilação entre os extremos, tanto o estado de transe quanto a loucura propriamente dita podem ser considerados como casos de melancolia. A seguinte passagem é esclarecedora a respeito deste ponto:

Muitos são tomados por enfermidades devido a este calor estar próximo do *tópos* pensante (*noeroû tópus*), são tomados pelas enfermidades maníacas (*manikoîs*) ou de

entusiasmos (*enthousiastikoís*), daí surgem Síbylas e Bákides e todos os possessos (*éntheoi*) no caso de não advirem de enfermidade, mas de mistura natural.²⁹⁸

E aqui chegamos ao ponto que interessa. Não se trata de diagnosticar Nadja assim como não se diagnostica uma pitonisa. Se a classificamos como melancólica é por que ela corresponde ao espectro completo da melancolia tal como a entendia Aristóteles. Em *Nadja* vemos que ela percorreu o espectro melancólico que vai da partida de uma condição infeliz normal – marcada pelo tédio - até a queda na mais absoluta loucura, não sem antes aparecer a Breton como uma verdadeira sacerdotisa.

Quanto à melancolia de Breton não pretendemos ir muito além de apontar para o fato de que ele fez obra dela. As características presentes em Benjamin como pensador melancólico – o que é quase uma redundância, uma vez que na tradição os pensadores são saturninos – são praticamente as mesmas em Breton. Com a diferença obviamente que a sorte de Breton foi muito mais generosa do que a de Benjamin. Essa melancolia afim comparece claramente no empenho de ambos em retirar dos objetos banais e dos sonhos a matéria para a realidade que desejavam ver reencantada.

Voltemo-nos agora para a melancolia na cidade tal como aparece em *Nadja*. Esta merece uma visada à parte dada a riqueza com que é trabalhada por Breton. Alguns conceitos que nos guiarão por essa já foram abordados, tais como a iluminação profana. Mas é preciso ir além, já que o surrealismo foi a vanguarda de onde praticamente todas as críticas ao urbanismo se originaram.

Cidade, melancolia, fantasma.

Embora o corpo fragmentado seja uma constante no Surrealismo, como nas fotografias de Man Ray e nas pinturas de Salvador Dali e Breton fale da beleza convulsionada que exala das imagens das faces das histéricas em plena crise de conversão, em *Nadja* o tema é o fantasma e não o corpo.

Isso fica claramente enunciado logo de imediato no primeiro parágrafo do romance, tal como aparece na citação abaixo:

²⁹⁸ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, In QUINET, p. 274.

Quem sou eu? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber “com quem ando”? Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certos seres relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. Diz muito mais do que quer dizer, me faz desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser para ser *quem* eu sou. Tomando-a de forma um tanto abusiva nesta acepção, dá-me a entender que tudo o que considero manifestações objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cujo verdadeiro campo permanece inteiramente desconhecido para mim. A representação que tenho do “fantasma”, com o que ele apresenta de convencional, tanto em seu aspecto como em sua cega submissão a certas contingências de tempo e de lugar, vale, antes de mais nada, para mim, como a imagem acabada de um tormento que pode ser eterno. É possível que minha vida não passe de uma imagem desse tipo, e que esteja condenado a voltar sobre meus passos, pensando, ao contrário, que avanço, tentando conhecer o que de fato deveria reconhecer, aprender uma escassa parcela do que esqueci. Essa visão de mim mesmo só me parece falsa na medida em que me pressupõe em relação a mim mesmo, situando de modo arbitrário, num plano de anterioridade, uma figura definida do meu pensamento, que não tem nenhum motivo para se coadunar com o tempo, e implicando concomitantemente uma ideia de perda irreparável, de penitência ou queda, cuja falta de fundamento moral não poderia, no meu entender, admitir qualquer discussão. O importante é que as atitudes particulares que descubro lentamente aqui no mundo não me distraem em nada da busca de uma atitude geral, que me seria própria, e não concedida a mim. Além de toda a espécie de singularidades que reconheço em mim, de afinidades que sinto, de atrações que sofro, de acontecimentos que me ocorram e ocorram somente a mim, além da quantidade de movimentos que me vejo fazer, de emoções que somente eu experimento, esforço-me, em relação aos outros homens, por saber em que consiste, ou pelo menos a que se deve, essa minha diferenciação. Não será à medida exata que eu tomar consciência dessa diferenciação que poderei ficar sabendo o que, entre todos os demais, vim fazer neste mundo, e qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por seu destino?²⁹⁹

Se fazemos uso de tal longa citação é por que acreditamos que nela se anuncia a problemática que o romance procurará desenvolver. Esse tipo de escritura confessional e íntima que remonta a Santo Agostinho e Michel de Montaigne encontra aqui seu valor por ser uma voz que fala a partir do interior de uma grande cidade. Se Santo Agostinho procurou com suas *Confissões*³⁰⁰ revelar seu drama de homem dividido entre duas cidades – a dos homens e a de Deus – e Montaigne com suas *Meditações*, isolar seu eu, a fim de nele encontrar consolação, Breton trabalha a partir de uma única cidade – onde várias cidades se sobrepõem – e a partir do desejo de dissolução de seu eu nessa cidade. A concepção de fantasma permanece a mesma entre os três autores: o fantasma é uma imagem que se cola ao real e torna esse indistinto da ilusão. Desempenhar o papel de um fantasma significa não ser autêntico e não ser autêntico significa atuar falsamente na vida, como um boneco, um autômato. O problema do duplo se imiscui aqui como essa duplicidade entre o eu real e o eu ilusório. Encontrar com o duplo é altamente desestabilizador pois coloca o eu em contato com aquilo que é somente pressentido. E pode levar à destruição do eu na medida em que esse é confrontado com a realidade de

²⁹⁹ BRETON, Nadja, p. 21. (grifos nossos)

³⁰⁰ AGOSTINHO, 2010.

que ele não tem a consistência que imagina ter: ele não é único, original, e sua identidade mostra-se fragmentada, arriscando-se dissolver no nada que se abre para ele frente a esse outro que é inteiramente outro mas que tanto se assemelha a ele.

Na base do problema do fantasma reside uma indeterminação entre sujeito e objeto. Como no duplo o eu já não se sabe mais diferente do outro as barreiras que a objetividade da realidade interpunham entre as suas diferentes dimensões se desfaz. A melancolia desde Aristóteles até Freud tratam desse ponto ora como êxtase, ora como embriagues, ora como dissolução. Se dissolver em Deus, na exterioridade do corpo ou no corpo da mãe, acaba sendo o principal ponto em comum entre todas as leituras da melancolia. Os nomes do Outro que em Lacan são vários dão conta dessas diferentes formas de queda do corpo para fora de si e para o interior daquilo que lhe é pura exterioridade, mas que lhe acena convidativamente com a promessa do gozo.

Em outros termos a indeterminação entre sujeito e objeto aponta para a problemática que Marx chamou de fantasmagoria da economia capitalista. Nesse caso, trata-se da posse por parte da mercadoria das qualidades de um sujeito. Se em todas as épocas alguns objetos sempre foram dotados de qualidades especiais como símbolos do sagrado, é somente com o capitalismo que a multiplicação desses objetos encontra a escala industrial. Eles se multiplicam e espalham pela cidade o fervor da religiosidade por todos os seus recantos. Falar de fantasma nesse caso é falar de fantasmagoria da cidade, tema caro a pensadores que criticam o caráter religioso do capitalismo, como Benjamin e Adorno. Nesse último, o gozo ganha ainda uma outra dimensão com o canto das Sereias. Nesse caso, cabe a Ulisses resistir à dissolução por meio da razão instrumental, a qual, por uma ironia do destino, será a responsável por colocar em funcionamento justamente o tipo de maquinaria fantasmática que se tornará a nova promessa de gozo na modernidade. Cabe em última instância se perguntar frente a isso se existem maneiras de escapar ao gozo. Isto é, se é possível evitar a dissolução que ronda o sujeito. No horizonte da vida isso é claramente uma impossibilidade já que nele espera a morte, a forma última é inescapável de dissolução. Em meio à espera pela morte existem as soluções apontadas por Heidegger, por exemplo, para quem assumir que o ser é um ser-para-a-morte assume a contingência como ponto de partida para uma vida autêntica. Veja que nesse caso como nos outros trata-se de enfrentar a questão do fantasma, entendido como sinônimo de vida inautêntica e de ilusão.

Quando se diz ter uma representação isso significa que não se trata do Real, uma vez que este é irrepresentável. Então o que Breton experimentava a respeito de si mesmo era apenas isso: um semblante. Quando ele encontra com Nadja o que presente é que finalmente encontrou algo real, no sentido do autêntico. Mas isso também não deixa de ser um engano. Nadja não é o real. Ela também não passa de um semblante. Apenas que um semblante que está mais próximo da dissolução em si mesmo. Por viver próxima da ruptura ela está um passo adiante de Breton em direção a essa dimensão que ele considera a dimensão da autenticidade, mas isso não corresponde aos fatos. Quando ela finalmente passa para o lado de lá, ela nada mais pode comunicar.

Todo esse jogo deveria ser suficiente para mostrar a Breton que como processo de iniciação a coisa não foi muito bem. Mas também tudo indica que esse não visava mesmo tal processo. Se na iniciação aos mistérios o desejo deve ser abandonado, em *Nadja* se trata exatamente de exaltá-lo. Como podemos ver nessas palavras de Breton:

Tu, que me fazes lamentar tanto ter escrito aquela frase absurda e irretirável sobre o amor, o único amor, “o que só pode ser a toda prova”. Tu, que, para todos aqueles que me ouvem, não deves ser uma entidade, mas uma mulher, tu, que não passas de uma mulher, apesar de tudo o que em ti me leva a crer que seja a Quimera. Tu, que fazes admiravelmente *tudo* o que fazes, e cujas razões esplêndidas, sem confinar para mim com a sem-razão, cintilam e caem mortalmente como os raios. Tu, a criatura mais viva, que só parece ter sido posta no meu caminho para que eu prove com todo o rigor a força de tudo o que não foi provado em ti. Tu, que só conheces o mal por ouvir dizer. Tu, é claro, idealmente bela. Tu, que tudo leva ao romper do dia, e que por isso mesmo eu talvez jamais eu volte a ver...³⁰¹

Pelo que podemos inferir de tais palavras o elogio do amor como via de acesso à verdade se confunde aqui com sua recusa. Embora calcado no tipo de discurso amoroso dirigido à dama, Breton não deixa entrever aqui nenhum tipo de chave oculta para uma leitura cifrada, tal como aparece nos versos

Domna, vostre sui et serai
del vostre servizi garnitz.
Vostr’om sui juratz et plevitz
e vostra m’era des aban.³⁰²

³⁰¹ BRETON, *Nadja*, p. 144.

³⁰² “Senhora, vosso sou e serei/pronto a vosso serviço/sou um vassalo que vos jurou fidelidade/e vosso era desde antes.” Trecho de poema de Bernard de Ventadour citado em CAPELÃO, *Tratado do amor cortês*, p. XXXIX.

onde a devoção à dama pode ser interpretada como devoção a uma Igreja herética. Mas *Nadja* também não corresponde ao tipo de poesia de amor na qual a dama se manifesta em sua plena independência, como nos versos

Não sou uma rainha dos Céus, Tomás
 Nuca ergui a cabeça tão alto, disse ele,
 Pois não passo de uma alegre moça
 Que em sua loucura sai para caçar.³⁰³

dos velhos poemas de amor (anteriores ao amor cortês), nos quais, como diz C.S. Lewis, “quanto mais devotamente se fala dela, menos religioso é, em geral, o poema.”³⁰⁴ Como discurso do amor *Nadja* não visa a cifra de uma servidão do amante nem a liberdade da amada. Visa, outrossim, o restabelecimento da primazia da alma aos sujeitos, contra a usurpação do elemento anímico pelas mercadorias. Revendo sua relação com *Nadja*, Breton discursa “fazia um bom tempo que eu havia deixado de me entender com *Nadja*. Para falar a verdade, talvez nunca tenhamos nos entendido, pelo menos quanto à maneira de encarar as coisas simples da vida.”³⁰⁵ Quando *Nadja* começa a manifestar os primeiros sinais de loucura Breton demonstra irritação e começa a se desinteressar dela. Isso não constitui propriamente um quadro de amor idealizado: “Tudo o que nos faz poder viver da vida de outra pessoa, sem querer obter dela mais do que nos dá, bastando-nos vê-la se movimentar ou permanecer imóvel, falar ou se calar, velar ou dormir, para mim também não existia mais, nunca existiu: eu não tinha a menor dúvida.”³⁰⁶ Revendo o tempo que passou com ela percebe que talvez não estivesse “à altura do que ela me propunha.”³⁰⁷ Mesmo considerando assim, Breton não deixa de fazer um discurso sobre o amor e isso é algo que *Nadja* lhe inspirou: “Mas afinal, o que ela me propunha? Não importa. Só o amor, no sentido em que o compreendo – ou seja, o misterioso, o improvável, o único, o confundível e indubitável amor -, o amor a toda prova, teria permitido, neste caso, a realização do milagre.”³⁰⁸ Breton não explica que milagre é esse, mas o tom aqui é inconfundivelmente o do tom do sagrado. Embora afaste peremptoriamente a religião de suas reflexões, Breton abraça o sagrado e o religioso, e

³⁰³ LEWIS, *Alegoria do amor*, p. 34.

³⁰⁴ LEWIS, *Alegoria do amor*, p. 34.

³⁰⁵ BRETON, *Nadja*, p.125.

³⁰⁶ BRETON, *Nadja*, p.125.

³⁰⁷ BRETON, *Nadja*, p.126.

³⁰⁸ BRETON, *Nadja*, p.126.

faz do amor a mais forte manifestação desses sentimentos. Eros nesse sentido vem em seu resgate de um sentimento de esterilidade que ele vê na modernidade de um modo semelhante à terra devastada de T.S. Eliot como nesses versos: “Unreal City,/Under the brown fog a winter dawn,/A crowd flowed over London Bridge, so many,/I had not thought death had undone so many.”³⁰⁹

Vemos então que talvez a melhor maneira de compreender o resgate do amor cortês por Breton seja para usá-lo como antídoto à paralisia provocada pela fantasmagoria da cidade grande. Em meio ao frenesi que dissimula a morte, Breton convoca as forças da loucura de amor. Isso fica claro ao encerrar *Nadja* com a célebre exortação: “A beleza será CONVULSIVA, ou não será”. Trata-se de colocar a arte em um diapasão mais elevado, a fim de que ela possa enfrentar a eletricidade que percorre a cidade e pretende colocar essa sob o domínio de fluxos que queimam os circuitos do que se possa chamar de humanidade. Essa eletricidade que décadas depois Baudrillard apontará como o fluido sideral que alimenta a América e mantém esta num estado de permanente sideração.³¹⁰ A sideração como uma forma de loucura provocada pelo excesso de estímulos da cidade é uma das tônicas de *Nadja*. Breton aceita o desafio da cidade grande, mas recusa a conformidade. Sua intenção, assim como a de seus amigos surrealistas, não é a negação da energia que a cidade grande acumulou e coloca para circular. Não é nem de longe uma atitude anti-cidade. Muito pelo contrário: eles amam a cidade. E nisso eles se afastam de sua herança romântica. A questão que se coloca para eles então é: como romantizar a cidade? Em *Nadja*, a resposta de Breton é: por meio do amor. Amor por aquilo que em meio ao fluxo intenso da cidade parece perdido, deslocado, trazendo para o centro, colocando-o para circular novamente. O amor aqui, embora seja o amor pelas imagens que se apresentam na cidade, não é causa de paralisia, mas de movimento. Ele não é contra-fluxo, no sentido de ser algo que vem para paralisar os fluxos que cruzam a cidade, mas um fluxo poderoso que não pode ser perdido e tampouco deve ser abandonado ao domínio da maquinaria capitalista que se alimenta dele.

Ele cumpre aqui, portanto, um papel semelhante ao que cumpria para os filósofos medievais. Para eles o amor era um fluído que carregava em si os influxos das imagens e quanto a isso, cumpria seu papel como um combustível para a alma. O problema não era o fluído do amor em si – a poção do amor, digamos assim – mas sua

³⁰⁹ ELIOT, T.S. *The waste land*, I, “The burial of the dead”. (<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/47311>) (visto em 30/07/2017)

³¹⁰ Veremos isso em maiores detalhes no capítulo 6, no qual trataremos da pós-modernidade.

estagnação. A imagem do poço e da água parada no mito de Narciso corresponde a esse risco da paralisia pela imagem de amor, pela *ymago*, na linguagem medieval. Por isso não cabe ao amor a metáfora do rio, que em seu fluxo contínuo representa a vida. Beber do poço do amor possui assim um sentido de beber de uma água parada, envenenada pelo amor. A fonte, outra metáfora importante relacionada ao amor, ficando em meio termo entre a fluidez do rio e a estagnação do poço e que em geral é vista como metáfora da vida, contudo aponta para um outro tipo de amor, o que provém não da imagem, mas de um puro fluxo, que na terminologia medieval corresponde ao fluxo vital. Bem de acordo com os pré-socráticos para esse mundo medieval tudo é fluxo e partículas. E em sua metaforologia o amor que paralisa é o que deve ser superado a fim de alcançar o amor no qual tudo flui, a ponto de o próprio corpo nele se dissolver e se transformar em fluxo divino.

Em termos gnósticos todo esse processo é bastante claro. Ao abandono do amor pelas imagens desse mundo deve se suceder a dissolução no amor do mundo que não é deste mundo. A gnose se serve de alegorias a fim de demonstrar esse processo mas se silencia quanto às imagens desse outro mundo. Um ponto capital para a Teosofia é a respeito da distância quase infinita, senão infinita, de Deus. Por essa razão é que ela se demora na descrição das esferas e preenche com imagens o invisível. Mas não é Deus que é invisível, são esferas do próprio mundo que não estão acessíveis aos olhos mortais que permanecem invisíveis. Quando Swedemborg, Max Heindel, Jacob Boehme e Helena Balvatsky se põem a falar de outros mundos eles não estão falando propriamente do mundo de Deus, mas dos mundos que somente “outros” olhos podem ver. Na teoria medieval do fantasma é por meio do olho da mente que se vê esses outros mundos. É somente quando o fluido vital irrompe todas as etapas que passa pelo corpo na câmara racional é que o “olho” desperta. Estagnado em alguma etapa desse processo ele se transforma em melancolia, isto é, fluido negro da bile, o humor espesso e pesado que interrompe a circulação e assim não permite sua ascensão até a câmara racional que se localiza no cérebro. A importante distinção entre fantasia e imaginação surge deste ponto. Enquanto a fantasia decorre da paralisia neste circuito, a imaginação corresponde ao que ocorre quando o processo atinge seu ponto final. Na fantasia a produção de imagens fica refém dos objetos, enquanto a imaginação significa a libertação final das imagens, quando somente então a possibilidade de uma outra produção de imagens é possível. Harold Bloom chama a atenção, quanto a esse respeito, sobre o nome de “mundo imaginal” que

algumas tradições dão a esse termo médio entre o mundo imanente e o mundo transcendente:

Nosso confronto com o anjo não é nem empírico nem transcendental; em vez disso, se dá num mundo médio que Henry Corbin chama de “imaginal”, que não é nem imaginário nem o que em geral chamamos de “imaginativo”, no sentido estético ocidental. Para os zoroastrianos, como para seus descendentes iranianos, os sufistas xiitas, o mundo imaginal, Hurqalya, ou “Terra de Ressureição”, é onde se dá a ressurreição.³¹¹

Apointar para a existência desse mundo imaginal é algo que está além de nosso escopo. De qualquer modo ele serve de referência para um tipo de produção de imagens que não se restringe ao que costumamos chamar de experiência estética. Inclusive algo dessa ordem é justamente o que os Surrealistas procuravam (mas não somente eles. A quantidade de artistas que flertou com a Teosofia é grande. Kandinsky e Kazimir Malevitch certamente procuravam algo dessa ordem “imaginal”, embora seus caminhos tenham ido numa direção diferente da dos surrealistas), mas que em suas mãos acabava virando “arte”.

De modo muito perspicaz Susan Sontag trata Antonin Artaud em um ensaio que escreveu sobre este como uma figura contrastante no Surrealismo. O interesse que Artaud demonstrou por estados alterados de consciência se resvalou para um tipo de arte que em seu radicalismo destoava das produções dos surrealistas. Enquanto Breton apostava no amor, na vida e na alegria, Artaud escarafunchava um nível de consciência que não se localizava aqui ou ali, mas que parecia pertencer a um outro mundo. O que havia de comum entre eles - por exemplo, a crítica à sociedade burguesa - resvalava em Artaud em uma revolta que não era política. E o desprezo pela arte burguesa, em Artaud se revelava como um desprezo pela arte. Algo da repugnância que a literatura causava em Rimbaud se encontra em Artaud, para quem o que interessava era o alcance de uma esfera de consciência para a qual a arte só poderia deformar. Considerando que “o pensamento de Artaud reproduz a maioria dos temas gnósticos”³¹² Sontag avança no sentido desse reino imaginal onde o que impera não é exatamente o invisível, mas o informe, quando relata que “a passagem gnóstica através dos estágios da transcendência implica um passo do convencionalmente inteligível ao que é convencionalmente ininteligível. O pensamento gnóstico caracteristicamente busca um discurso extático que dispensa o uso de palavras

³¹¹ BLOOM, *Presságios do milênio*, p. 118.

³¹² SONTAG, *Sob o signo de Saturno*, p. 45.

distinguíveis.”³¹³ Se lembrarmos que o imaginal tal como o entende os herdeiros de Zoroastro é um mundo de imagens que os olhos convencionais não alcança e que somente através dos olhos da mente desperta é possível acessá-lo, é possível que o que Artaud compreendia como inteligível fosse inteiramente o contrário do que é convencionalmente aceito como inteligível. Isso é algo que Breton jamais tentou, pois não estava nem mesmo entre os seus interesses. Daí ser possível pensar novamente não exatamente em uma falha em Breton, mas em um limite. Não importando aqui as razões para tal limite – se foram auto-impostos ou se sequer foram cogitados (o que em termos gnósticos significa padecer da *agnóia*, isso é, de ignorância, não em termos intelectuais, mas quanto às coisas do espírito) – o fato é que frente a Artaud Breton parece refém da linguagem. Não é mero acaso que seu discurso anti-manicomial ao final de *Nadja* pareça tão pouco convincente. Embora não se possa culpá-lo pelo abandono de Nadja, do ponto de vista espiritual sua experiência com ela foi falha por ter ficado no nível estético. Quando ele diz que “a beleza será convulsiva, ou não será” é impossível não pensar em sua posição confortável como artista, quando o “objeto” que o levava a tal revelação definha num manicômio.

Frente a isso, seria Artaud e não Breton o grande artista da melancolia no Surrealismo. Enquanto Breton observa a melancolia quase que clinicamente em *Nadja*, Artaud mergulha em seu pesadelo pessoal, no qual transbordam êxtases, transe e loucura. Ainda assim é claro que o mérito de Breton é enorme ao trazer para a arte de vanguarda a alegoria do amor que sempre corre o risco de se tornar um objeto coberto da poeira do tempo. Se a relação íntima entre melancolia e amor não apenas sobreviveu aos séculos mas se entranhou na cultura ocidental como uma de suas principais fontes imaginárias, o mesmo não se pode dizer do contexto religioso onde ela nasceu. Embora os românticos tenham ressuscitado essa relação em cotejo com a religião a matéria que eles produziram continuou obscura e, pior do que isso, foi apropriada pela indústria. Por uma das maiores ironias da história romantismo é hoje principalmente um dos principais tickets de venda de mercadorias. Mas talvez isso não seja tão irônico, na medida em que coube ao romantismo tecer loas à natureza, natureza esta que na chave gnóstica não corresponde ao puro, ao inocente e ao belo, mas ao mal. Poderíamos apontar para a vertente satânica do romantismo, para a libertinagem, como contraponto a essa visão cooptável do romantismo, mas não teria ela também se tornado uma mercadoria - e não uma das menos lucrativas - cuja face mais visível é a pornografia, mas que se estende a

³¹³ SONTAG, *Sob o signo de Saturno*, p. 51.

vários ramos da indústria? Ao colocar como dois caminhos possíveis para a libertação a ascese e a libertinagem, a gnose confunde os que esperam dela um comportamento puritano. Mas frente ao fato de que a última coisa que a gnose reclama para si é o comércio com a natureza tanto faz se essa é negada pela ascese ou por sua conspiração. O amor pela cidade em Breton e em Aragon e a celebração do amor na cidade pelo primeiro é um forte indício de que a natureza em si não é o ponto para ambos. Nada em *Nadja* e em *O camponês de Paris* faz referência ao retorno à natureza. A nostalgia aqui é pelo mistério. É isso o que Aragon busca no Parque Buttes-Chaumont, um lugar onde a natureza foi conspurcada (antes de se tornar um parque, o Buttes-Chaumont foi uma pedreira da qual nenhum vestígio de natureza restou, a não ser uma terra esburacada “como a Lua”). Há algo de fortemente baudelairiano no gosto pelo artificial e pelo conspurcado tanto em Breton quanto em Aragon, uma vez que o mistério se encontra no artifício e não no natural. Veremos no capítulo seguinte esse gosto tipicamente moderno a partir de Clarice Lispector. Não sem antes terminarmos esse capítulo nos servindo uma vez mais da sagacidade de Susan Sontag que aponta a radicalidade de Artaud mesmo no contexto do modernismo:

Em Artaud, o artista como visionário cristaliza-se, pela primeira vez, numa figura do artista como pura vítima de sua consciência. O que está prefigurado na rancorosa poesia em prosa de Baudelaire e no relato de uma estadia no inferno de Rimbaud torna-se a afirmação de Artaud, de sua infatigável e agonizante consciência da inadequação de sua própria autoconsciência – os tormentos de uma sensibilidade que se julga irreparavelmente alienada do pensamento. Para a qual, pensar e usar a linguagem torna-se um perpétuo calvário.³¹⁴

Se tivéssemos que situar a melancolia com tudo o que Aristóteles afirmou sobre esta em um só autor da modernidade teríamos que concordar com Sontag e apontar para Artaud como o maior deles. Nele, a embriagues e a loucura não são objetos de cena, mas realidade vivida em seu corpo-mente. Qualquer diagnóstico clínico teria que recuar diante de sua transcendência. Não por acaso, Deleuze, autor que procurou despatologizar a literatura e fazer da literatura uma clínica, fez de Artaud um modelo de seu corpo sem órgãos. Deleuze seguindo Nietzsche em seu destemor a respeito da noite (e em sua suspeita a respeito da Luz) aponta para Artaud como exemplo da dissolução desejável com as seguintes palavras:

³¹⁴ SONTAG, *Sob o signo de Saturno*, p. 18.

Releitura de *Heliogabale* e de *Tarahumaras* [livros de Artaud]. Porque Heliogábalo é Espinosa, Espinosa é Heliogábalo ressuscitado. E os Tarahumaras são a experimentação, o *peyot*, este cactus, este alcalóide portador da mescalina. Espinosa, Heliogábalo e a experimentação têm a mesma fórmula: a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo. É isto que os dois livros de Artaud exprimem: a multiplicidade de fusão, a fusibilidade como zero infinito, plano de consistência, Matéria onde não existem deuses; os princípios, como forças, essências, substâncias, elementos, remissões, produções; as maneiras de ser ou modalidades como intensidades produzidas, vibrações, sopros, Números. E enfim a dificuldade de atingir este mundo da Anarquia coroada, se se fica nos órgãos, “o fígado que torna a pele amarela, o cérebro que se sifiliza, o intestino que expulsa o lixo”, e se se permanece fechado no organismo, ou em um estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo.³¹⁵

Maneiras de fazer da doença a grande saúde, como se pode ver. Dificilmente isso se encaixaria com a gnose, pois afinal o engajamento com a vida e o desejo são os objetivos das exortações deleuzianas. Mas longe de ser o Uno a gnose é um saber sobre o múltiplo e isso é um saber mínimo para que a citação a Deleuze aqui não pareça fora de propósito. E uma vez que não estamos procurando delimitar a gnose, mas sim o que melancolia pode ter a ver com ela, essa passagem nos parece de suma importância por romper com os limites entre doença e saúde. E em sua referência a Espinosa nos faz pensar na alegria como oposta à tristeza e não à melancolia. O que nos faz pensar também na melancolia como algo fora da esfera dos afetos. Poderia-se perguntar nesse momento a qual esfera pertence a melancolia então? Esta estamos a traçar ainda. Mas podemos advertir de antemão que a tarefa de circunscrever a melancolia é não apenas difícil – quando não impossível, como advertiu Freud em *Luto e melancolia* – mas também algo indesejável. A imprecisão da melancolia como conceito pode ter irritado os filósofos e os clínicos do século XIX, mas sua longa tradição requer a atenção de algo que por sua dimensão não pode ser simplesmente descartado. Por isso resgatar algo dessa história e lançar no contemporâneo a fim de verificar sua atualidade nos parece desejável e frutífero.

³¹⁵ DELEUZE, *Mil Platôs*, Vol. 3, p. 20.

Brasília e Clarice: melancolia, utopia, Coisa.

A melhor correspondente a Nadja que encontramos na ficção brasileira é Sônia Silk, protagonista de *Copacabana mon amour*, filme de Rogério Sganzerla, de 1970. Extemporaneamente, Nadja poderia cruzar com essa loira que flana pelas ruas do tradicionalíssimo bairro de Copacabana no abrir da década de setenta. Ambas, como prostitutas, são criaturas da rua; ambas, como alegoria, representam a miséria de uma época. Nadja, a mítica criatura da mítica Paris dos *Anos loucos*³¹⁶, ponto de convergência das vanguardas; Sônia, uma loira mítica nas calçadas do Brasil mestiço e desencantado do auge da ditadura militar. Espíritos livres, *ninfas* do elemento urbano, *Pathosformeln*, formas ancestrais da vida em movimento³¹⁷, “cristais de memória do tempo [...] em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia”³¹⁸, Nadja revive em Sônia como a encarnação do espírito intemporal da prostituta que vaga como almas errantes pelas ruas da cidade.

Se passamos de Paris para o Rio de Janeiro, da década de vinte para a de setenta, é por que queremos ver essa forma circular. Essa forma que nasceu na Europa e que aqui veio dar. Mas no que, afinal?

O início do filme nos fornece magnificamente a chave para adentrar esse mundo onde essa forma veio parar. Do alto de um morro, de uma favela com vista para o mar, Sônia Silk, a loiríssima “europeia” dança ao som do atabaque num terreiro de Umbanda. Antes disso, uma vista panorâmica e sombria da Baía de Guanabara se insinua por poucos segundos antes de ser cortada para um close de uma mulher loira despertando na areia da praia, seu cabelo brilhando em unísono com essa, estourando de luz a imagem. Dois *takes* brevíssimos e então somos jogados no terreiro, onde Sônia está sendo tomada por um espírito. A câmera gira em torno dela, deixando entrever os casebres pobres do entorno. Uma voz anuncia: “No panteão brasileiro a entidade suprema é Tupã. Chapauã, deus da

³¹⁶ Título de um livro de William Wiser sobre os anos vinte em Paris. Cf. WISER, 1993.

³¹⁷ Em seu *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, criador do termo *Pathosformel* (fórmula de *páthos*), dedica a prancha 46 às ninfas. Nesta, vinte e seis imagens de diferentes épocas – desde imagens de afrescos da Renascença até uma fotografia de uma camponesa toscana tirada pelo próprio Warburg – tentam capturar o *Pathosformel* dessa figura que o estudioso alemão considerava a quintessência de sua formulação de que as formas não possuem uma essência ou uma origem, mas um devir que se manifesta congelado em algumas imagens recorrentes da história. O que o devir ninfa tem a dizer dos outros devires é que ele é em si mesmo a imagem do mais puro devir daquelas substâncias que os pré-socráticos consideravam a matéria original do mundo fenomenal, isto é, o fogo, o ar, a terra e a água. Na mitologia grega as ninfas eram cultuadas como espíritos femininos, ligados a um lugar ou objeto particular da natureza, experimentavam a natureza por meio de sua presença, e a sua presença por meio da natureza. Através de seu culto, prestavam homenagem à graça e ao poder de fecundação que pressentiam na natureza. Embora o fogo seja mais associado às salamandras, estas aparecem em *Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, de Paracelso, junto das ninfas, formando como que uma classe especial destas, assim como as ondinas (espíritos da água), dos silfos (espíritos do ar) e dos gnomos (espíritos da terra).

³¹⁸ AGAMBEN, *Ninfas*, p. 29.

peste. Elebá, deus do mal. Ôko, deusa dos vegetais. Umulu, deus dos mortos. E Dadá, deusa das matas.” Incidentalmente ouvimos antes dessa fala, na música da trilha sonora, uma voz masculina cantar o fragmento de frase “descoberta do Brasil”. A música do terreiro vem para o primeiro plano. Sônia anda por este como uma sonâmbula.

Na rapidez dos cortes vemos a mãe de Sônia reclamar que não há nada para comer. Chamando-a de “macaca de auditório”, lhe diz que esta está “proibida de cantar na rádio nacional”. Sônia então começa a descida entre os casebres e as pedras. Desce para o asfalto. As imagens são de uma terra em transe, como no filme de Glauber, só que num sentido mais literal: transe religioso, transe de fome. A palavra macaco é repetida. A voz do narrador incide novamente, não necessariamente nessa ordem, anunciando: “Nas proximidades da Idade da Pedra. Anos setenta. Século de Serafim ou da fortuna mal adquirida.” Nova panorâmica. Desta vez sobre o bairro de Copacabana, com seus edifícios modernos enquadrados pelo mar. Ao chegar ao asfalto, Sônia começa a andar pelo bairro. Vemos suas vitrines, os passantes, os carros. A acompanhá-la, um homem coberto por um lençol branco evolui dançando; o narrador nos diz se tratar do fantasma da fome. Sônia desce para se prostituir, arrumar dinheiro. Tal como Nadja, prostitui sua alma de artista por causa da fome.

Gostaríamos de seguir Sônia, de traçar paralelos com Nadja. Assim como esta, ela possui dons mediúnicos. Mas longe de ser uma esfinge da cidade moderna, Sônia nos levaria pelos caminhos da modernidade periférica, decaída. E ficaríamos presos no tema da prostituição, sem avançar.

Se escolhemos analisar a visão de Clarice sobre Brasília é por que vemos aí continuidade e ruptura. Continuidade no sentido de ser Brasília fruto da visão utópica de franco-suíço, Le Corbusier, que desejava para Paris o destino que Brasília teve. E ruptura por deixarmos para trás a mais triste das profissões e adentrarmos no campo criado por uma mulher que é praticamente sinônimo de artisticidade no Brasil. Em seu sentido feminino, Clarice realiza o sonho vetado a Nadja e Sônia e vai além, retorna à França pelas mãos de Hélène Cixous, importante feminista, que declara ser a voz de Clarice a própria voz feminina. Não pretendemos entrar no mérito da escrita feminina, em seus meandros, mas não nos furtaremos a adentrar o que esta voz supostamente feminina tem a dizer sobre a cidade. É nisto que reside nosso objetivo: acompanhar essa voz pela cidade, em visita a uma cidade que foi, em seu tempo, sinônimo do novo. Se a voz feminina possui um curto histórico, é desta voz que queremos saber da cidade que se descortina como o sonho despertado do pesadelo da cidade miserável do século XIX. Novas misérias nos esperam,

mas estaremos longe do caos da modernidade europeia e do caos da modernidade periférica, entrando no recinto de um utopia, de uma cidade que não é cidade, que não é moderna. Que como utopia não deveria ter ultrapassado o limite do visível, tal como nos adverte Russel Jacoby, que nos lembra da importância da interdição das imagens no utopismo judaico e da estreita relação entre arte e utopia. “Os iconoclastas judeus apresentaram uma utopia abstrata e sem imagens – uma utopia sem projetos ou detalhes.”³¹⁹ Se seguimos autores como Benjamin e Adorno de perto é preciso lembrar que, como utopistas judeus, a principal recusa que estes compartilham com outros da mesma tradição (Gershom Scholem e Ernst Bloch) é o instrumentalismo da língua. A Cabala tem como um de seus princípios a magia da linguagem e o risco que esta corre em ser instrumentalizada pelas imagens. O que a Cabala tem a dizer ela o diz sem recorrer ao visível. Arquitetos como Le Corbusier entretanto eram obcecados pela ideia de projetar e detalhar utopias. Entre o extremo da invisibilidade e o do espetáculo, a visão corbusiana padecia de uma assepsia que estava bem de acordo com o espírito incorporeal da utopia, ainda que incorporado. Nisso reside o aspecto de cemitério de suas crias, dentre elas Brasília (não por acaso, Benjamin Moser, biógrafo de Clarice, deu o título de “Cemitério da esperança” ao seu ensaio sobre a cidade)³²⁰.

Deslocada em relação a tudo, Brasília é uma alegoria perfeita da ausência de lugar da utopia imaginada. Como tradição ocidental, a utopia imaginada anda de braços dados não só com a arte, mas com a centralidade do olho nessa tradição. Será para colocar isso em suspenso que adentraremos o mundo oriental no próximo capítulo, mundo no qual o olho não se destaca dos outros sentidos. Por enquanto, nos interessa ver como na crítica do espetáculo feita por Debord, Brasília não escapa, pois este via no urbanismo funcionalista a própria forma da reificação total da vida tomando forma. Brasília sobrevive, portanto, como um crime. Como tentativa canhestra de dar resposta a uma questão europeia, ela aparece como a ideia mais fora de lugar possível; como tentativa de dar uma resposta ao Brasil ela nega este. Toda a cosmogonia invocada no início de *Copacabana mon amour* é preterida em Brasília. A contiguidade entre o morro e o asfalto, nesta desaparece. A cidade se perde e se isola na solidão do sertão, impedindo que “Sônias” possam nela chegar. Em outras palavras, Nadja não existiria em Brasília. Veremos isso nas crônicas de Clarice, essa impossibilidade de flunar em Brasília. Ao franquear todos os caminhos Brasília não cria nem um.

³¹⁹ JACOBY, *Imagem imperfeita*, p. 158.

³²⁰ Cf. MOSER, 2016, pp. 11-53.

Moser capta bem esse enigma que é Brasília como espaço supremo do paradoxo:

Nenhum monumento do século XX foi mais espetacular do que Brasília, a capital jogada no meio do nada cinquenta anos atrás. E nenhum monumento, portanto, produziu efeitos tão paradoxais. Sua escala faraônica, sua ambição artística e seu impacto político imprimiram-lhe um encanto que nenhuma outra estrutura contemporânea jamais alcançou. A história de sua criação era, e é, fantástica. Ela não foi a primeira capital artificial. E depois dela muitas outras foram construídas. Mas Yamoussoukro, Belmoplan e Astana nunca capturaram a imaginação do mundo. Brasília sim.³²¹

O ponto chave aqui é a expressão “capturar a imaginação”. O que ressoa a ideia de que a imagem captura, prende. E coloca em questão a liberdade. Procuraremos por esse sentido na obra de Clarice, colocando em jogo dois contos passados no Rio de Janeiro e duas crônicas sobre a visita da autora a Brasília. Pretendemos com este jogo colocar no âmbito da ficção o deslocamento que Brasília provocou em relação ao Brasil e particularmente em relação a sua antiga capital. Aquilo que na escrita da Clarice é uma constante, isto é, o cotejo do macro a partir do microcosmo, aqui aparecerá como um deslocamento entre o espaço interno – no sentido da casa e da psique – e o espaço externo – visto como o espaço da cidade e do cosmos. A obra de Clarice dá um curto-circuito nessas dicotomias - com ora a autora explodindo o limite do eu, ora interiorizando o fora – mas ainda assim é possível divisar claramente estas fronteiras, como o limite quase intransponível entre a casa e a cidade, e o eu e o fora, em contos como “Devaneio e embriaguez duma rapariga” e “Amor”, os dois primeiros de *Laços de família*.³²² No cotejo desses dois universos nos interrogaremos sobre o que a cidade representa a esta perspectiva singular de uma autora cuja escrita é reconhecida como essencialmente feminina, nos fixando menos nessa essência e mais na cidade.

Breton se interrogou da cidade por meio de Nadja por julgar esta uma encarnação moderna da esfinge. Clarice, por sua vez, foi chamada de Esfinge do Leme. Tal honraria lhe foi conferida como comparação com Machado de Assis, o Bruxo do Cosme Velho. Nos dois contos de *Laços de família*, principalmente em “Amor”, essa esfinge ameaça ser devorada pela cidade; nas crônicas de Brasília, veremos como o encontro entre as duas criaturas se reveste do sentido de um face-a-face entre esfinges.

³²¹ MOSER, *Autoimperialismo*, p. 15.

³²² Cf. LISPECTOR, 1998.

Rio de Janeiro, a velha capital e a vida doméstica.

Em *Laços de família*, primeiro livro de contos de Clarice Lispector, embora a cidade seja constantemente mencionada ela se faz ouvir antes como ecos que reverberam no interior dos cômodos das residências típicas nas quais habitam os personagens de seu universo pequeno-burguês. Majoritariamente, nesses contos, a cidade é vivida através das lentes desses interiores, nos quais cotidiano é sinônimo da vida privada das famílias e da vida psíquica dos personagens, e não dos acontecimentos das ruas e dos espaços exteriores. Mas esta é uma característica geral da obra de Clarice (com a exceção de *A hora da estrela*): que haja uma nítida separação entre interior e exterior, entre casa e cidade, e que a vida exterior compareça como algo débil, longínquo, que para se fazer sentir precisa irromper na camada espessa que envolve esses interiores. Bem dentro da tradição modernista, o interior, o espaço íntimo e privado, revela-se contudo não como um espaço protetor contra as agressões da cidade, mas como um recôndito onde a reserva se manifesta como uma máquina de fabricação de neuroses.

A obra paradigmática a este respeito é *A paixão segundo G.H.*, que possui no espaço do apartamento onde transcorre a narrativa a força de um personagem, tal o seu poder de se fazer presente através da escolha pela clausura: aqui, a opção por não mais sair às ruas faz da cidade uma negação absoluta da vida pública e das paredes do apartamento uma pele do corpo do espaço doméstico, no interior do qual a personagem que o ocupa se torna um microorganismo que luta desesperadamente para se mover em sua massa espessa de vísceras e fluídos. Embora estejamos em um apartamento moderno, com seus vazios e móveis de linhas econômicas, o efeito é o mesmo daquele que Benjamin distinguiu nos ambientes burgueses do século XIX, repletos de objetos, estofados e revestimentos, comparando-os com os estojos nos quais o homem burguês se via compelido a guardar seus tesouros, na maioria das vezes objetos destituídos de simbolismo e de feição ordinária. Apesar dos esforços da arquitetura moderna em superar tal estado de fetichismo, *A paixão segundo G.H.* é um exercício de demonstração do modo como na modernidade o recuo da vida pública e a involução da vida psíquica foi uma tendência que não se resolveria com panos de vidro e a eliminação dos objetos. A rarefação do espaço neste caso, apenas propiciou à personagem isolada em seu mundo ainda mais espaço para a reverberação de seus solilóquios e a expansão de seu solipsismo (como veremos, na escala da cidade, é exatamente isso o que Brasília irá proporcionar, transpondo para um vasto espaço urbano a

experiência de isolamento que a modernidade havia revelado como o recuo do indivíduo para seu mundo interior).

Frente a este estado de coisas, a célebre cena da deglutição da barata por parte de G.H., revela o desespero de tal interiorização. Ao se ver compelida a engolir o abjeto inseto, G.H. é movida pelo anseio não de uma interioridade que porventura pudesse se revelar na matéria branca que extruda de sua casca – de interioridade a personagem está cheia - mas justamente por ser essa matéria interior tão ausente de seu registro é que ela pode servir como um último recurso para escapar de si.

Quando Clarice resolve escrever *A hora da estrela* é desse aprisionamento subjetivo que ela intenta escapar. Voltando-se para um drama social ela se volta inteiramente para o espaço da cidade. E nesse espaço, apesar da tristeza infinita e do grassar da crueldade, a autora revela uma humanidade tocante inaudita em sua obra. Esse deslocamento em sua obra parece nos dizer que o toque, o gesto humano, pertence à ordem da cidade, ao espaço do desconhecido, e não ao espaço do doméstico, da intimidade. E a sinceridade com que a autora trabalha a destruição da personagem Macabéia não deixa margem para a romantização do espaço público, mas pelo menos aponta para a verdade de uma vida nua que não tem lugar no espaço da clausura doméstica, o qual em Clarice é sinônimo de clausura psíquica.

Laços de família pode ser visto como um compêndio dos espaços de clausura que eram reservados especialmente às mulheres na década anterior a seu lançamento em 1960. Este ano é muito significativo, pois ele inaugurava uma década de revolução cultural no bojo da qual a emancipação feminina teria um papel de destaque. *Laços de família* deve ser visto nesse sentido como um registro do momento no qual as tensões máximas da clausura feminina ameaçam romper suas cascas. Quando as personagens de seus dois primeiros contos partem para a cidade, queremos ver nisso o transbordamento das paixões femininas sobre o espaço público, o momento no qual o modo de vida burguês da modernidade ameaça desmoronar, e o estorjo/casa no qual a vida pública havia se recolhido ameaça ser violado, liberando, tal como no mito de Pandora, as forças inauditas de uma nova subjetividade que deseja se expressar abertamente. Este é o momento no qual a fórmula Nadja de “mulher da cidade” e “mulher da vida” inicia sua trajetória de materialização nas ruas da cidade. Que esse devir Nadja posteriormente se transmute em mulheres-executivas, “mulheres-homens” é um daqueles efeitos imprevisíveis da abertura de algo que estava represado. Nos interessa particularmente quanto a esse quesito o que nesse devir se guarda da fórmula que não queremos chamar de substancial para não incorreremos no risco de um

essencialismo, mas o que nele resta do impulso visto em *Nadja* de almejar a liberdade inaudita, ainda que, como vimos, essa tenha resvalado para a loucura. Loucura e liberdade, ao contrário do que sugere o fim do romance de Breton, pode por sua vez não significar uma nova forma de clausura, que é o que a ciência psiquiatra considerada como seu corolário. Mas uma emancipação, ainda que ao preço da perda da efetividade no espaço público. A exortação da beleza convulsiva ao final de *Nadja* se abre para o campo da indeterminação, onde a loucura pode não apenas ser uma saída da clausura, mas se apresentar com a sua única saída. O problema de *Nadja*, é que sua ausência de um suporte material não lhe permite praticar o tipo de loucura controlada que os surrealistas em última instância propõe, negando assim seus próprios propósitos mais radicais. É isso que distingue *Nadja* como um objeto de experimentação de Breton como uma alquimista/artista. Nesta diferença reside a verdade última do fracasso do Surrealismo, que permanece, no comando de Breton, um movimento firmemente ancorado nas estruturas burguesas.

A tensão entre o espaço doméstico e o chamado exterior (que no caso se confunde com o chamado da cidade, fazendo eco por sua vez ao chamado da floresta romântico) pode ser visto logo de imediato no centro do conto de abertura, intitulado “Devaneio e embriaguez de uma rapariga.” Nele vemos nitidamente a geografia sentimental dominada pelos limites do ambiente doméstico, onde a cidade chega apenas como o ruído da arrebentação das ondas de um oceano profundo, que, distante, convida ao mergulho em sua vasta superfície.

Ai que quarto suculento! ela se abanava no Brasil. O sol preso pelas persianas tremia na parede como uma guitarra. A Rua do Riachuelo sacudia-se ao peso arquejante dos elétricos que vinham da Rua Mem de Sá. Ela ouvia curiosa e entediada o estremecimento do guarda-loiça na sala das visitas. D’impaciência, virou-se-lhe o corpo de bruços, e enquanto estava a esticar com amor os dedos dos pés pequeninos, aguardava seu próximo pensamento com os olhos abertos. “Quem encontrou, buscou”, disse-se em forma de rifão rimado, o que sempre terminava por parecer com alguma verdade. Até que adormeceu com a boca aberta, a baba a umedecer-lhe o travesseiro.³²³

Esta cena é de uma languidez atroz. A personagem parece estar presa à vida doméstica como se essa fosse uma gosma. A personagem em questão – não nominada pela autora – é uma jovem dona de casa que sem o marido e os filhos por perto resolve passar o dia largada na cama, sem qualquer cuidado ou chateação, como ela mesma diz, se referindo

³²³ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

ao barulho dos “miúdos”. O estado que ela experimenta ao longo do dia é de entrega à matéria visguenta do tédio. Sua percepção descompassada do tempo, entremeada pelo langor e pela volúpia que beira a angústia, a leva a refletir sobre o próprio tempo como uma dimensão que ameaça engoli-la sob o seu peso. Seu corpo começa a se tornar ele mesmo parte da atmosfera viscosa que o envolve. Essa sensação de íntima comunhão com o espaço lhe enche da satisfação que o terror inspira. No saber do dia seguinte o retorno a sua rotina de obrigações seu desejo se mortifica e se tinga da cor da angústia.

Mas, e se no dia seguinte ela não conseguisse sair da cama e reassumir sua rotina de ocupações? E se este estado não passasse e se tornasse ele mesmo uma nova rotina? Seria ela diagnosticada como uma vítima da depressão, diagnóstico que ainda não era popular em seu tempo? Ou seria simplesmente considerada uma louca, uma sofredora dos nervos que sucumbiu à tristeza como inúmeras personagens da ficção e que todos conheciam um caso ou outro em suas próprias realidades. Em geral essas personagens fictícias e reais sucumbiam sob o peso de um fracasso amoroso. O quadro da noiva deixada no altar e que enlouquece sempre povoou o imaginário popular. É este quadro que Takeshi Kitano transpôs magistralmente para as telas no filme *Dolls* (Japão, 2002), que representa muito bem a universalidade do tema do enlouquecimento por amor, ao reencenar o drama da Ofélia shakespeariana. Em nosso entender, justamente por sua universalidade, a melhor palavra para definir esse estado continuaria a ser melancolia, que tanto nas tradições ocidentais quanto nas orientais ressoa como desejo de fusão com o incorpóreo.

É assim que Clarice abre *Laços de família* com uma mulher prestes a romper os laços com o mundo.

Embora sejam evidentes os traços da melancolia nesta jovem dona de casa, estes se apresentam num quadro muito diferente dos que cercam Nadja, a nossa personagem anterior. E a grande diferença se faz notar acima de tudo no cenário que cada uma habita. Enquanto a primeira encontra-se no abrigo do lar, cercada por paredes que a protegem do mundo exterior, o habitat de Nadja são as ruas da cidade, ambiente no qual seu corpo permanece em constante exposição. O que há em comum entre elas é esse traço típico da melancolia que é a entrega desenfreada ao devaneio e o desejo por algo que excede os limites da situação, causando uma extenuante inquietação. Esse amor pelo fora, na rapariga se manifesta como desejo de cidade, em Nadja, como desejo do dentro, do lar. Mas esse dentro para Nadja acaba sendo do mesmo teor de um fora, já que jamais se materializa e jamais se materializará. A questão do fora então acaba sendo da ordem do desejo, e não de uma ordem especificamente material. O fora nesse caso é aquilo que se manifesta como

incorpóreo, ainda que possa ser refletido nas paredes da cidade ou de um lar. Como vimos, Nadja teve oportunidade de permanecer em sua cidade natal, em constituir família, mas resolveu ouvir o chamado da “floresta”. Esta é sua diferença radical em relação à rapariga que vimos se embriagar na langorosidade de seu quarto e de sua cama. Mas a vida mesma parece à rapariga ressoar da cidade, à qual ela espera ansiosamente responder nos finais-de-semana, quando sai a passear com o marido.

Mas no sábado à noite foram à tasca da Praça Tiradentes a atenderem ao convite do negociante tão próspero, ela com vestido novo que se não era cheio d’enfeites era de bom pano superior, desses que lhe iam a durar pela vida afora. No sábado à noite, embriagada na Praça Tiradentes, embriagada mas com o marido ao lado a garanti-la, e ela cerimoniosa diante do outro homem tão mais fino e rico, procurando dar-lhe palestras, pois que ela não era nenhuma parola d’aldeia e já vivera em Capital. Mas borrachona a mais não poder.³²⁴

A diferença aqui desta rapariga com Nadja se faz evidente. Até poderíamos imaginar esta última jogada langorosamente numa cama se esta tivesse uma. Mas ela pula de quarto em quarto, de hotel em hotel, sem dinheiro para pagar um aluguel. Mas jamais poderíamos imaginá-la tendo um “marido ao lado a garanti-la”. E nisso reside seu aspecto revolucionário, o ter dispensado um marido. Nada em *Nadja* nos permite pensar que ela fora para Paris em busca de um marido adequado, já que julgava sufocante a vida em sua cidade natal. Em sua relação com Breton ela parece mais em busca de um amparo para sua aventura espiritual, do que de uma estabilidade burguesa. Em seus assomos de artisticidade vemos uma alma que deseja a companhia daqueles que Breton representa: os artistas. E isso também ela não pode ter. É esta ausência de possibilidades que a precipita em seu abismo particular.

Aquilo que encanta Breton, o entrosamento de Nadja com a cidade, da perspectiva desta não passa de necessidade. O que Nadja possui afinal – seu desejo - não é algo tão especial. Ele se reveste da mesma carga de impossibilidade que cerca o desejo de cada um. Em seu caso específico, a diferença reside na coragem de lançar-se no encalço do desejo sem nenhuma garantia, a não ser seus sonhos. Que ela os encontre finalmente na forma de delírio nos deixa na dúvida se ela alcançou finalmente a liberdade ou se foi encarcerada para sempre. Em última instância, a loucura não deixa de ser o espaço mais exterior que alguém pode alcançar.

³²⁴ LISPECTOR, *Laços de família*, s/p.

E mesmo a relação de Nadja com a cidade se apresenta problemática. Tal como o *flâneur* ela só é uma esfinge da cidade na medida em que é, como diz Benjamin, uma abandonada na multidão.³²⁵ Impregnada da cidade, em sua vulnerabilidade extrema, Nadja se deixa imprimir em seu corpo as marcas do mistério do espaço e das coisas a que está continuamente exposta. São estas marcas que encantam Breton e que o faz sentir estar diante de um ícone imantado recoberto pela força mágica de inúmeros hieróglifos. Que texto querem dizer estas marcas que emanam do corpo desta pobre criatura encontrada na rua tomada pelo estranho brilho. Nisso reside a diferença última entre Nadja e a rapariga jogada na cama. Enquanto uma exala uma sensualidade animal, Nadja transcende não apenas esta, mas igualmente a condição humana. E o que há de moderno nesta história de transfiguração, o que a difere da história de todas as transfigurações das mártires do passado – tal como a de Tereza de Ávila – é essa imantação pela cidade. Onde antes a imantação provinha das entranhas da terra – como no caso das Sibilas - ou dos eflúvios celestiais, *Nadja* nos traz o irromper do espírito nesse espaço novo que é o das ruas da grande cidade.

É este ponto que nos interessa particularmente, o, parafraseando Georg Simmel, da vida do espírito nas grandes cidades. Frente a esse, as leituras sociológicas veem em socorro, mas não constituem o essencial. A condição das mulheres e do trabalho nas cidades grandes tem sido tratado sistematicamente já há um bom tempo³²⁶ e nos fornece

³²⁵ Baudelaire via na multidão o domínio do *flâneur*, “como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*.” (BAUDELAIRE, in: DUFILHO; TADEU (orgs.). *O pintor da vida moderna*, p. 30). Isso, por que, segundo Benjamin, “na Paris de Baudelaire [...] [a]inda de apreciavam as galerias, onde o *flâneur* [que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade]” (BENJANIN, “Paris do Segundo Império”, *Obras escolhidas*, vol. III, p. 50) podia se sentir protegido. Mas Benjamin ressalta que “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado.” (BENJANIN, “Paris do Segundo Império”, *Obras escolhidas*, vol. III, p. 51) Assim, quando ele diz que “o *flâneur* é um abandonado na multidão” (BENJANIN, “Paris do Segundo Império”, *Obras escolhidas*, vol. III, p. 51) ele quer destacar a embriagues do amor que o *flâneur* sente pela cidade (“O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade.” (BAUDELAIRE, in: DUFILHO; TADEU (orgs.), p. 30). É difícil pensar em Nadja desse modo. Como uma “observadora apaixonada” (BAUDELAIRE, in: DUFILHO; TADEU (orgs.), p. 30). Mas a chave para o que estamos pensando vem logo a seguir, quando Benjamin completa o sentido da frase anterior dizendo que, abandonado, na multidão, o *flanêur* “partilha da situação da mercadoria”. (BENJANIN, “Paris do Segundo Império”, *Obras escolhidas*, vol. III, p. 51). Ainda que seja de modo indesejado, a prostituta é uma autêntica *flâneuse* por comungar mais do que qualquer mulher da alma da mercadoria. É esse aspecto que leva Benjamin dedicar a ela um importante lugar na modernidade. Na prostituta se pode observar o sentido último do fetichismo da mercadoria, e, por conseguinte, quando ela “fala”, é a voz da fantasmagoria moderna que fala através dela. Eis por que Nadja é vista como uma esfinge por Breton, uma vez que a cidade “fala” através dela.

³²⁶ Já no século XIX a questão do trabalho feminino apareceu como um problema distinto do trabalho de um modo geral. Isso pode ser observado em Engels e Marx (por exemplo, em ENGEIS, *A origem da família, da propriedade privada e do estado*) e mais recentemente numa enormidade de pesquisas, como a de Alain TOURRAINE, em *O mundo das mulheres*. David Harvey dá destaque, em *Paris, capital da modernidade*, ao modo como o feminismo nasceu das lutas das mulheres por melhores condições de

um lastro imprescindível, mas eles se detém num limite que não chega a explicar o enigma de Nadja. Se as questões do feminino, do trabalho e da comunidade foram essenciais aos românticos é por que esses viam aí algo que estava desaparecendo junto com a tradição que a modernidade ameaçava destruir. Do desejo das duas personagens em questão – Nadja e a rapariga do conto – pode-se levantar uma série de injunções sobre a relação entre a casa e a cidade, a família e a liberdade, o privado e o público, o íntimo e o “extimo”³²⁷, mas o ponto onde queremos chegar vai além destes. Trata-se de procurar um elemento transcendental nos moldes da tradição em meio à modernidade da cidade grande. Isso é justamente o que está fora das práticas e discursos sobre a cidade, com a possível exceção das artes e da literatura especificamente. Nesta e nas artes narrativas afins, como o cinema, o transcendental se faz presente quase que como uma necessidade. E de diversas formas. Apenas para ficarmos com o exemplo próximo de *Dolls*, o elemento transcendente aqui é o amor. Mas ele aparece nas narrativas que tratam de modo sutil o que se esconde na cidade, como o silêncio e o desejo de comunhão, caso do filme *Casa vazia* (Coréia do Sul/Japão, 2004), do diretor coreano Kim Ki-Duk e em *Tio Boonmme que pode recordar suas vidas passadas* (Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, 2010), de Apichatpong Weerasethakul, pelos motivos que se apresentam a partir do título.³²⁸ O cinema apresenta o caso especial das ficções científicas, gênero que ganhou novo impulso recentemente, no qual o transcendental é a regra (caso da saga *Guerra nas estrelas*, apenas para ficar no mais óbvio). Sem termos a pretensão de alongar no assunto, pode-se dizer que em diferentes registros (indo dos *blockbusters* ao cinema independente) cabe atualmente ao cinema a

trabalho em meio à miséria do século XIX (Cf. HARVEY, cap. 10, pp. 247-261, 2015). O tema da mulher e do trabalho é um dos pontos altos de *O discurso e a cidade*, principalmente quando Antônio Cândido trata de personagens como a Naná de Émile Zola. (CÂNDIDO, 2004, pp 17-129).

³²⁷ Neologismo criado por Lacan a fim de dar conta daquilo que é paradoxalmente o mais íntimo e o mais exterior. Confira LACAN, *Seminário 7*, sobre a ética na psicanálise, onde ele diz que o objeto de seu assunto naquele ano era tratar “como [...] lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa”. (LACAN, 2008a, p. 169)

³²⁸ *Tio Boonmme* é paradigmático a respeito das possibilidades de narrar o transcendente e da necessidade de fazê-lo no cinema contemporâneo. Sua estranheza peculiar deriva do fato de Apichatpong sobrepor as principais dicotomias sociais da contemporaneidade – tais como, campo e cidade, tradição e modernidade, isolamento e multidão, lentidão e velocidade, comunidade e anomia – com a aglutinação de diferentes gêneros cinematográficos. O filme que conta a estória de um rapaz da cidade que vai visitar seus parentes em um remoto interior, contém elementos de dramas psicológicos, de filme de fantasmas e de ficção científica. A pobreza da linguagem remete à vanguarda dos filmes independentes, mas a cena final poderia ter sido extraída de um clássico da ficção científica. Ademais, realismo fantástico embora seja um bom rótulo para *Tio Boonmme*, não explica vários elementos que comparecem em sua composição, tal como a lentidão, que parece ser extraída do desejo de imprimir a visão religiosa de mundo própria da terra natal do diretor. Mas, o mais importante, parece que toda a invenção a que se propõe Apichatpong visa algo mais do que um discurso elaborado sobre a arte ou sobre a sociedade. Parece existir um real desejo de transcendência no filme. Algo que o autor deseja levar a seus espectadores e que parece extinto, mas que, justamente por isso é preciso falar sobre.

tarefa que anteriormente foi reservada à literatura de portar a transcendência na modernidade. Isso explica em parte oscilarmos entre essas duas formas de narrativa, utilizando o cinema onde a literatura não consegue chegar (não apenas em termos de público, mas também em termos de produção de imagem, imaginário e fantasia).

Indo, portanto, além do substrato sociológico, queremos ver na construção de um caminho, os veios por onde a condição feminina conjuga com a condição das metrópoles a fim de delinear os contornos de uma melancolia que atravessa o corpo social na contemporaneidade. Esse elemento foi abordado no capítulo anterior, que visou abrir esse caminho através da narrativa paradigmática de *Nadja*. Continuando o percurso passaremos agora para a análise do outro conto de Clarice que citamos acima e que forma um par com “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”. Trata-se de “Amor”, o segundo conto de *Laços de família*. Como veremos a seguir, este nos levará para um nível ainda mais profundo naquilo que queremos chamar de “queda” na cidade.

A cidade e a fenda.

“Amor” vem em seguida a “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” e há uma solução de continuidade entre eles. Parece que reencontramos a “rapariga” anterior agora um pouco mais velha e mais amadurecida. Ela agora também possui um nome, Ana, e não mostra a mesma disponibilidade para a vida de sua contrapartida. Trata-se de uma mulher que não para, que está constantemente preenchendo seu tempo com a azáfama diária e que não conseguimos visualizá-la se permitindo passar um dia na cama, entregue ao mais profundo langor.

“Amor” é exemplar na produção de Clarice por centrar sua trama, de modo direto, no conflito entre a casa e a rua; contraste este que se explicita em um episódio que ganha a dimensão de um trauma quando da incursão da dona de casa pelo espaço da cidade. Como veremos, em uma de suas rotineiras idas às compras uma fenda se abre para Ana, conduzindo-a a um lugar em sua existência onde tudo ameaça se dissolver em um vórtice de sensações.

Ana, aparentemente na casa dos trinta anos, possui a rotina comum às donas de casa de sua época, os anos cinquenta (esse período foi marcado por uma ascensão inédita da classe média em nível mundial. Em função das políticas de bem-estar social

implementadas na Europa e da pujança econômica dos EUA, o pós-guerra abriu uma época de prosperidade que iria durar algumas décadas. O cinema americano dos anos cinquenta encontrou a melhor expressão para essa prosperidade na maciça produção de dramas familiares cuja tônica era a exaltação de valores puritanos como a virgindade. Enquanto isso, a felicidade conjugal encontrava seu mais efetivo canal em comédias inocentes como *I love Lucy*, protagonizadas por atrizes como Lucille Ball e Doris Day).³²⁹ Embora não se sinta feliz por ter abandonado “o seu desejo vagamente artístico”³³⁰ – o qual “encaminhar-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos”³³¹ – aplica-se ao aperfeiçoamento da vida doméstica como maneira de afastar a tristeza. Mas esta, invariavelmente a ameaça, no que a autora chama de a “hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções.”³³² Quase podemos perceber aí o Demônio Meridiano - aquele que apossava os monges na Idade Média, instilando-lhes a inquietação e o estupor - pairando sobre esse apartamento do Humaitá, bairro tranquilo e bucólico da zona sul carioca. Ana ainda conta com sua capacidade de se manter ocupada a fim de espantar o mal que este demônio comporta – lembremos que o principal remédio indicado pelos Padres da Igreja para combater a acídia era o trabalho e a rotina cerrada da vida monástica, a fim de manter a mente ocupada e protegida contra a visita indesejada dos demônios. A coincidência entre a vida doméstica e a vida monacal aliás não deixa de ser espantosa: quase podemos divisar em Ana o sentimento de vazio que tomava conta dos monges enclausurados. Afinal, a partilha do tempo em tarefas repetitivas e monótonas, sem uma finalidade compensatória, nos mosteiros como nas casas, fatiavam as horas em pedaços que, juntos jamais indicavam um todo, mas apenas a repetição infinita de um mesmo gesto sem nenhum sentido. A vida devotada à família e a vida de devoção a Deus sempre podia ser confrontada com a inutilidade dos esforços. Que esse modelo invada o mundo do trabalho no século XIX e traga consigo a grande alienação de que os socialistas denunciaram é uma demonstração de como um devir age, atravessando eras, se transmutando, podendo surgir num obscuro mosteiro medieval e ressurgir na moderna cozinha industrial de uma residência burguesa da década de cinquenta do século XX.

³²⁹ Para uma visão interessante das implicações dessa ideologia da felicidade doméstica no pós-guerra cf. COLOMINA, 2004.

³³⁰ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³³¹ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³³² LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

Ana, longe de sucumbir à sua rotina de afazeres os executa com a diligência de alguém que suspeita que sua sanidade depende dela. Ela é o seu *ora et labore* – a regra máxima do monasticismo – que sustenta o seu culto sagrado da família. Lá onde um monge podia sucumbir às tentações do demônio – e desejar viajar para lugares distantes, aconchegar seus corpos no abraço de um semelhante ou se entregar à volúpia dos prazeres carnis – os mesmo desejos podiam assombrá-la. Assim como os primeiros sintomas da acídia era o comportamento errático do monge e sua incapacidade de seguir a rotina de trabalhos e orações, Ana se aferra a sua azáfama diária como se sem ela pudesse inadvertidamente a qualquer momento colapsar. Relaxada, talvez ficasse a mercê de seu *daimon*, que em seu caso responde pelo nome do desejo de fazer arte.

Neste paralelo entre tempos e personagens muito diversos e distantes entre si divisa-se uma mesma problemática que é da ordem do desejo, o que no caso se manifesta como desejo do distante e do incorpóreo. No espaço aberto entre os monges e seu alvo, Deus, é que o demônio do meridiano vem se insinuar. Assim como é no sentimento de inutilidade de seus esforços que esses se desesperam e têm seus desejos desviados para os corpos que, estando próximos ou distantes, ainda assim se distinguem por serem elementos corpóreos. Para Ana o inalcançável tem o nome de Arte, que relegado ao impossível, se recolhe em algum recanto, abandonado, mas sempre à espreita. Em Deus e na Arte residem, portanto, para os monges medievais e a moderna dona de casa respectivamente, o impasse entre o percorrer a distância infinita e o soçobrar na estagnação. O *daimon* de cada qual, assistindo a essa ópera dos desencontros entre o desejo pelo incorpóreo e pelo corpóreo, é o que pode a qualquer momento irromper e exigir o movimento, que se não na direção indicada por ele, é cobrado como inquietação ou queda na quietude paralisante. É nesse chamado e em suas consequências que a melancolia se manifesta como um sentimento abismático, embora a vertigem na queda desse abismo possa ser no sentido do desejo, quando a embriagues é o reflexo do êxtase do colocar-se finalmente no caminho para o fora de si (rumo ao encontro do Outro), ou no sentido do desvio, quando a ignorância do chamado se revela na combinação infernal da inquietude com a paralisia (em termos coletivos e sociais, essa combinação é o que leva Benjamin a chamar a modernidade de tempo do inferno, quando as almas, presas à lama do sempre-o-mesmo, veem nesse estado o destino que o infinito lhes reserva).

Se pensamos a melancolia em sua intemporalidade é por que julgamos que ela comporta duas dimensões: uma que é composta pelos sinais de uma falta ao nível individual e outra ao nível social. Além de comportar também a dupla faceta de ser ao

mesmo tempo uma tendência natural (temperamental) e patológica (quando qualquer temperamento, inclusive o melancólico, torna-se predominantemente tomado pela bile negra). Isso quer dizer que ninguém escapa a ela, seja como um sinal dos tempos ou uma marca pessoal. É isso o que os gregos tinham em mente quando tomavam a melancolia como a doença da alma. Assim como é isso o que Aristóteles aponta no *Problemata XXX*; se os homens de gênio são predominantemente melancólicos é por que neles a exceção – a entrega a seus *daimones* – contrasta com a atitude de negação dos demais. Frente a isso é que podemos compreender a inversão que a melancolia clama por ser feita e onde pode ser visto seu caráter subversivo, pois frente a ela, a seu chamado, a atitude de negação é positividade, e a positividade é negação. Nenhum autor da filosofia foi mais claro quanto a isso quanto Nietzsche, que fez de sua filosofia um clamor pela inversão dos valores (embora, em seu afã, Nietzsche tenha mandado às favas o limite da *húbris*, aquele limite que mesmo os gregos mais heroicos temiam e respeitavam, gerando assim uma legitimação da atitude prometéica que a modernidade não necessitava, uma vez que esta atitude é sua essência).³³³

Adorno diz das “mulheres de singular beleza [que elas] estão condenadas à infelicidade.”³³⁴ Em nenhum momento nos é dito algo sobre os dotes físicos de Ana, o que nos permite pensá-la como uma mulher de uma beleza comum. Sendo assim, o dado trágico que Adorno percebe como um acompanhante eterno da mulher singularmente bela encontra-se ausente na vida de Ana, que se vê quanto a isto livre dos tributos cobrados pelos deuses aos que estes prodigalizam com seus maiores dons. Ainda assim a infelicidade ronda Ana. Apesar de ter se rendido ao casamento pela “necessidade de sentir a raiz firme das coisas”³³⁵ e de ainda se surpreender com os laivos de felicidade que “um lar perplexamente lhe dera”³³⁶, uma sombra a persegue cotidianamente, como um duplo insistente, com a mesma assiduidade que a escala dos seus afazeres diários. Embora evite pensar no assunto, algo nela pressente essa presença insidiosa na estrutura que obtivera pra si por meio do casamento e da construção de um lar. Sente-se reconfortada por ter conseguido passar da juventude tomada por “uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável”³³⁷ para a estabilidade da “vida de adulto”³³⁸, mas

³³³ A esse respeito o autor fundamental é Hans BLUMEMBERG que em *Work on myth* destrincha o aspecto essencialmente mítico e prometéico da modernidade.

³³⁴ ADORNO, *Minima moralia*, p. 166.

³³⁵ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³³⁶ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³³⁷ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³³⁸ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

vê-se agora assaltada pelo pavor de não conseguir manter o que continuamente era preciso ser edificado; o medo de dissolução de seu mundo lhe assombra.

O que há de irônico no título da coletânea de contos *Laços de família* é a fragilidade sobre a qual esses laços são construídos. A tônica da literatura de Clarice sempre foi na presença de algo que ameaça mesmo a mais feliz das famílias. Se Clarice procura pela felicidade escondida nos pequenos acontecimentos do cotidiano é por que ela procura criar uma rede de proteção que não dependa da grandiloquência dos gestos idealizados. Seu materialismo prosaico responde assim por seu desejo de transcendência nas pequenas coisas, na imanência de suas presenças menores, secundárias. Mas essas pequenas coisas não estão menos sujeitas à desaparecimento do que as grandes. Justamente por serem frágeis, assumidamente frágeis, a teia que elas formam se dissolve com a mesma fugacidade dos momentos de felicidade. Elas assumem entretanto sua verdadeira feição como anteparo para aquela dimensão francamente transcendental que em contextos diferentes Clarice chama de a Coisa, o Neutro, ou o It. Em sua mais radical demonstração de anseio de encontro com a Coisa, Clarice deseja o abjeto corpo de uma barata, frente o qual, a teia delicadamente construída dos objetos do cotidiano nada pode. Nesse encontro com o abjeto vemos o movimento cego do desejo pelo Outro se sobrepor ante todas as outras coisas, menores ou maiores. Frente a ele o que está em cheque é a dissolução do mundo tal como o conhecemos, da qual nada escapa (veremos como essa força avassaladora será metaforizada no apocalíptico *Melancolia* e nos dois outros filmes da *Trilogia da depressão*, de Lars Von Trier, quando então, esperamos, ficará clara a relação entre melancolia e dissolução).

No caso do casamento, a ironia fica por conta de suas raízes profundas revelarem uma fragilidade que não condiz com a imagem deste como a terra firme que Ana e a rapariga do conto anterior dele esperam. Qualquer livro que trate das raízes da romantização do casamento nos conduzirá para o ambiente da Civilização do Amor que vimos falando. A confusão com que a noção de amor é envolvida nessa civilização deveria no mínimo servir de alerta para as confusões que o casamento gera, tão bem tratadas por Goethe em *As relações eletivas*. Em psicanálise é notório o papel do engano no amor. Nada que Shakespeare não soubesse, assunto levemente tratado em sua comédia de profundo teor, *Sonhos de uma noite de verão*. A história reservou ao casamento o papel de perpetuação das dinastias, atitude que foi seguida a risca até recentemente. O que Denis de Rougemont nos conta em *A história do amor no ocidente*, é que o amor romântico foi uma invenção derivada do amor cortês. Esse amor por sua vez, pelo simples fato de ser voltado

a uma dama já casada, não poderia, por uma questão lógica, ter como alvo o casamento. Mas a que era então este voltado? Rougemont aposta que toda a pantomina do amor cortês era uma forma críptica de culto à Igreja herética, que é indissociável dessa civilização.³³⁹ C.S. Lewis também aposta no amor cortês como acima de tudo uma forma alegórica.³⁴⁰ Mas parece ser uma lei natural o fato de que das coisas crípticas nasçam coisas que professam intenções exatamente opostas às originais, ainda que se valendo, como era de se esperar, de suas vestes (a forma mais flagrante dessa tendência é a distância que separa os mistérios e as práticas do cristianismo primitivo da forma tomada pela Igreja oficializada, que abandona a gnose (o conhecimento direto) pelo dogma, e a simplicidade pela ostentação). Assim como a antiguidade reservava o críptico a um grupo reservado de pessoas no que então era conhecido como cultos dos mistérios, provavelmente o culto ao amor surgido no século XVII foi primeiramente uma fórmula iniciática que precisava se disfarçar a fim de se proteger da perseguição da Igreja (o que acabou realmente acontecendo com a primeira cruzada a um alvo no interior da Europa e a instalação do Tribunal do Santo Ofício, ambos criados em decorrência da heresia albigense ou cátara) e que se tornou, em sua face pública uma nova forma de diversão e poética. Mesmo nessa forma, para os portadores da chave iniciática, as canções de amor serviam como modos de preparar as sementes no solo em que queriam ver vicejar uma sociedade mais igualitária e voltada para a paz. Mas isso não quer dizer que estes eram os fins dessa civilização. Afinal, para os cátaros, em sua herança maniqueísta, esse mundo era fruto do mal, e mesmo com toda reforma social ele jamais deixaria de sê-lo. O objetivo primeiro, portanto, não era a construção de uma ordem justa no mundo, mas a libertação desse mundo. Esta é em essência a doutrina cátara, que pode ser melhor conhecida por meio dos escritos gnósticos, uma vez que a Igreja tratou de destruir todos os rastros que os cátaros porventura pudessem ter deixado.

Se nos detemos uma vez mais sobre esse assunto é por que nele reside a chave para a compreensão do imaginário ocidental sobre o amor. E o que esse imaginário contém em sua raiz é um momento de profunda retomada dos mistérios crísticos sobre o amor. Antes de Cristo, o mundo conhecera a mensagem da importância maior do amor sobre todas as coisas, por meio de Krishna e Buda, mas nunca antes alguém dissera coisas tão

³³⁹ Cf. o livro II, “As origens religiosas do mito”, especialmente os subcapítulos 6 e 7, intitulados respectivamente, “O amor cortês: trovadores e cátaros” e “Heresia e poesia”, in ROUGEMONT, 2003.

³⁴⁰ Diante da dificuldade de definir o que foi o amor cortês, Lewis procede por eliminação no primeiro capítulo de *Alegoria do amor* (o amor cortês não é o amor platônico, mas também não é o amor-paixão, etc). Tudo o que ele está certo, pelo menos a princípio, é que o amor cortês era algo que ficava entre “a alegoria e o mito.” LEWIS, p. 51.

radicais a respeito do amor quanto Este. É esse saber radical que é retomado pelos cátaros. Um saber que ao mesmo tempo que nega esse mundo reconhece a necessidade de nele criar as condições necessárias para fazer o amor vicejar. Em sua face mais visível é isso o que leva Simone Weil a se admirar com essa civilização “que acolheu uma doutrina tantas vezes acusada de anti-social, [e que] foi um exemplo incomparável de ordem, de liberdade e de união de classes”³⁴¹ e a lamentar que “nunca mais a Europa voltou, no mesmo grau, à liberdade perdida em consequência desta guerra [...] e o conceito de liberdade espiritual, que pereceu então, não ressuscitou mais.”³⁴²

É esse ambiente que provocará uma revolução no amor a ponto de que se comece a pensar na união entre homem e mulher como uma união espiritual. Na civilização do amor que a tudo banha, o casamento como a união de corpos passa a ser desejado como a união de almas. É esse arrebatamento pelo amor que está “no ar” quando do *affair* Abelardo-Heloísa, que servirá de paradigma do amor desde então e que será resgatado pelos românticos em sua paixão pela paixão, e do qual emergirá a figura proto-feminista de Alienor da Aquitânia, grande senhora das terras onde a civilização do amor frutificou, e que foi ao mesmo tempo a principal responsável pela introdução das maneiras ditas cortesias do amor no Norte da França e objeto da pior maledicência pelos escândalos de sua vida sexual.

Georges Duby ao tratar a revolução do período pela ótica de suas mulheres resume bem a questão ao concordar com Rougemont de que “a Europa do século XII descobriu o amor, o amor profano ao mesmo tempo que o amor místico.”³⁴³ A esta duplicidade do amor, que consideramos essencial no desenvolvimento de nosso raciocínio, Duby acrescenta outro aspecto importante para nossos propósitos: a invisibilidade feminina. Na introdução de seu livro ele avisa sobre os riscos que corre ao investigar essas mulheres que tanta importância tiveram na ascensão da mulher no imaginário ocidental, mas que pela raridade dos registros de suas vidas, “serão sempre sombras indecisas, sem contorno, sem profundidade, sem relevo.”³⁴⁴ O que parece ser mais uma camada de bruma sobre este momento histórico, Duby enfrenta desejoso de saber mais nem tanto sobre o amor cortês, mas das mulheres que, antes de serem Damas, tinham corpos e histórias em um tempo no qual o comum é que permanecessem invisíveis e sem vida própria. Isso significa que as

³⁴¹ Cf. “A agonia duma civilização vista através de um poema épico” In WEIL, *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 229.

³⁴² Idem, WEIL, *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 227.

³⁴³ DUBY, *As damas do século XII*, p. 75.

³⁴⁴ DUBY, *As damas do século XII*, p. 10.

fontes de Duby, quando as tem, apresentam a mulher sempre pelos olhos masculinos. A reabilitação de Maria Madalena na segunda metade do século XII, segundo Duby, representa o momento da reabilitação da feminidade. Pela admiração teológica da proximidade de Maria Madalena com Jesus, a mulher encontra um novo lugar social, mais palpável do que a das figuras arquetípicas da pecadora Eva e da virgem Maria:

Por ter amado, esperado, confiado, uma mulher mereceu, a despeito de suas fraquezas, anunciar aos apóstolos o milagre. Honra insigne que, diz o sermão, faz refulgir “a clementíssima benevolência do Senhor em relação à gente feminina”. [A lógica é:] A morte entrou neste mundo por intermédio de uma mulher, Eva. Certamente uma outra mulher, Maria, mãe de Deus, reabriu as portas do paraíso. Ora, eis que entre essas duas mulheres, a meio caminho, posta-se Madalena, acessível, imitável, pecadora como todas as mulheres. Rica, generosa, benfazeja, Deus quis que sua vitória sobre a morte fosse anunciada por ela. Por causa dela, pela vontade divina, “o opróbrio que pesava sobre o sexo feminino foi levantado”.³⁴⁵

Esse trecho é importante por mostrar a razão teológica por trás da reabilitação da mulher após um longuíssimo hiato, para não dizer inédita em termos históricos, já que a última vez que a mulher ocupara um plano principal na sociedade, este coincidira com os tempos remotos, pré-históricos, que os arqueólogos definem como a era feminina do Neolítico, era de invenção da cerâmica e da tecelagem, atividades cruciais na vida doméstica, que por então se assentava. Ícones como a Venus de Willendorf, anteriores ao Neolítico, por seu turno, apontam para um culto à mulher como Deusa que se perde nas origens do tempo e que continuaria muito depois, apesar de desaparecer ou se tornar tênue, a ponto de no cristianismo da Igreja a mulher ter sido rebaixada à condição de inferioridade e de preferência lançada na invisibilidade.

Essa longa volta pelos meandros do amor e da feminidade tais como estes se desenvolveram no século XII e XIII deve-se ao fato de querermos colocar os impulsos de Clarice em relação a estas origens do imaginário ocidental sobre o amor romântico e a mulher. Que a obra de Clarice verse e seja um marco na escrita denominada feminina é algo que não se discute – embora se possa negar ou discutir a existência de algo como a escrita feminina. E embora o aspecto religioso de sua obra também não seja novidade³⁴⁶, perceber como isso tudo se relaciona com a cidade nos parece algo ainda obscuro. Esta obscuridade, entretanto, tal como a entendemos, é comum à tradição moderna. É somente por meio de uma conjunção entre cidade e espírito que a obra de Baudelaire, para citar o autor que é tido como o inventor da modernidade, pode ser plenamente compreendida. Isso

³⁴⁵ DUBY, *As damas do século XII*, p. 35.

³⁴⁶ A esse respeito cf. PIRES, *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*, onde a obra dessa é revista em relação aos arquetipos das heroínas e das deusas da antiguidade.

para não citar outros, como Huysmans e Fernando Pessoa. É fato que a geração de românticos foi profundamente influenciada pelo misticismo de Emanuel Swedenborg e que este retirava seus conhecimentos da tradição esotérica. Nesta, o fenômeno do catarismo foi somente um elo na longa corrente que conecta o hermetismo e a gnose à cabala e aos movimentos rosa-cruzes, dos quais o mais conhecido é a Irmandade Maçônica. Mas o mais interessante na obra de Clarice não é procurar por uma simbologia que atestaria sua filiação a esta ou àquela corrente esotérica. O que se procura aqui é perceber o modo como essa obra trabalha a herança profunda do imaginário ocidental em seus próprios termos, em primeira mão, como uma verdadeira forma de gnose. O desinteresse de Clarice pelo mundo acadêmico é um forte indício de seu desejo de conhecimento direto, sem intermediários, atitude típica dos gnósticos. Sua independência de espírito também. Não é por acaso que em sua célebre solidão Clarice tenha se tornado uma esfinge. Aquela a que recorremos quando desejamos nos indagar sobre os enigmas da mulher, da cidade e do humano. O que esperamos de sua pena é nada menos do que respostas sobre a nossa condição na modernidade, o que significa indagar sobre os destinos do amor em tempos tão adversos. E mais especificamente o que ela nos diz sobre Brasília, esse monumento da modernidade, que como Clarice sabiamente o viu, é, como todo monumento, uma ode à morte.

Nos preparemos um pouco mais antes de chegar à Brasília. Vejamos o que Clarice tem a dizer sobre a cidade comum, viva, na qual ela passou a maior parte de seu tempo. O Rio de Janeiro, a velha capital do país, na qual, justificando sua presença, ela adquiriu o status de Esfinge do Leme (esse bairro, nos confins de Copacabana, ainda hoje parece perfeito para o resguardo de um ícone que ao mesmo tempo que vela, guarda sua potência demolidora, sobre a mítica paisagem carioca).

Ana e o encontro com a Coisa.

Quando Ana se vê cindida entre a estabilidade do casamento e um vago, porém, intenso desejo de liberdade, de acordo com a história do amor no ocidente que acabamos de ver, seu drama ecoa os anseios de uma civilização há muito perdida. Mesmo que Ana habitasse um torrão remoto do Brasil é capaz que o imaginário típico do amor ocidental a alcançasse. Uma Madame Bovary do interior sempre é possível, mesmo que suas ilusões fossem alimentadas não pelos romances e pelo imaginário de uma nobreza decadente, mas pelas novelas de TV e pelas estrelas de Hollywood.

Clarice em si, uma anti-bovariana por excelência, faz da literatura uma arma contra as ilusões. E procura o amor onde se deve procurar. Não no amor romântico, mas no amor pela Coisa, que ao contrário de Rodolphe Boulanger, não seduz, mas afasta. Esse amor pela Coisa é o amor pelo abjeto, por aquilo que Lacan chama de *objeto a*, que é ao mesmo tempo a causa do desejo e a falta. Clarice por meios outros não faz outra coisa do que Lacan, que é cercar essa falta.

No caso de Ana, é evidente o divórcio entre o amor e o casamento, e ela é bastante perspicaz para não se iludir que o amor possa estar em outro lugar. Ela está satisfeita com seu lar, com seu marido e seus filhos – “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros”³⁴⁷ – então não se trata de procurar o amor em outro lugar. A tensão que sente não está propriamente em experimentar sua realidade como uma ilusão, mas em se sentir perturbada por algo que não sabe nominar. Nisso ela é muito mais profunda do que a “rapariga” do conto anterior. Sem veleidades, o que tem nome ela nomeia - isto que chamamos de lar –, deixando de lado o que não pode nomear. Ela é um exemplo de saúde. Mas Clarice, como sua parturiente, não se exime dos riscos de se aproximar daquilo que Ana evita. E, como veremos, irá testar sua cria, colocando-a em contato com a Coisa.

Poderíamos dizer que toda a obra de Clarice é uma tentativa de se aproximar daquilo que Maurice Blanchot chama de a parte do fogo. Na mitologia o fogo é o símbolo da força divina. Roubado por Prometeu, este pretendia dotar a humanidade da potência da divindade. A literatura como parte do fogo se sabe não ser o fogo e nem pretende dele se apossar. Como instituição, ela nada pretende roubar, mas restituir. Restituir a quem? Aos deuses, é claro, as vítimas do roubo. Aproximar-se do fogo, portanto, significa na escrita aproximar-se da origem, não a sua corrupção. É por isso que podemos dizer da obra de Clarice algo que Blanchot disse da de Kafka: “O Deus morto encontrou nessa obra uma espécie de revanche impressionante.”³⁴⁸

Na antítese da atitude prometéica, Clarice deseja ir ao encontro do fogo, encontrar Deus nas coisas feitas por Ele, onde certamente Sua matéria prima, o fogo sagrado, ainda crepita. Esse é núcleo das coisas que como núcleo pode ser chamado de a Coisa, mas que se revela para os que dela estão apartados, como a matéria protéiforme que as coisas em sua generalidade assumem.

³⁴⁷ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁴⁸ BLANCHOT, *A parte do fogo*, p. 15.

Esse impulso de ir ao encontro da Coisa aproxima e afasta Clarice do existencialismo filosófico. Se em Heidegger o solo tem um valor de raiz e uma conotação de enraizamento, em Clarice ir ao encontro da matéria transcende qualquer noção de comunidade e se aproxima do desejo de dissolução. E embora pertença a um período marcado pelo existencialismo como algo que estava “no ar” (pela obra de Sartre, Simone de Beauvoir e Marcel Camus) o que Clarice capta desse sentimento é traduzido não em termos da afirmação de uma precedência da existência sobre a essência, mas de algo que tateia aquilo que não tem nome, sob o impulso de dar-lhe uma forma, conclamar sua presença.

Parece bem evidente também na escrita de Clarice o sentido da identificação da Coisa com a mulher. Na longa associação entre a mulher e a natureza, ambas compartilham o barro, a matéria primária de onde a vida brota. Na partilha dos elementos primordiais – fogo, terra, ar, água – o fogo ao se resfriar transforma-se em terra, e a terra assim não é o fogo, mas guarda em si a sua marca. Em termos míticos, cabe à Lua o lugar do feminino; como corpo a Lua é fria, mas é através dela que luz do Sol – o elemento pai e masculino – atravessa a noite e chega à Terra. Tudo isso nos é dito pela tradição esotérica, da qual Swedemborg nos dá testemunho e que a Teosofia trata de revelar no século XIX.

Freud tangenciava esses mistérios reservando à mulher a dimensão que ele chamava de oceânica, a mesma que ele reservava à religião, identificando, por conseguinte, a mulher com o fenômeno religioso. Em Freud a mulher e a religião são vistas como forças obscuras, ctônicas. A pergunta que ressoa na psicanálise – “O que quer uma mulher?”, como no título do livro de Serge André³⁴⁹ - parte da visão de Freud que identifica a mulher com a matéria prima de onde nascem as coisas, o barro. Em *Além do princípio do prazer*, essa dimensão corresponde ao espaço líquido que aninha o bebê durante os nove meses da gestação e ao líquido indiferenciado onde as primeiras formações de organismos vivos se manifestaram. A memória desse líquido permanece tão forte no homem que a tendência de a ele retornar Freud deu o nome de *instinto de morte*. Em contraste com este instinto, o *instinto de vida* é para Freud a afirmação de algo não natural, a civilização. Antes de Freud, Baudelaire demonstrava sua aversão pela natureza no elogio da artificialidade³⁵⁰, e nenhum decadentista como Huysmans e Gautier se arriscavam a falar da natureza como um romântico. Camille Paglia está certa ao destacar o modo como a representação específica

³⁴⁹ ANDRÉ, 1998.

³⁵⁰ Esse elogio está presente por toda parte na obra de Baudelaire, mas pode ser sintetizado quando, em “O pintor da vida moderna”, esse diz que “tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo”. BAUDELAIRE, 2010.

da mulher no século XIX é a *femme fatale*, a vampiresca reedição neogótica da figura medusina.

Este aspecto da feminilidade é bastante explorado por Freud que, embora faça da mulher a fonte de sua pesquisa – tanto no sentido de ter pensado a psicanálise a partir da histeria vista como uma doença eminentemente feminina, quanto pelas inúmeras implicações da mulher como sinônimo de sexo e desejo - se resigna a dizer que do desejo da mulher pouco se sabe. Isto é, mesmo sem querer, Freud só consegue ver a mulher como um objeto - que é o lugar onde ela sempre esteve - muito embora seu pensamento venha a se tornar a principal fonte dos deslocamentos que o desejo feminino sofrerá ao longo do século que lhe seguirá.³⁵¹

Ana é bastante paradigmática quanto a tudo isso. Em seu propósito de descobrir o abismo na mulher comum, Clarice parte não de uma mulher trágica, mas da figura onipresente da dona de casa para aí procurar onde estariam as potências ocultas da mulher fatal. Como diz a narradora a respeito de Ana: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.”³⁵² Essa fala está claramente em desacordo com a célebre frase de Simone de Beauvoir de que “Ninguém nasce mulher: torna-se.” Entre a mulher natural e a mulher cultural, Ana oscila, decidida entretanto a permanecer restrita ao papel social que lhe cabe. Até que Clarice decide jogá-la, como veremos, no vórtice de sua origem natural. Não pretendemos discutir os meandros da crítica feminista, mas ao salientar a peculiaridade da posição de Clarice quanto à questão do feminino significa apontar que esta tinha reservava às querelas feministas o mesmo desinteresse que costumava reservar ao saber acadêmico em geral. Sua posição tal como aparece em seus escritos é de aproximação de um mistério que conhecia bem por guardá-lo em sua própria pele. O tratamento que lhe reserva é fruto da honestidade de reconhecer que nada lhe parece mais alheio do que sua própria intimidade.

Nádia Gotlieb nos conta como resolvendo sair de si com um romance social, Clarice ainda assim continua falando de si em *A hora da estrela*; desta vez construindo provavelmente o mais pungente retrato dos deserdados na condição urbana brasileira, a legião dos invisíveis da cidade.³⁵³ Mesmo que nesse caso marcada pela miséria, uma leitura simbólica desse texto deveria ressaltar o que em *Macabéia* ressoa mitologicamente, como

³⁵¹ O livro de Maria Rita KEHL, *Deslocamentos do feminino*, é exemplar a este respeito.

³⁵² LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁵³ “Tal como Clarice, quando afirma que ‘há gente que cose para fora, eu coso para dentro’, esse livro figa o leitor na íntima e difícil angústia de um conflito, que é quase social, mas que aparece experimentado de dentro, na sua densa repercussão de ordem existencial.” (GOTLIB, 1995, p. 466)

um devir feminino mergulhado na miséria social (como já dissemos, provavelmente a melhor correspondente à Nadja na literatura de Clarice é Macabéia, pela posição desta como uma figura trágica no embate com a cidade grande. Mas como precisaríamos de um certo contorcionismo mental a fim de fazer da frágil Macabéia uma esfinge à altura de Nadja, preferimos nos voltar para a própria Esfinge, Clarice, em seu encontro com a cidade. Além disso, o encontro da esfinge Clarice com a esfinge Brasília nos permite de modo único avançar sobre a modernidade, incluindo Brasília como um fenômeno ao mesmo tempo extemporâneo – como modernidade “fora do lugar”, para usar uma expressão de Roberto Schwartz – e deslocado geograficamente, a fim de incluir o “nós” e o periférico em geral no fluxo histórico que desejamos construir. Sem esse desvio – e o outro, que nos leva até Tóquio – a narrativa ficaria infiel, estancada no eurocentrismo, ao fluxo que vimos antes de tudo como um fenômeno global).

Irresoluta quanto à sua própria “dimensão oceânica”, Ana reserva todo o seu poder de resolução para os pequenos dramas domésticos, os quais, pelo que o conto nos mostra, praticamente inexistem. Poder-se-ia dizer de Ana que ela está em paz, se não fosse por aquele vago desejo de arte, que insiste em rondá-la. Esse comparece em geral à tarde, quando na ausência de ter o que fazer, o fantasma de uma melancolia ameaça adentrar sua casa e invadir seu espírito. Seu recurso nessas horas é inventar algo para se ocupar. A autora nos conta, que embora não seja especialmente de seu gosto, uma incursão pela cidade às vezes lhe resta como um último recurso. E afinal, não é muito difícil encontrar um motivo para uma saída: fazer compras, levar coisas para o conserto era o mais comum. Como podemos ver neste trecho:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles.³⁵⁴

Entretanto, em uma dessas incursões pela cidade, tudo se precipita.

Quando está instalada no bonde, retornando para casa após as compras, Ana se espanta ao ver um cego estacionado em um ponto do bonde. Ele mastiga “chicles” e ela

³⁵⁴ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

acha insólita a situação. O fato dele estar mastigando “chicles” parece-lhe indicar uma tranquilidade afrontosa; afinal aquele desassombro tão trabalhosamente perseguido por ela na lida diária podia ser assim tão fácil de ser encontrado?

Que esta estabilidade parta de alguém justamente incapaz de enxergar é algo que imediatamente capta sua imaginação. Como não questionar frente àquela cena que a solução para o bem estar talvez esteja no se deixar guiar pela escuridão? O grau de tensão que o conto vinha anunciando por baixo da aparente paz da dona de casa satisfeita com seu destino subitamente transborda.

O terror do qual sempre pensara estar a salvo em sua rotina mostra finalmente sua face e para seu horror duas órbitas vazias nele flutuam. Absorta na visão do cego ela deixa cair o saco de tricô com suas compras assim que o bonde arranca. “...os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede.”³⁵⁵ Ao se deparar com a matéria viscosa expelida dos ovos quebrados, ela imediatamente a associa com a mucosa esbranquiçadas das órbitas que acabara de fitar. O fascínio pelo abjeto a desconcerta; ela não mais consegue se aprumar. O horror finalmente a alcançara:

O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixa-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.³⁵⁶

“O que chamava de crise viera afinal”³⁵⁷ e, o mais desconcertante, “sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.”³⁵⁸ Ao seguir os acontecimentos na rua enquanto o bonde segue sua toada ela sente uma empatia que há muito não experimentava: “Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.”³⁵⁹ Ela, “que apaziguara tão bem a vida [e] cuidara tanto para que esta não explodisse”³⁶⁰ agora se entregava a um sentimento que não sabia dizer se era felicidade, o qual a deliciava como uma “náusea doce”. Entendera, enfim, em comunhão com o cego, algo do gozo com que este mastigava seu chicletes.

³⁵⁵ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁵⁶ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁵⁷ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁵⁸ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁵⁹ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁶⁰ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

Como uma experiência típica das vanguardas modernistas, Clarice explora esse encontro com a Coisa como um encontro com o estranho, o *Umheimlich*, que Freud explicou como a sobreposição de algo fora do campo da experiência cotidiana na superfície de um acontecimento banal.³⁶¹ As vanguardas traduziram essa sensação na incorporação dos objetos comuns ao universo tradicional da arte. Ao chamar essa experiência de “transfiguração”, Arthur Danto talvez esteja mais próximo do universo esotérico do que talvez pretendesse. A noção de um mundo invertido é um dos segredos mais bem guardados dessa tradição e um de seus maiores enigmas. Ao traduzir a experiência de Ana como uma percepção de uma súbita “ausência de lei” e “como se as coisas pudessem ser revertidas”, Clarice está acessando, mesmo que de modo inconsciente, esse saber esotérico. Hegel trata de algo semelhante com uma de suas noções mais obscuras, a de “universo invertido”.³⁶² Mas o próprio fato da dialética ser para Hegel o movimento de algo que se torna ou se encontra com seu oposto, aponta, já a partir do elemento básico de sua filosofia, para uma estranheza incomum.

Dentre as vanguardas a que foi mais longe na estética da estranheza foi o Surrealismo. Na sequência que montamos, *Nadja* cumpre o papel de abertura não apenas por colocar em cena de modo inédito uma mulher à deriva na cidade, mas por essa cena ser estruturada como uma experiência surrealista, nome que consideramos alternativo para o *Umheimlich*, pois no dizer do próprio Breton o nome surgiu quando ele “ainda andava muito interessado em Freud.”³⁶³ O *Umheimlich* para Freud como aquilo que nos é estranho no familiar³⁶⁴ certamente é a base para o olhar surrealista para a estranheza do cotidiano e seus objetos banais. Um olhar para aquela região mais do que o real e menos do que o delírio. Essa forma de ver, que Benjamin entende como uma teologia ao avesso, isto é, uma iluminação materialista, surtiu muitos frutos ao longo do século XX e constitui a base de

³⁶¹ Danto usa essa expressão como título em *The transfiguration of the commonplace* longe de considerações teológicas, ainda assim...

³⁶² Hegel escreve coisas como “Visto superficialmente, esse mundo invertido é o contrário do primeiro; a tal ponto que o mantém do lado de fora e o repele de si, como uma *efetividade* invertida;” (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 125). Paradoxos como “tais oposições de ‘interior e exterior’, ‘fenômeno e suprassensível’ como dois tipos de efetividade, aqui já não ocorrem” (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 125), nos lembram o paradoxo do “êxtimo”, de uma interioridade máxima que já é exterior. Paradoxos dessa ordem aparecem em Arthur Danto em relação ao objeto mais comum que pode vir a se tornar o objeto incomum da arte. Todos esses paradoxos dizem respeito de algum modo ao tipo de inquietação que persegue os personagens claricianos em suas relações com eles próprios, com o cotidiano e com o mundo.

³⁶³ BRETON, *Manifestos do Surrealismo*, p.37.

³⁶⁴ “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, “O estranho”, 2006, p. 277)

uma boa parte das críticas ao urbanismo moderno, que tinha como princípio fazer tábula rasa do passado e apagar os vestígios do cotidiano familiar.

Mas mesmo em autores que seguem o credo situacionista como herdeiros do surrealismo padecem de um materialismo que, não importa o que dissesse Guy Debord, nos parece deixar o elemento propriamente dito mágico de fora da equação. É isso o que faz com que vejamos nessas abordagens, tais como a de Paola Berenstein, para ficar num caso brasileiro, uma certa aridez contra a qual elas dizem se insurgir.³⁶⁵ Enquanto isso, autores como Mário Perniola, influente estudioso do situacionismo – e crítico de Guy Debord, muitas vezes –, parecem se dar conta da importância dos enigmas teológicos em suas obras mais maduras.³⁶⁶

A visão do cego parado no ponto de ônibus mastigando calmamente seu chicletes atordoa Ana como uma imagem que irrompe na lógica natural das coisas. Esse encontro nos faz lembrar de uma das imagens mais emblemáticas do Surrealismo, a lâmina que corta a esfera líquida do olho em *O cão andaluz*, de Luis Buñuel. A centralidade do olho no Surrealismo, indiscutível, como, dentre outras coisas, o órgão que troca experiências com o mundo e que é o primeiro a experimentar o choque da modernidade – tanto no sentido do contato com os efeitos da explosão da cidade (a iluminação da noite, primeiramente a gás, depois pela luz elétrica, a expansão dos seus limites para além do campo de visão, a multiplicação de objetos e acontecimentos para além da capacidade de apreensão humana, etc.), quanto com a sua protética substituição pelos meios técnicos da fotografia, com todas

³⁶⁵ Entendemos a aridez - apesar de seus encantos - de livros como *Elogio aos errantes* como a ausência da teologia no sentido religioso estrito do termo, que nessas leituras é substituída por uma espécie de teologia da arte, perfazendo assim uma leitura onde o materialismo não é contrabalançado pelo mistério, mas por uma sociologia onde o que importa são somente as formações sociais. (Cf. JACQUES, 2012.)

³⁶⁶ Não por acaso, a preocupação com o barroco é uma constante nos trabalhos de Perniola, tais como, *Enigmas e Desgostos*, onde se pode encontrar trechos como: “No polo oposto do santo, há Fausto, o homem que pretende conduzir uma batalha usando a favor as forças do mal, subjugando a *malitia* à própria *militia*. Também esta figura de combatente cria raízes o cristianismo; como se sabe, a sua antecipação pode ser encontrada na lenda de Teófilo. Mas é no século XVI que a figura do Fausto assume as características de um mito popular extraordinariamente difundido na Alemanha.” PERNIOLA, 2010, p. 43. O escavar a história aqui significa escavar o próprio campo eminentemente teológico de onde as concepções políticas e estéticas modernas emergiram. Em oposição a isso, estudos como o de Paola Berenstein, embora muitas vezes esbarrem nesse fundo da história, acabam se atendo apenas ao plano do atual, no qual os fenômenos sociais parecem boiar num tanque às vezes por demais superficial. Isso, naturalmente não é um indicativo de que todos os estudos sobre a cidade e a arte devam remeter a esse fundo histórico a perder de vista, mas que deve-se ter em mente que a história que neles aparece é preterida em nome de um território onde os fenômenos ocorrem numa superfície onde essa é sacrificada. Muitas vezes, é claro, trata-se de uma escolha metodológica adequada, mas que pode ser sempre revista em sua provisoriedade. Daí a sensação de algo que lhes falta e que preferimos não chamar de lastro da história para não sugerir que a história seja uma âncora ou um peso. Resta, de último, saber quando os usos da história são libertadores e como usá-la a favor da emancipação. Isto é, quando iluminar a história é fazer uso da “iluminação profana” para o seu fundo sacro.

as consequências que daí advirão – é aqui objeto de uma incisão que indica ao mesmo tempo uma ruptura e uma abertura. Enquanto isso, Bataille, em *A história do olho* traça uma escatologia que supera em muito a imagem do olho cortado pela lâmina afiada no filme de Buñuel. Como imagem do choque, entretanto, essa é insuperável. E é algo dessa ordem que se passa com Ana diante das órbitas do cego. Estas se abrem para capturá-la e lançá-la em seu espaço mucoso, onde os pensamentos de Ana veem se grudar, o que em termos de motricidade, se revela no desarranjo de seu corpo.

Em termos lacanianos esse evento pode ser considerado como um encontro com o Real. O Real para Lacan é aquilo que está fora do registro da realidade, e quando irrompe surge como um trauma. Seu sinal, já que ele não pode ser simbolizado, é a ferida, e em casos mais extremos a ruptura total, a queda na loucura. Talvez possamos pensar o corte no olho em *O cão andaluz* como um convite para adentrar a dimensão do Real, convite esse que nos Surrealistas avulta-se como possibilidade de deixar para trás a visão unidimensional do que então era considerada considerada a visão de mundo burguês. Em *Nadja* o olho cortado coincide com a própria Nadja, que se apresenta a Breton como uma abertura para a outra dimensão da cidade, prometendo-lhe revelar o seu avesso.

Contra o Real não há garantias. A presença de fantasmas domésticos nas novelas góticas dão testemunho disso. De qualquer modo, sua presença é inesperada na banalidade de um lar anodidamente temperado com as cores da classe média. G.H. pressente sua presença no vazio de seu grande apartamento, mas o encontra no único lugar que nunca vai: no quarto da empregada. A rede simbólica e imaginária com que Ana teceu sua casa tem pouco espaço para o terceiro componente da tríade laciana que compõe o aparelho psíquico. Daí, o encontro com a Coisa ocorrer sugestivamente no espaço da cidade, espaço sempre mais misterioso e simbolicamente menos seguro do que uma casa, e que, nas dimensões modernas, torna-se ainda mais gelatinoso.

O encontro de Ana com o Real na pessoa do cego, contudo, vai além do *choc* entrevisto por Simmel. Ele se abre na dimensão abismática daquilo em psicanálise de chama de pulsão escópica. Baudelaire pioneiramente, seguindo Poe, é claro, trabalha com as duas dimensões: a embriagues na multidão e a visão do elemento mágico na cidade. Ana parece não conhecer a dimensão embriagadora da multidão, mas pressente o elemento mágico na cidade. Evita ambos, naturalmente, na sua detalhada construção de domesticidade burguesa. Mas mesmo passando ao largo do magma da multidão, uma incursão na cidade, ela o pressente ainda que inconscientemente, envolve o risco de cair em

uma de suas crateras. É isso o que lhe ocorre. Depois de sugada pelos olhos do cego ela se precipita num buraco. Tal como Alice do país das maravilhas, ela vê, pela primeira vez, o avesso do mundo.

No mundo das mercadorias, onde essas pululam “cheia[s] de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas”, das quais Ana nada quer saber, ela é dragada por um mundo estranho, onde as imagens da cidade se apagam, e ela se vê cercada pelas estruturas arcaicas de uma natureza que a abraça na comunhão vegetal.

Tendo perdido o ponto onde devia descer, ela salta bem à frente de seu destino, tonta, fraca, desorientada, “parecia ter saltado no meio da noite.”³⁶⁷ Ela vê uma rua comprida margeada por um muro alto, contínuo, amarelado, procura reconhecer o lugar onde está, com seu coração batendo de medo e a vida que acabara de descobrir a “pulsar”, ela finalmente se dá conta que está defronte ao Jardim Botânico. Ela o adentra e o jardim se lhe apresenta mortalmente vazio e silencioso. Sente-se infinitamente só, como uma neófita lançada em uma grande sala natural. “A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.”³⁶⁸ Tomada por aquele envoltório, ela finalmente encontra o que tanto tentara escapar:

Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.³⁶⁹

Da viscosidade do olho do cego ela se vê lançada na viscosidade do mundo ao avesso, onde ela experimenta um novo tipo de comunhão. Como num altar, ela comunga com a Coisa. E se sente dissolver.

Diferentemente de G.H., não é ela que devora a Coisa, mas é por esta devorada. Ainda assim ela experimenta esse acontecimento como se estivesse ela a comer a matéria: “era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas”.³⁷⁰ E esse acontecimento é marcado pela melancolia. Na antiga tradição melancólica, o canibalismo era visto como uma de suas manifestações: o desejo de devorar o outro sempre

³⁶⁷ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁶⁸ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁶⁹ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁷⁰ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

esteve associado ao desejo de devorar o grande Outro. Ao sentir-se envolvida pela natureza, suas sensações ressoam o desesperado desejo de abraço dos solitários monges acidiosos, encontrando nos braços dela, uma carne diferente da que estava habituada no corpo do marido: “Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado.”³⁷¹ E tudo aquilo lhe provocava a náusea de um inaudito gozo, pois “era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.”³⁷² Essa comunhão da mulher com a natureza, que revive em plena cidade, o gozo das feiticeiras medievais, nos faz pensar no escândalo dessas mulheres, que, abandonando a cidade, copulavam com a natureza. A voz da Igreja nos Tribunais da Inquisição, mal devia saber-lhes dissociar das mulheres adúlteras, com o agravante, de serem elas as que mais de perto atuavam no sentido de adúltera a ordem que a ferro e fogo devia ser assegurada.

Em “Amor”, Clarice toca em toda a paradoxicalidade que envolve a melancolia e que queremos captar. Em suas dobras, a melancolia coloca como duas faces do mesmo fenômeno a pulsão de vida e a pulsão de morte. O voltar-se para si combinado ao encontro com o Outro. A metáfora do espelho ganha aqui sua real dimensão, pois o que vemos no espelho somos e não somos nós. Atravessar o espelho talvez seja uma solução, como superação da melancolia. Mas existe a possibilidade de superá-la sem que junto não nos dissolvamos. Enquanto existe a imagem esta é uma prova de que ainda existe um eu. Mas se fisicamente a imagem pudesse ser atravessada o que restaria? Isso coloca uma série de problemas para nossos propósitos. Um deles é que trabalhar a melancolia na modernidade significa levar em consideração o mundo como imagem mercadológica, como espetáculo; como seria então superar esse mundo? O que haveria para além dele? Uma dissolução geral e irrestrita como os estudiosos do pós-humano veem colocando? Deixemos por hora essas especulações e voltemo-nos ainda uma vez mais para a cidade. No caso, Brasília, a fim de cumprirmos mais uma etapa na narrativa que vimos construindo. Não sem antes apontarmos para uma saída quando Clarice nos alerta, ao final de seu conto, que ao término de sua experiência Ana descobrira algo fundamental: que “a moral do Jardim era outra.”³⁷³

Brasília e o porvir.

³⁷¹ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁷² LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁷³ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

Durante alguns anos (de 1967 a 1974) Clarice Lispector foi contratada pelo Jornal do Brasil como autora de crônicas. Posteriormente essas crônicas foram reunidas em *A descoberta do mundo*.³⁷⁴ Nesse livro é possível perceber como Clarice não se intimidou em levar para o jornalismo a sua visão idiossincrática do mundo. É perceptível em suas linhas a presença do cotidiano, mas diferentemente das crônicas de Nelson Rodrigues escritas na mesma época (nas quais o cotidiano é traçado com uma precisão cortante), esse sempre aparece enevoado, como se recoberto por um véu que guardasse seus mistérios. Arriscadamente, Clarice transporta para as páginas diárias, a mesma perplexidade que fazia transbordar em seus romances. Sempre a mesma procura, sempre a mesma ausência. Que as palavras não alcançam. O encantamento do mundo que Clarice procura modular para o espaço da coluna não se detém porém nas palavras, mas realmente atingem o ponto até onde é permitido a um escritor ir.

Sabedora dos limites da linguagem, Clarice partilha seu ofício com o leitor. Deixa aberta a porta de sua oficina literária. Isso comparece nas crônicas na qual o combate com a linguagem é explícita e nas que apenas trabalha a matéria do escritor, tais como a memória, a intuição e a percepção. Ao invocar uma cena da infância, por exemplo, fica claro o que aquela cena tem a ver com o presente e o modo como revolver o passado significa reescrever o presente. Espera-se de todo escritor que ele tenha imaginação, mas poucos autores conseguem fazer da imaginação uma massa palpável, na qual o leitor se sinta envolvido, tal como na experiência de Ana no Jardim. Para Clarice trata-se sempre de procurar por essa massa, como um Real do mundo; trata-se sempre de pôr a escrita à procura, tateante, às vezes certa, consciente de seu aquém.

Isso representa para Clarice uma questão de vida ou morte. Ela cresce junto com essa massa; define-se em sua ausência. Quando fala de um objeto banal, de um espaço, de um acontecimento ou de um animal, ela sempre fala daquilo todos partilham: a experiência estranha de estar, de ser.

Slavoj Žižek quando fala de cinema fala desse ponto de vista. Ao analisar o *Decálogo* de Krzysztof Kieslowski, Žižek nos diz: “Desse modo, o *Decálogo 1* estabelece a matriz básica de toda a série: a intrusão do Real absurdo que estilhaça a imersão complacente na realidade sociossimbólica e assim dá origem à pergunta desesperada: ‘*Che vuoi?*’ – o que pretende de mim? Por que isso aconteceu?”³⁷⁵ É assim que Clarice procede com sua escrita: sempre perguntando a essa massa que ela consegue fazer das imagens o

³⁷⁴ LISPECTOR, 1999.

³⁷⁵ ŽIŽEK, *Lacrimae rerum*, p. 27.

que ela quer. Sendo essa massa o máximo que consegue reunir como uma só imagem do mundo, sua pergunta na verdade se dirige o quanto pode à Coisa, que ela presente presidir o mundo, e a qual só pode ser acessada indiretamente, e que ainda assim a deixa sem respostas.

É claro que todo esse processo lembra o gesto narcísico: o fitar a imagem, a espera por uma resposta, o eco não ouvido, a água como espelho mas também como a matriz do mundo. Mas não poderia ser o mito de Narciso o avesso do que se espera dele? Ao criar a sua imagem do mundo, não poderia Clarice estar procurando pelo mundo e não por si mesma. Não poderia ser a superfície da água um limite que deve ser transposto? E Eco, a ninfa, não poderia ser um chamado a não ser mesmo ouvido? Não seria esse chamado um convite à conformidade “sociossimbólica”? Para alguém que visse Alice atravessar o espelho não pareceria que ela estava tendo o mesmo destino de Narciso? Talvez seja preciso revirar o mito de Narciso para nele encontrar sua positividade. Não responder ao amor de Eco, mas mergulhar na água, afinal pode ter um outro sentido. Do ponto de vista de Platão, isso poderia corresponder ao chamado de Diotima para repensar o amor. Do ponto de vista da psicanálise, o chamado de Diotima soa como um chamado para a morte. Clarice percorre esse limiar entre vida e morte, sondando, duvidando, reinventando uma forma de espiritualidade na qual vida e morte não contam como instintos, mas como anelo por aquilo que outrora tivera o nome de Deus.

Em geral, como dissemos, Clarice trabalha sua matéria com as imagens que recolhe no cotidiano. Quando instigada, porém, não se furta a abordar um tema existencial diretamente, como se pode notar em uma crônica publicada em 25 de novembro de 1972 com o título “O que é angústia”.³⁷⁶

“Um rapaz fez-me essa pergunta [o que é angústia] difícil de ser respondida.” Ao que ela responde em tom de ligeira galhofa: “Para alguns incautos, inclusive, é palavra que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria – o que também é uma forma de angústia.” E conclui dizendo: “Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda.”³⁷⁷ Isso nos parece uma bem-humorada profissão de fé.

Nádia Gotlieb, biógrafa de Clarice, relata que em seus últimos anos a escritora gostava de se sentar em um banco de uma praça próxima ao seu apartamento no Leme no final da tarde e ficar observando o movimento ao seu redor. Ótima descrição de uma

³⁷⁶ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 435.

³⁷⁷ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 435.

Esfinge que a tudo vê e permanece imóvel. E que, quando interpelada, revela o *sanctum sanctorum*.

Dentre as crônicas feitas para o Jornal do Brasil, pelo menos três falam de Brasília. O que teria a Esfinge do Leme para dizer desse enigma que se instalara no coração do país?

Na mais longa e instigante, intitulada “Nos primeiros começos de Brasília”³⁷⁸, ela revela suas impressões da jovem capital durante um curta estadia. Na ordem que vimos no conto “Amor”, um quarto tipo de espaço se abre, além do doméstico, da cidade e do jardim. A experiência de Brasília é descrita para além dessas categorias. Tal como aparece nessa crônica, Brasília é habitada por deuses de uma antiga raça que habitavam um deserto que agora se fez sertão. Zero da domesticidade burguesa e do jardim luxuriante são encontrados lá. Mas Clarice não tem dúvida de que está diante de uma cidade. Só que se trata de uma cidade antiga e não a cidade moderna que se espera encontrar. Esse quarto espaço, portanto, se define como uma combinação de não-domesticidade, vazio e ancestralidade. O que nos faz retornar à natureza, tal como essa se apresentara no jardim para Ana. Com a diferença de que aqui não são as plantas que abraçam, mas o vazio. Em termos de sua busca pela Coisa, Brasília é um jardim de pedras, que, tal como na tradição zen, serve como experiência da quietude do vazio. E, como nessa tradição, ele serve para abrir nossa percepção para o fora. Fora do eu. É nesse sentido que talvez se possa repensar o mito de Narciso. A contemplação do nada, em outra tradição, pode significar o desejo de escapar de si. Embora opaca, a superfície do jardim zen não difere muito da superfície calma de um lago. E existem exercícios meditativos que envolvem o olhar-se continuamente para a própria imagem na superfície de um espelho até que a imagem do eu se dissolva. Esses exercícios espirituais se parecem muito com o que Clarice deseja para si. Ao observar a superfície do mundo ela espera nele se dissolver. É nessa trajetória que ela coloca Ana. É isso o que suas crônicas insistem em revelar. E o que ela mais encontra em Brasília são superfícies: do deserto, das paredes de concreto, do céu, do lago, “esta cidade traçada no ar”³⁷⁹, “este grande silêncio visual que eu amo”³⁸⁰ onde ela pode mais do que nunca meditar “sobre a ideia que faço de eternidade”³⁸¹.

Entre a mucosidade do jardim de Ana e o deserto de Brasília se encontram as franjas da experiência transcendental em Clarice. Experiência tradicional, diga-se de

³⁷⁸ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 292.

³⁷⁹ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 294.

³⁸⁰ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 293.

³⁸¹ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 295.

passagem, uma vez que o jardim e o deserto são figuras tradicionais no campo do sagrado. Mas, poderia-se argumentar: também não o são as cidades? Sim, existem as cidades sagradas desde as origens, mas essas são origens históricas. Quando Clarice observa que “aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo”³⁸² ela coloca Brasília suspensa numa intemporalidade que a lança imediatamente numa anterioridade somente coabitada pelo jardim e pelo deserto. Como uma cidade do Éden, lá se pode ver as estrelas como se estivesse no deserto.

Essa estranha combinação – coabitação temporal – de cidade e pré-história traz o modernismo para seu lugar real: a utopia. O verdadeiro desejo de Le Corbusier de fazer tábula rasa da cidade encontra em Brasília seu tom regressivo geral. E esse é capitado por Clarice numa outra frequência. Também a dissolução do homem histórico prevista por Corbusier é capitada por Clarice, a qual ela entende como o encontro com a Coisa. Entre o funcional e o espiritual apenas uma coisa coincide: silêncio e quietude. Que pode ser entendida como a “paz dos cemitérios”, como o deseja Benjamin Moser, biógrafo de Clarice, ou como a paz meditativa desejada pelos orientais.

No fim das contas, o mitológico parece definir o Brasil. Entre o terreiro que abre *Copacabana mon amour* e o deserto de Brasília o grande vazio do país parece necessitar do transe dos deuses. Como síntese desse panorama, a alternância de mata, cidade e sertão em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, pode vir a ser a palavra final de nossa condição. Condição essa que Levi-Strauss anunciou como melancólica ao avistar a Baía de Guanabara. Vindo de Nova York, o peso da exuberância da natureza em sua chegada ao Brasil o fez resistir à embriagues e o preservou da intoxicação vivida por Ana. À medida em que ia entrando pelo país, a impressão de Levi-Strauss, do Brasil como um gigante melancólico apenas se confirmou. A experiência foi tão forte que o antropólogo somente conseguiu escrever *Tristes trópicos*, suas memórias do período, vinte anos depois.

Contudo, a melancolia não se define geograficamente. Passemos adiante então a fim de perscrutá-la no território longínquo e supermoderno de Tóquio. Adiantemos não apenas nossos fusos, mas o calendário também, pois a Tóquio que iremos visitar dista uns trinta anos da nossa visita a esse monumento perdido da modernidade que é Brasília.

³⁸² LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 295.

**6 *Minha querida Sputnik: melancolia e pós-
modernidade.***

Wim Wenders em um texto sobre a cidade conta que quando vivia em Nova York, num apartamento que dava para o Central Park, deparava-se, a cada vez que saía de casa “com um grande bloco de pedra preta que se encontrava na beira do parque”.³⁸³ Para o cineasta das cidades, aquela pedra assomava-se como uma lembrança do elemento ancestral em pleno coração da metrópole americana. Em meio à erupção dos arranha-céus - que Levi-Strauss tanto admirou e considerou uma espetacular demonstração da vitalidade humana (em contraste com a acachapante força da natureza que esmagava o sentido de civilização na Baía de Guanabara) - Wenders apreciava a pedra como uma espécie de esfinge plantada ali, a interrogar quem se dispusesse a notar sua presença. “Ela era sólida”³⁸⁴, ele diz simplesmente, em contraste com a paisagem mutante da metrópole. Se na modernidade “tudo o que [é] sólido se desmancha no ar”³⁸⁵, a pedra estava lá para reivindicar o que permanece, apesar de tudo. Indiferente à sorte humana, ao mesmo tempo ela acenava para os que necessitassem de uma pausa, um pouso em meio ao burburinho da cidade. Esse tipo de interferência do ancestral tem surgido aqui e ali na literatura e no cinema como metáforas de um substrato com vontade própria, frente ao qual a história se desenrola como tragédia. Ele aparece em *A árvore da vida* (EUA, 2011), de Terrence Malick, quando em meio à narrativa irrompe o tempo pré-histórico dos magmas e da formação dos organismos, contrastando com o elemento sintético dos subúrbios e edifícios corporativos. Mas poderíamos citar muitos outros filmes da lavra recente onde esse elemento pré-histórico irrompe em meio à narrativa, como uma necessária correção à aceleração da história. Jean-Luc Godard tem feito cada vez mais uso dele, à medida em que tematiza a falência da linguagem na pós-modernidade. No caso de Wenders e destes cineastas o elementar se apresenta como um repositório da *poiesis*, isto é, um lugar de onde se pode trazer algo à existência – embora sempre tenha estado lá, o ignorado retorna à existência -, a fim de ampará-la, mas em outros, como

³⁸³ WENDERS, “A paisagem urbana”, p. 186.

³⁸⁴ WENDERS, “A paisagem urbana”, p. 186.

³⁸⁵ Marshall Berman tomou a famosa frase de Marx de que “tudo o que é sólido desmancha no ar” (retirada do “Manifesto Comunista”) como ponto de partida para sua análise da modernidade em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, livro que na época de seu lançamento - 1982 - tornou-se um dos pilares da chamada pós-modernidade. Como legítimo representante da pós-modernidade é possível ver “os traços característicos da imaginação modernista” (BERMAN, 2007, p. 111) – que Berman vê na frase de Marx - nas palavras de Wim Wenders, tornando assim algo difusa a fronteira entre modernidade e pós-modernidade. Com a diferença de que onde Berman vê na frase de Marx “a ambição cósmica e a grandeza visionária da imagem, sua força altamente concentrada e dramática, seus subtons vagamente apocalípticos [e] a ambiguidade de seu ponto de vista” (BERMAN, 2007, p. 111) como traços típicos da imaginação modernista, Wenders responde com o tom de quem já se situa num ponto da história altamente consciente dessa história da imagem. Assim, antes de falar da pós-modernidade como ruptura é preciso vê-la como o desdobramento lógico da própria modernidade, isto é, como uma supermodernidade, com toda a carga de ambiguidade que o termo super adiciona a essa expressão.

David Lynch e Lars Von Trier ele é invocado como a força que traga; um abismo, ao invés de uma rocha.

Wenders compreendeu como poucos a relação entre a ascensão do cinema e da cidade moderna. E trouxe para a sua filmografia essa sua compreensão, fazendo de seus filmes uma história da cidade e da cidade uma história das imagens. Assim como o cinema, a cidade moderna possui a tendência à fugacidade das imagens. Começando sua carreira nos anos setenta, desde cedo usou sua câmera para se interrogar sobre o que então tomava corpo como uma nova etapa da modernidade. Naquilo que se convencionou chamar de pós-modernidade (não importando aqui se o sentido dessa expressão apontava a superação da modernidade ou uma simples exacerbação dessa), Wenders foi pioneiro na escolha do vídeo como o veículo adequado para tratar desse mundo que então iniciava sua entrada no mundo da multiplicação infinita das imagens. Frente à nova onda, o cinema convencional parecia ter-se tornado uma relíquia, um elo perdido entre um presente que liquidava de vez a temporalidade e o tempo imemorial presente na solidez daquela pedra. Embora possa-se dizer que noções como solidez e liquidez dependem de parâmetros, parecia ao cineasta não haver dúvida sobre a precedência daquela rocha sobre qualquer parâmetro histórico. Então, é a partir dela – assim como dos vazios de Berlin em *Asas do desejo* –, dessa precedência, que ele fala da cidade, de sua história e da história das imagens.

Dando prosseguimento ao nosso itinerário a próxima parada é Tóquio. Como capital do Japão, esperamos lá encontrar algo daquilo que salientamos por meio do exemplo do jardim zen - o cultivo do vazio -, mas também a metrópole vibrante que se tornou sinônimo da pós-modernidade. Ao lado de Los Angeles, Tóquio foi a cidade onde o futuro chegou primeiro. Enquanto Baudrillard e Umberto Eco “faziam a América” – tendo LA como epicentro da cultura do simulacro -, Roland Barthes se encantava com a cultura do signo epitomizada na gigantesca metrópole japonesa.³⁸⁶ Enquanto os habitantes de LA e Tóquio nadavam na pós-modernidade como nativos, coube ao olhar europeu teorizar a nova onda que começava a bater em seus territórios. A aceleração dos fluxos imagéticos e a centrifugação dos signos clamava por uma interpretação. O “tudo é imagem” que tomou conta do mundo (que fez evaporar até mesmo a moeda, com o abandono intempestivo do lastro em ouro por parte dos EUA) – carregava consigo qualquer sensação de estabilidade que a matéria podia dar. Termos como fragmentação e

³⁸⁶ Cf. BAUDRILLARD, 1986; ECO, 1984; BARTHES, 1991.

digitalização doravante apontavam para uma volatilização da realidade que não cessaria de aumentar. Foi assim que Marshall Bermann viu a profecia de Marx se concretizar, com o capitalismo cumprindo seu destino de transformar “tudo o que é sólido” em ar.

Frente a essa nova etapa do capitalismo, LA e Tóquio estavam preparadas mais do que quaisquer outras cidades do mundo. Aquilo que cidades como Nova York, Paris e Londres, precisaram fazer para se adequar à nova realidade, era a matéria de que eram feitas LA e Tóquio. Enquanto Nova York vivia o apocalipse de sua modernidade – com a falência da cidade e distritos como o Bronx devastados como cenários de guerra – LA ganhava a dianteira econômica com suas indústrias da imagem e do entretenimento. Ao Moma³⁸⁷, LA contrapunha a Disneyland; às indústrias de objetos que fugiam de Nova York para a Ásia, a indústria da imagem; às indústrias pesadas, o *soft power* das indústrias de ponta, vendo florescer em seu entorno aquele que viria a ser o novo Éden da economia pós-moderna, o Vale do Silício. Juntas, essas tecnologias preparavam o futuro, e esse era da virtualidade das imagens.

Tóquio se aproveitou da primeira onda de migração da indústria americana para a Ásia e passou a ser a maior fornecedora de aparelhos de vídeo e de todo tipo de *gadget* eletrônico para o restante do globo. Se a cultura japonesa não teve fôlego para se projetar para o mundo, os veículos nos quais a cultura passou a circular era *made in Japan*. Agora qualquer um podia andar pela cidade portando sua própria trilha sonora através de um *walkman* da Sony. O impacto que isso causou provavelmente foi tão grande para a *flânerie* quanto a invenção das lojas de departamento, que no século XIX trouxeram a decadência para as arcadas.³⁸⁸ Em simbiose, LA como software e Tóquio como o hardware, moldaram o mundo pós-moderno.

Como manchas gigantescas e disformes que rompiam definitivamente com o conceito de cidades, LA e Tóquio inventaram também os novos corpos do mundo pós-metropolitano. Os estudos de geógrafos locais, tais como os já citados Mike Davis e Edward Soja, tiveram de inventar novos nomes para o fenômeno urbano representado por LA, já que a cidade parecia não caber em nenhuma categoria anterior de cidade. A

³⁸⁷ Museu de Arte Moderna de Nova York.

³⁸⁸ Se as arcadas haviam sido o ambiente ideal para a *flanêrie*, Benjamin observa que a grande loja de departamentos é o “derradeiro refúgio do *flâneur*”. (BENJAMIN, 1994, p. 51) Como ele o diz: “Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao *flâneur*, então sua forma decadente é a grande loja. [...] Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano”. (BENJAMIN, 1994, p. 51) Na evolução do *flâneur*, desde sua origem na multidão da grande cidade, Benjamin vê assim a loja de departamento como o início de seu fim.

própria noção de espaço teve de ser repensada frente à ruptura que LA representava. Dentre esses geógrafos inclusive surgiu uma das sínteses mais poderosas do que então se passava; David Harvey, professor de antropologia e geografia na Universidade de Nova York, foi um dos que produziu uma das sínteses mais poderosas daquilo que então se anunciava como *A condição pós-moderna*.³⁸⁹ No campo da arquitetura, Reyner Banham, acostumado a escrever sobre a Era Industrial, se viu compelido a escrever sobre Los Angeles como uma nova ecologia, previamente desconhecida.³⁹⁰

Em nosso trabalho a análise de uma narrativa que tivesse como epicentro LA seria tão bem vinda como uma narrativa que se passasse em Tóquio (e de fato poderíamos tratar da obra de Miranda July tanto quanto da de Haruki Murakami).³⁹¹ O fato de que LA é a maior fábrica de narrativas existente (com sua vida girando em torno de Hollywood) pesou na decisão de apontarmos nossa luneta na direção de Tóquio. Assim como pensamos ser importante introduzir em nosso itinerário o Brasil como uma parada na periferia do capitalismo, pensamos na importância de colocar Tóquio nessa viagem como uma parada em um local *sui generis*, onde a globalização de alta intensidade convive com o tempo lento da tradição tipicamente lento da cultura oriental. Evitar Los Angeles assim é evitar a origem e observar seus efeitos pelo mundo, seja na periferia seja nos epicentros de onde sua cultura da imagem reverbera de um modo singular.

Poderíamos dizer que buscamos em Tóquio algo do enigma que moveu Roland Barthes (e também Wim Wenders) até lá, mas a verdade é que a Tóquio de hoje já não é mais a mesma dos anos oitenta. No momento em que escrevemos a megalópole japonesa já não apresenta o mesmo fascínio dos anos oitenta. Isso por si só é um indicativo de que a pós-modernidade envelheceu. E que talvez Tóquio tenha se transformado numa espécie

³⁸⁹ Ver *A condição pós-moderna*, de David HARVEY, 1992.

³⁹⁰ Cf. BANHAM, 2013. A obra crítica de Reyner Banham é um lugar precioso para se observar as mudanças da modernidade para a pós-modernidade, já que o autor se lançou escrevendo um dos clássicos sobre a arquitetura moderna, o *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, de 1960, passou pelo brutalismo, um dos primeiros sintomas da mudança, em *The new brutalism*, de 1966, e foi um dos primeiros a mapear a pós-modernidade (quando essa ainda não tinha nome) em *Los Angeles, a arquitetura de quatro ecologias*, de 1971. Já em plena pós-modernidade ele captou em consonância com autores como Jean Baudrillard e Umberto Eco a sensibilidade do novo *ethos* em *Scenes in America Deserta*, de 1982.

³⁹¹ Miranda July é uma artista californiana que escreve e faz filmes. Em livros como *É claro que você sabe do que estou falando* e *O escolhido foi você*, ela capta como poucos a aridez da sensibilidade da ultramodernidade da Califórnia e especialmente de Los Angeles. Sua postura de operar como uma artista multimídia faz todo o sentido em Los Angeles onde, quando ela consegue, transpõe seus romances para as telas. O que é típico em sua personalidade e obra é a capacidade de traduzir o vazio californiano nesse trânsito fluido entre diferentes mídias, transformando a abundância de meios que se encontra em seu estado em um discurso igualmente fluído e instável, como se estivesse sempre prestes a se dissolver no nada. (Cf. MIRANDA, 2008; MIRANDA, 2013) De July cf. também os filmes *Eu, você e todos nós* (USA, UK, 2006) e *The future* (Alemanha, EUA, França, 2011).

de museu da pós-modernidade. Certamente o enigma da modernização presente na capital japonesa atualmente foi transferido para a China - trocando assim o lugar do *Tokyo-Ga* pelo Chai-na³⁹² - e para os já não tão novos tigres asiáticos (Coréia do Sul, Singapura, Hong-Kong, Tailândia, etc), que parecem ter roubado não apenas as indústrias do Japão, mas sua vitalidade artística; pelo menos é isso o que se vê no cinema, com filmes da Coréia do Sul e da Tailândia assumindo a dianteira na representação da pós-modernidade como estranheza (o já citado cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, o sul-coreano Kim-Ki-Duc e o chinês de Hong-Kong, Wong Kar Wai, indiscutivelmente fazem há pelo menos duas décadas o cinema mais instigante provindo dessa região do extremo oriente, posto anteriormente ocupado por cineastas japoneses como Akira Kurosawa e muitos outros).³⁹³ Desse modo, optamos por Tóquio por causa de seu aparente declínio. O romance que analisaremos – *Minha querida Sputnik* - comporta uma melancolia muito afim a esses momentos de declínio. Seus personagens são tão ocidentais quanto possível. E a cidade em que vivem uma metrópole como outra qualquer. E sua narrativa possui a peculiar característica, como veremos, de nos devolver ao ocidente, como se de todas as características da pós-modernidade Tóquio tivesse inclusive se apropriado da mais ocidental delas: o cansaço das imagens.

Chamado, espelho, abismo: espasmos na superfície.

Em comum com as outras narrativas, *Minha querida Sputnik*³⁹⁴ tem uma protagonista feminina cuja melancolia se confunde com a da cidade em que vive. Como uma reclusa Sumire guarda poucas coisas em comum com Nadja: uma delas é seu desejo de arte. É isso o que a conecta também a Ana do conto “Amor”, de Clarice. Por sua vez a vocação de Ana para a vida doméstica não encontra eco em nenhuma das duas. Embora o desconforto que paira sobre a doméstica Ana a aproxime tanto de Nadja quanto de Sumire, com a diferença de que essas sabem de suas incapacidades para a vida familiar.

³⁹² *Chai-na* é um livro recente de Otilia Arantes sobre a condição urbana na China contemporânea. Nesse título a autora joga com o duplo sentido da expressão, que pode significar tanto China em inglês (*Chaina*) quanto “demolir aí”, em mandarim (cf. ARANTES, 2011, P. 9) Aproveitamos esse título para jogá-lo, por sua vez, com o título *Tokyo-ga*, do filme de Wenders, expressão que significa aproximadamente “minha versão de Tóquio” (Cf. <https://www.idfa.nl/en/film/2461c02e-2ef2-40b3-a143-b87e9920756a/tokyo-ga>). Semântica e foneticamente esse jogo visa aproximar Tokyo e China como vanguardas de dois momentos distintos da pós-modernidade, a qual atualmente já é passível de uma periodização histórica.

³⁹³

³⁹⁴ MURAKAMI, 2013.

Assim, cada qual reage ao impulso ao chamado da liberdade de formas diferentes, ainda que todas saibam, mesmo que vagamente, que o nome desse chamado é arte (aquilo que Clarice, como vimos no capítulo anterior, chama de “desejo vagamente artístico”).³⁹⁵

Em sua antifeminilidade Sumire surge aqui como um contraponto ao papel da mulher na cidade. Se em Nadja podemos ver em ação o drama da mulher como mercadoria na sua expressão máxima que é a figura da prostituta, em Sumire a mercadoria encontra uma barreira em vários sentidos: um deles é sua recusa em “ser” mulher; noutro, sua recusa em circular. Por isso é difícil falar em *Minha querida Sputnik* da mulher na cidade, uma vez que não há a princípio nem mulher nem cidade. Isso pelo menos até que Miu entre na narrativa. Mas aí já não será mais a mulher e a cidade, mas as mulheres e as cidades. O fato de Tóquio não aparecer aqui como protagonista diz respeito a isso que pensamos como a pós-modernidade em uma nova etapa, quando essa já não mais reluz com o tom sedutor com o qual se banhava na década de oitenta, mas como a face de um momento de desaparecimento da cidade, que muitos autores – tais como Nelson Brissac, em *Paisagens críticas*³⁹⁶ - chama de momento pós-cidade.

A pessoa com quem Sumire mais guarda semelhança em nosso contexto é Clarice Lispector. Podemos imaginar Sumire lendo Clarice e procurando nessa pela sua própria voz. A diferença geográfica e temporal nesse caso seria um mero detalhe. E o fato de uma ser uma personagem e a outra uma pessoa de carne e osso tampouco impede que as embaralhemos. Antes pelo contrário, uma vez que isso emula as novas diretrizes traçadas pela aceleração dos fluxos no mundo pós-moderno, onde o embaralhamento dos signos é uma regra, e onde, como diz David Harvey, a “compressão do tempo-espço”³⁹⁷ desorienta e esgarça os sentidos, tornando uma realidade o cruzamento entre o fictício e o real, e possível o apagamento das fronteiras entre o real e o virtual.

Saber onde fica a melancolia nesse território em desvanecimento: eis a questão. Mas antes de procurar por sua singularidade em cada personagem é preciso compreendê-la exatamente como a métrica por onde se mede essa sensação de desvanecimento.

³⁹⁵ LISPECTOR, *Laços de família*, s.p.

³⁹⁶ É digno de nota que o mesmo autor que se encantava com as cidades em *Paisagens urbanas* de 2003, agora se veja confrontando o desvanecimento dessas paisagens em *Paisagens críticas*, seu mais recente livro, de 2010. Neste último, a centralidade do conceito de entropia é emblemático da visão, senão pessimista, pelo menos alarmante, do futuro que o autor vê para as cidades. Da sedução pelo simulacro em livros como *Cenários em ruínas* e *América*, escritos na década de oitenta, à preocupação com a dissolução da cidade em seus textos a partir dos anos 2000, a trajetória do pensamento de Brissac é emblemática da passagem da pós-modernidade como encantamento pelas cidades à pós-modernidade como temor de seu desaparecimento.

³⁹⁷ HARVEY, *A condição pós-moderna*, p. 257.

Paradoxalmente, o descarte da melancolia como um conceito por demais vago pode ser o que a salva, uma vez que nela se encontra a sensação de queda frente à perda de um objeto que já não é localizável. Assim, ela corresponde perfeitamente como afeto à realidade de um mundo em dissolução.

Correlato a isso, ela responde também pelo desejo por aquilo que Clarice chama de a Coisa, que de tão impalpável que é, se assemelha à noção freudiana de objeto perdido. Melancolizar assim na pós-modernidade é experimentar o recesso de tudo. Não apenas de um objeto que se sabe perdido mas não se sabe qual é, mas do tempo e do espaço, que paradoxicamente comprimidos ao extremo e extremamente fluídos já não servem mais de parâmetros para se encetar sequer uma busca, quanto mais para se encetar um encontro.

Contudo, é isso o que essas personagens não desistem. E, portanto, é isso o que as singulariza. Todas são açoitadas pela Coisa de Clarice. Como escritoras, Sumire e Clarice, assumem essa busca como afã profissional; como despossuída, Nadja a enfrenta sem nenhum anteparo, sem sequer se saber capaz de ser uma artista; Ana, dela se abriga e foge, no recesso do lar; e Justine, como veremos, a transforma em carne (assim como Ela e Joe em *Anticristo* e *Ninfomaníaca Vol. I e II*, respectivamente, filmes que compõem com *Melancolia*, a Trilogia da Depressão, de Lars Von Trier). Todas guardam em si aquela potência ao mesmo tempo geradora e destruidora atavicamente atribuída, com razão ou não, às mulheres. Esse fator que fez com que na primeira modernidade a face da histeria tivesse um rosto de mulher e que atualmente o imprime à depressão (e que no passado foi impresso nas feições da feiticeira, da bruxa, da prostituta e da louca). *Possessão*, filme de 1981, atualizou magistralmente para a pós-modernidade o imaginário da mulher como o receptáculo do mal, algo que, Lars Von Trier, toma como tema central em *Anticristo*, problematizando-o, como veremos, em contiguidade o problema da melancolia.

Como espasmos entre um avanço e outro na condição feminina, nossas personagens emergem e sucumbem. Mas, para além desses espasmos o que nos interessa é a possibilidade de entrever algo desse fundo de onde elas emergem e para onde elas retornam. Obviamente, não vemos aí uma condição universal inescapável das mulheres, mas metáforas de uma condição que as atravessa historicamente, e que, nessas narrativas se apresentam como instantâneos. Se pensamos nesse fundo como a melancolia em si se deve inclusive a toda a carga de imprecisão que acompanha o termo, vendo nessa

imprecisão a marca do fundo, sempre obscuro, turvo como um poço de águas paradas, onde eventualmente, em sua superfície, a imagem de um rosto vem se assomar.

O respiro que essas personagens representam significa que entre o fundo e a superfície não existe uma separação, mas uma continuidade onde o descolamento jamais representa inteiramente uma ruptura. Os paradoxos da melancolia podem ser resumidos em duas imagens que lhe são sempre associadas: a do espelho e a do abismo.³⁹⁸ Tal como no poço uma imagem pode vir a se apresentar sobre sua superfície turva, o espelho na melancolia jamais é cristalino, mas uma superfície onde a imagem se abre para o abismo. É a isso que se refere Lacan quando aponta para o espelho como a superfície onde as aporias do sujeito podem ser apreendidas, exatamente por que nele existe um lugar onde se evidencia que o sujeito coincide com o não-sujeito.

Assim, antes de ser um problema, a indeterminação e a sobredeterminação nosológica da melancolia se coloca, tal como o espelho, como uma solução. Daí Agamben trabalhar incessantemente em *Estâncias* sobre o problema do incorpóreo e do inapreensível, apenas para apontar a essência fantasmática da melancolia.

Tomamos no primeiro capítulo como ponto de partida a hipótese de que a melancolia na modernidade corresponde à sombra lançada por Deus quando esse se torna um Deus morto. Com isso pretendíamos ao mesmo tempo nos recolocar a centralidade da queda como causa da melancolia (para Robert Burton) e colocar essa na perspectiva do que seria uma queda do mundo divino quando sequer Deus é considerado como uma perspectiva. Aquilo que se apresentava na acídia como desespero pela inapreensibilidade de Deus e o desejo pelo corpóreo (daí as conotações da acídia como pecado da luxúria) não estariam ainda mais vigentes na modernidade, uma vez que o inapreensível sequer é cogitado? Não teria frente a isso restado somente o que é apreensível e corpóreo, com todas as consequências de tal condição? Não seria a melancolia da modernidade uma acídia sem excepcionalidade e sem Deus?

Não seria isso, hipoteticamente, é claro, que torna a melancolia algo tão difícil de apreensão para Freud? Que a torna um lugar tão “pouco definido”³⁹⁹ (tal como uma

³⁹⁸ Quanto ao espelho, Jean Starobinski o usa como mote para se acercar dos recônditos da melancolia em *A melancolia diante do espelho*. Assim ele apresenta seu propósito nesse livro: “Contudo, quero citar essas linhas porque nelas os termos ‘melancolia’ e ‘espelho’ suscitam-se mutuamente e porque, mais adiante, me deixarei guiar pela conjunção desses dois termos.” (STAROBINSKI, 2014, p. 21)

³⁹⁹ Freud, *Luto e melancolia*, p. 77.

sombra), mas ao mesmo tempo um lugar da “verdade” (a ponto dele se perguntar “por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa”?)⁴⁰⁰

Obviamente que Deus não entra nas considerações de Freud, mas ainda assim cabe interrogar seu saber sobre a melancolia, uma vez que, dos autores do século XX, sua definição de melancolia continua a ser a mais interessante.

Assim, seguindo seus passos, nos interrogamos se há lugar para Deus na sombra que, na melancolia, se lança sobre o eu. E se não seria o reinado desse eu na cultura do narcisismo uma consequência do assassinato de Deus, que tal como o pai da horda primitiva sobrevive, não como culpa, mas como o flagelo do Gozo. Caso isso seja uma realidade, Deus estaria sempre retornando, como uma falta impossível de ser preenchida, um vazio que insiste em permanecer. Ele se “vingaria” com sua ausência lacerante, transformando todos em monges acidiosos açotados pelo demônio do meridiano, desejando viagens, a concupiscência dos corpos, o encanto inaudito das novidades.

De qualquer modo, pelo menos para Lou-Salomé, amiga e confidente de Freud, havia lugar na equação freudiana para a religião. E alertou o amigo para a estreiteza que às vezes o acometia. Em seu ensaio sobre o erotismo ela vai direto à questão: “A ambiguidade, a bipartição, caracterizam de um modo tanto mais típico o problema do erotismo, quanto ele parece resistir mais do que qualquer outro às definições, flutuando entre o físico e o espiritual.”⁴⁰¹ Como se pode ver ela apela para a mesma conexão entre o sagrado e o sexo que ocupou Georges Bataille em *O erotismo*, onde esse estabelece o “paralelo entre o ato de amor e o ato do sacrifício”⁴⁰², palavra que quer dizer “ato de fazer/manifestar o sagrado.”⁴⁰³ O que nos leva a questões sociais do tipo: como encontrar modos de permanecer juntos, vivendo em comunidade, se o que dava lastro a essa era o sentimento de comunhão que vinha daquilo que foi descartado? Nietzsche encontrou a resposta no mergulho no abismo, mas seria essa uma proposta válida para além do nível individual?

Se abriremos nosso estudo com *Nadja* é por que vimos nesse romance a encenação desse drama transposto para as ruas da cidade. Onde um Dante hesitante e uma periclitante Beatriz se perdem propositalmente na cidade, tomando essa como um único círculo, cuja espiral não é nem ascendente nem descendente, mas centrada em si mesmo.

⁴⁰⁰ Freud, *Luto e melancolia*, p. 55.

⁴⁰¹ LOU-SALOMÉ, 1991, p. 14. Nas cartas escritas a Freud o problema da espiritualidade é mais direcionado, já que visava convencer o próprio de que o fenômeno religioso era algo mais do que uma mera ilusão (a esse respeito confira LOU-SALOMÉ, 2001).

⁴⁰² p. 30

⁴⁰³ Cf. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/sacrificio/> (visto em 27/07/2017)

Se é possível ou não encontrar o transcendente na imanência desse círculo é uma outra história, o motivo mesmo da existência do surrealismo, isto é, fazer do plano da cidade uma dobra. Para nós, o que importa é que no final ninguém escapa desse labirinto, destino cuja queda de Nadja na loucura epitomiza (enquanto Breton exalta a “beleza convulsiva”).

Assim, talvez Deus, como o inominável, seja algo do qual não se possa descolar, sem cair em sua sombra. E a melancolia uma condição da qual não se possa escapar. Freud preferia pensar o inominável como a Coisa da qual devemos nos afastar; Lacan, como o Real, do qual devemos nos proteger. Para ambos, portanto, o sentimento religioso era uma eterna ilusão de fusão com algo que deveria permanecer para sempre circunscrito com o aviso de PARE! E de algum modo o sujeito só podia vingar enquanto mantivesse essa dimensão afastada, constituindo-se sem descanso, separado do Todo. Além disso, como ilusão ou loucura, na impossibilidade de fusão com a Coisa e o Real, tudo o que poderia ocorrer ao sujeito que se lançasse nesse abismo seria permanecer perdido em um limiar, entre a Coisa e aquilo que ele foi, deixando assim de ser (no sentido estrito de ser como ser sujeito).

Mas isso não seria retirar da história da humanidade um de seus componentes mais vitais? Sobre o qual os grupos se formaram e as cidades foram construídas?⁴⁰⁴ Não seria tachar de loucos os homens que viveram antes de nossa época, quando a religião ocupava grande parte de suas vidas? O que fazer, afinal, com o longo passado da religião como elemento de conexão entre os indivíduos?

Benjamin, que acrescentou elementos teológicos ao seu materialismo, compreendeu muito cedo em seu pensamento que não era possível eliminar a

⁴⁰⁴ Chamando de sagrado a atitude de proteção contra o terror, Christoph Türcke, pensa que a construção da civilização nasceu do pavor das sensações que tomaram o nome de Deus. Assim, foi para se abrigar do sagrado que os homens teceram os instrumentos capazes de lhe oferecer proteção contra o medo e a destruição. Nesse sentido, ele cumpre uma função civilizatória fundamental. Como ele diz: “Não, a origem do sensorio humano não é nem religiosa nem profana, o sagrado não é nem poder original real nem projeção prescindível, e sim cifra imprescindível. A formação do sensorio especificamente humano e a formação dessa cifra foram o mesmo processo. Representar, imaginar, compreender algo – de início atividades indiferenciadas – significou em primeiro lugar combater o ato humano de identificar, proteger-se dele, encobri-lo.” (TÜRCKE, *Sociedade excitada*, p. 167) Por sua vez, Lewis Mumford julgava, apesar da ausência de evidências, que não foram de ordem utilitárias as razões para os primeiros ajuntamentos de homens em um lugar, mas que a fixidez em um sítio, isto é, a origem da aldeia e da cidade, se deu por questões simbólicas: “assim, antes mesmo que a cidade seja um lugar de residência fixa, começa como um ponto de encontro aonde periodicamente as pessoas voltam [...] [o] sítio ao qual a família ou os grupos de clã são atraídos, a intervalos determinados e regulares, por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possa ter, certas faculdades ‘espirituais’ ou sobrenaturais, faculdades de potência mais elevada e maior duração, de significado cósmico mais amplo do que os processos ordinários da vida.” (MUMFORD, *A cidade na história*, p. 16).

religiosidade no mundo. E considerava que o capitalismo era uma religião ainda mais terrível do que todas as anteriores.⁴⁰⁵ Lá onde o paganismo celebrava a terra e o céu, o horizonte parece ter se restringido no capitalismo aos limites da cidade. O neopaganismo capitalista celebra as estruturas da cidade como as estruturas de um templo, onde os homens e as coisas se confinam como mercadorias. No centro desse, as mercadorias como modernos ídolos, fazem o mundo girar ao seu redor. Assim a magia nunca esteve tão presente no cotidiano, uma vez que os ídolos estão em todas as partes. E a fantasmagoria, antes reservada a determinados lugares, agora se espalha como um miasma por todo lado. Nessa visão da modernidade, Deus não morreu; ele foi destronado. E como o rei destituído em Hamlet lança sua sombra sobre todos os que lhe sobreviveram.

As partes mais enigmáticas do pensamento de Benjamin, tal como o entendemos, advém justamente de seu confronto com a Cabala. A Cabala como o conhecimento secreto do judaísmo pode ser vista como a contrapartida desse ao hermetismo pagão e à gnose cristã. Harold Bloom, em *Presságios do milênio*, não apenas usa a gnose como elemento fundamental da compreensão da história, como assume corajosamente ser ele mesmo um autor gnóstico. Explicando criteriosamente a origem comum do judaísmo, do cristianismo e do islamismo a partir do mitraísmo zoroastriano, ele mostra como em cada uma dessas tradições subsistia um núcleo de conhecimento secreto, o qual correspondia, respectivamente, a cabala, a gnose e o sufismo. Assim como nas religiões do passado havia uma separação entre os cultos de mistério e os cultos públicos, essa distinção sobreviveu nas três grandes religiões do ocidente. Por meio dos elos entre elas, passava-se de uma a outra os mistérios que na Grécia eram conhecidos como os mistérios de Elêusis ou mistérios órficos. O que havia em comum entre tais religiões – tanto exotérica quanto esotericamente – é a separação entre duas instâncias: a do bem e a do mal. A nível esotérico essa distinção revelava-se mais radical, com existência de um Deus do Bem, o verdadeiro, e um Deus do Mal, falso. O conhecimento secreto no núcleo de cada uma dessas tradições servia para libertar do mundo aqueles que estivessem preparados para o encontro com a Verdade.

Frente a essa dualidade é que se faz mister se perguntar: afinal, qual Deus morreu na modernidade? O Deus verdadeiro ou o Deus falso? O Deus secreto ou o Deus público?

⁴⁰⁵ Cf. o já citado BENJAMIN, 2013.

Essa questão é fundamental não apenas para a gnose, mas para a modernidade, uma vez que esse conhecimento secreto está na base dessa (se entendermos como esotéricas as fontes de pensadores modernos como Marsilio Ficino, Francis Bacon, Giordano Bruno, Shakespeare, Espinoza e muitos outros).

Mas como saber a diferença entre os dois Deuses?

Platão dá a pista ao indicar que existem coisas que estão fora do alcance e que são as verdadeiras, e coisas que são visíveis e falsas. Para a gnose o Deus verdadeiro é um Deus ausente; enquanto o Deus falso, como criador desse mundo, está presente em todas as suas criaturas, inclusive o homem. Tudo o que parece é fruto desse Taumaturgo, que na tradição ocidental ficou conhecido como Satan ou Lúcifer. A parte precívél do homem, o corpo, é, portanto, fruto de Satan. Mas mesmo sua alma, segundo essa tradição oculta, não é passível de imortalidade. Ela é apenas uma instância mediadora entre o corpo e o espírito; aquela que conduz o homem ao verdadeiro Deus, que, ausente desse mundo, espera pelo homem em seu Corpo, isto é, Espírito.

De forma secreta ou pública essa é a base das religiões ocidentais. Não são as religiões, portanto, que desapareceram – já que elas estão aí – mas esse saber, que de todo modo nunca foi público e aberto. Frente à gnose a morte de Deus não é, por conseguinte, um acontecimento novo, uma vez que esse, como Deus verdadeiro, está desde sempre morto para este mundo. Assim, o Deus que morreu só pode ser o Deus público, da moral e dos costumes (o Deus que Nietzsche surra). E o Taumaturgo, como Deus falso, da matéria em contraposição ao espírito, continua mais vivo do que nunca. As palavras de Jesus “Meu reino não é desse mundo” deveriam ser suficientemente enfáticas a esse respeito.

Frente a isso, o capitalismo como religião ganha uma outra dimensão. Assim como noções da modernidade como o tempo do inferno, tão usadas por Benjamin. Elas adquirem um sentido muito mais concreto. Pensamos que, do mesmo modo que o uso de alegorias para os iniciados das religiões de mistério deviam soar como indicações precisas de uma realidade oculta e servir de véu para a maioria do público, a visão do capitalismo como religião deve ser entendida não como metáfora, mas como um dado concreto.

Acreditamos que se tomarmos os princípios gnósticos (e da cabala, por extensão) como chaves interpretativas, a concretude do pensamento não apenas de Benjamin, mas de vários pensadores importantes para a história da filosofia tornam-se tão sólidos como a visão daquela pedra no Central Park para Wim Wenders.

É sabido que no Japão o encontro com a “pedra” é algo da ordem do cotidiano. Ela está sempre ali, desafiando o materialismo. Existem jardins por todo lado. E existem os jardins portáteis, como os bonsais. Frequentar um jardim para os japoneses é o mesmo que visitar um templo. No budismo, religião predominante no Japão, não existe um Deus; Deus se manifesta em todas as coisas. Não procuraremos pelos problemas colocados pela gnose na tradição budista. Isso certamente nos levaria a problemas para além do necessário. De qualquer modo, vale mencionar que a sabedoria contida no *Tao-Te-King*, importante livro sagrado dos chineses, é toda ela baseada em aforismos ilógicos, nos paradoxos da existência. Em geral, o conselho do livro é seguir o caminho do meio. Confrontado com o conselho de Jesus “Dai a Deus o que é de Deus e a César o que é de César” parece haver uma coincidência de propósitos, no sentido de estar atento ao que provém de quê, e qual o tributo certo que se deve prestar ao quê (no estudo das religiões comparadas é possível que para além das diferenças entre ocidente e oriente, várias semelhanças se façam notar; em parte isso pode ser explicado pela ramificação das religiões da antiga Pérsia em direção ao oriente).

A partir dessas colocações passemos à análise de *Minha querida Sputnik*, cuja protagonista, Sumire, parece estar tão alheia a isso tudo quanto o restante da humanidade. Embora uma experiência venha lhe despertar para uma dimensão inesperada.

De Tóquio a Delfos.

Para compreender o que seria a melancolia em Sumire precisaremos refazer sua história.

Sumire vive em Tóquio, em um pequeno apartamento, onde passa os dias tentando escrever seu primeiro romance. Aos vinte e dois anos, ela vive reclusa, sem interesse pelo que ocorre na cidade. Sua mãe faleceu quando ela era ainda uma criança e foi seu pai quem a criou. O único amigo de Sumire é K., o narrador do romance. É por meio dele que conhecemos a estranha história de Sumire.

Haruki Murakami é atualmente o autor mais popular do Japão. Quando lançou *Minha querida Sputnik* já gozava de popularidade e prestígio crítico. É considerado pela crítica o mais bem sucedido autor pós-moderno japonês. Sua mistura de referências do universo pop com a alta literatura é provavelmente a característica mais pós-moderna de sua literatura. Mas longe de fazer uma literatura efervescente como as ruas de Tóquio, seu

universo pós-moderno é sombrio. Essa característica fica bem acentuada no vazio que perpassa as páginas de *Minha querida Sputnik*, fazendo desse romance um bom exemplo do tipo de narrativa que capta a pós-modernidade em um novo estágio, como se essa já se apresentasse precocemente envelhecida, com a imagística outrora resplandecente (como nos letreiros das ruas de Tóquio) se esmaecendo, procurando por seu ocaso. Ao final, fica evidente que essa não era uma impressão, mas que *Minha querida Sputnik* é mesmo um tratado sobre a arte de desaparecer.⁴⁰⁶

A essa altura – o romance foi lançado em 2002 – a década de encantamento do universo narrativo pelas imagens digitais já havia arrefecido. A novidade que levava Wim Wenders a produzir *Tokyo-Ga* e *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*⁴⁰⁷ (Alemanha Ocidental/França, 1989) – documentário sobre o processo criativo do estilista Yohji Yamamoto e uma reflexão sobre cidades, identidade e cinema na era digital -, já havia se transformado em passado precoce (em um exercício reflexivo vanguardista para a época, Wenders adota, tanto num como noutro documentário, o vídeo a fim de questionar, a partir desse, o que significava o avanço das imagens digitais sobre a realidade). Ir ao Japão naquele momento significava ir tanto à terra do *video player*, quanto ao encontro de uma cultura que parecia saber equilibrar o industrial com o artesanal.

O olhar delicado de Wenders, contudo, não foi a regra. A ostensiva presença do vídeo na produção visual dos anos oitenta – cujo primeiro laboratório foram os videoclips veiculados pela MTV -, se fazia sentir na excitação das imagens. No cinema essa excitação aparece nos filmes de Brian de Palma, como *Vestida para matar* e *Dublê de corpo*, que estão para a era do vídeo assim como os filmes de Hitchcock estão para o cinema. A paranoia da pulsão escópica se deslocara da película para as fitas de vídeo; e isso trouxe como consequência uma certa superficialidade da imagem que fez a antiga estética do cinema parecer profunda (boa parte da reflexão sobre a imagem por parte de Wenders encontra-se nessa passagem da profundidade para a superficialidade operada na pós-modernidade, como se ele estivesse à procura daquela pedra negra do Central Park na história do cinema).

⁴⁰⁶ No Japão não é incomum que existam tais tratados, já que abriga uma cultura atenta às sutilezas fenomenológicas. Algo dessa ordem pode ser visto no livro de Junichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*, onde se pode ver passagens como: “A virtude da tigela de laca é a meu ver a sensação que ela nos proporciona quando, logo depois de destampada e no curto percurso até chegar à boca, o nosso olhar incide sobre o líquido de cor quase idêntica à da própria tigela e que repousa placidamente no fundo escuro.” (TANIZAKI, p. 27)

⁴⁰⁷ Cujo título em português, *Identidade de nós mesmos*, não tem nada a ver com o original, que significa “Cadernos de notas sobre roupas e cidades”.

O mais perturbador dos filmes desse início da pós-modernidade é *Videodrome: a síndrome do vídeo* (Canadá, 1983), de David Cronenberg, cineasta que, com *Crash: estranhos prazeres* (Canadá/UK, 1996), reafirmou seu interesse pela relação entre violência e exposição às imagens. Em *Videodrome* e *Crash* o encontro com o Real passa necessariamente pela mediação do vídeo, seja na criatura que salta da TV e invade a mente do espectador, seja no fetiche por imagens de acidentes de carro. Se Hitchcock com *A janela indiscreta* e Michelangelo Antonioni com *Blow-up* já haviam trabalhado sobre a relação entre o fetiche das imagens e o crime, tanto Brian de Palma quanto David Cronenberg mostram esse fetiche em conjugação com a violência explícita, colocando dessa forma o vídeo como um dispositivo do Real sempre pronto a invadir a realidade. Pode-se dizer que o que esses filmes metaforizam não é a violência das imagens em si, mas que o capital, transformado em espetáculo, é que é violento. A aproximação aqui seria, nesse sentido, entre capital e violência e não entre um mero dispositivo e o Real. Uma aproximação assustadora, portanto, entre o capital e o Real.

Em seu romance de estreia, *Less than zero*⁴⁰⁸, Brett Easton Ellis, trata dos *snuff movies* como uma realidade em Hollywood. Os *snuff movies* – algo que nunca foi provado – seriam provenientes de uma produção secreta de Hollywood nos quais as cenas de violência, tortura e assassinato não são encenações, mas reais. Eles seriam assim uma produção industrial do Real para ser consumido em casa. É a esse horror que esses filmes

Cronenberg aludem, como uma metáfora de uma condição mais ampla. Alguns anos depois de *Less than zero*, Ellis lançou *O psicopata americano*, romance que trata a figura paradigmática da economia pós-moderna, o *yuppie*, como um psicopata. Ellis se tornou assim um especialista em traduzir para a literatura o tema do Real do capital, que ele dizia, como filho de Hollywood, conhecer de primeira mão.

Em sua época Brett Easton Ellis foi celebrado como um autor pós-moderno, embora não no mesmo nível de autores como Thomas Pynchon. Ellis não experimenta com a linguagem como Pynchon, mas seus temas são parecidos: a descrição de um mundo repleto de signos mas vazio de significado.

Em *Minha querida Sputnik* esse mundo já não é mais tão novo. A reclusão de Sumire inclui não dispor de um aparelho de TV. Para ela é indiferente viver em uma cidade global. O que ela deseja Tóquio não pode oferecer. Não há nela nenhum fascínio pela cidade. E essa ausência de interesse resvala para a narrativa em si, que pouco espaço

dá para a cidade que outrora atraía a atenção do ocidente. No texto de Wim Wenders, “A paisagem urbana”, há um apelo para se olhar para o vazio das cidades como uma experiência de conexão com algo que ameaça desaparecer. Em *Minha querida Sputnik* um desaparecimento misterioso realmente chega a acontecer. Não é da cidade. Mas pode ser entendido como um desejo de desaparecimento na cidade. Só que lá onde o *flâneur* desaparecia na multidão e obtinha “prazer do número”⁴⁰⁹ na metrópole moderna, Sumire desaparece numa ilha deserta da Grécia. Como se entregasse em sacrifício às origens, para as quais as diferenças entre ocidente e oriente inexistem.

Apaixonado pela cultura pop do ocidente, Murakami pode decepcionar quem procura por referências a essa cultura em *Minha querida Sputnik* (ainda que elas estejam lá, como o modo grunge de Sumire se vestir). Ao mesmo tempo o que ele nos oferece é um olhar para o vazio dessa cultura, no sentido muito próprio que o vazio possui na cultura japonesa, de preparar o olhar para penetrar na realidade das coisas. Se pudéssemos apontar para uma característica típica da melancolia nessa cultura seria essa sua capacidade de contemplar naturalmente, sem o desejo de possuir. Algo muito diferente do olhar descrito por Benjamin em *O drama barroco alemão*, no qual o sujeito se vê preso ao objeto. Além de nos oferecer algo desse olhar, Murakami nos oferece uma interessante crítica da imagem. Ao terminar a trajetória de Sumire na Grécia ele nos devolve ao berço do Ocidente, juntando assim as pontas entre oriente e ocidente. Como se avisasse que o fascínio por Tóquio é ele mesmo fetichista. Ao desaparecer com Sumire numa ilha cheia de rochas e fissuras é como se ele quisesse nos devolver à voz dos oráculos, que não têm rosto, mas apenas um vapor. Associamos anteriormente a melancolia com esse saber das entranhas (seja em Demócrito, com suas dissecações, seja por meio das pitonisas, que traduziam as mensagens de Delfos a partir dos vapores que saíam da terra). É a esse lugar que estranhamente um oriental como Murakami nos leva, como se não pudéssemos escapar de nossas origens.

Entropia e melancolia global

⁴⁰⁹ “O prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número.” (BENJAMIN, “Paris do Segundo Império”, in 1994b, p. 54.

A primeira frase do romance – “Na primavera de seu vigésimo segundo ano, Sumire, apaixonou-se pela primeira vez”⁴¹⁰ – combinada com a que abre o segundo parágrafo – “Na época, Sumire concentrava todos os seus esforços em se tornar uma escritora.”⁴¹¹ – estabelece de imediato as balizas entre as quais Sumire se encontra no momento em que o narrador inicia sua história. Por um lado, aquilo que estabiliza Sumire, por outro, o que virá desestabilizá-la para sempre.

Quanto à cidade, essa não serve de baliza em *Minha querida Sputnik*, pelo menos não até Sumire se apaixonar pela primeira vez. É somente quando isso ocorre que as cidades entrarão em seu corpo, desestabilizando-o, retirando-o da inércia contemplativa. Antes disso, Sumire usa a cidade com extrema parcimônia, encontrando-se com K. num café. Já esse usa a cidade no registro normal do funcionamento: indo pro trabalho, passeando pelos parques, etc. Não há em *Minha querida Sputnik* nenhuma descrição de Tóquio que lembre a cidade rica em acontecimentos (como em *Favela High Tech*, de Marco Lacerda), como se Murakami quisesse salientar a banalidade cotidiana que o imaginário ocidental não deseja enxergar (em *Hanami, Cerejeiras em flor*, filme de 2007, ocorre o contrário: o filme oferece tudo o que esse imaginário sonha encontrar na megalópole japonesa).

Nada está mais distante de *Minha querida Sputnik* do que descrições como essa:

Era invejável a vida que levavam num país sisudo por natureza. Brincando e sempre querendo mais. Apaixonados um pelo outro e pela vida. Viviam em Tóquio como se estivessem num parque de diversões, numa Disneylândia com 2.500 quilômetros quadrados de área e um staff de 12 milhões de funcionários à disposição.⁴¹²

Ou: “O beijo no Japão não tem conotação ocidental. Não significa demonstração de afeto, reverência ou consolo. Beijar-se na boca é algo que se faz entre quatro paredes, na cama.”⁴¹³ *Minha querida Sputnik* não visa explicar o Japão para iniciantes e nem mesmo captar uma atmosfera que fosse muito diferente de qualquer outra grande cidade do mundo. E isto pode ser bem decepcionante para um leitor ocidental. Mas como já dissemos, essa decepção parece fazer parte dos planos do autor, que com seu desdém pelo possível exotismo do Japão, contraria as expectativas de quem espera uma experiência

⁴¹⁰ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 7.

⁴¹¹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 7.

⁴¹² LACERDA, *Favela High-Tech*, p. 69.

⁴¹³ LACERDA, *Favela High-Tech*, p. 70.

estética nos moldes que procuraram Barthes e Wenders. Isso, parece querer dizer Murakami, faz parte do passado. Um passado que levou ele mesmo a se deixar fascinar pelo ocidente.

Desse modo, Tóquio é uma cidade invisível nesse romance, como se o ato de viver numa cidade na contemporaneidade, seja em qual hemisfério for, fosse um ato de indiferença. Nesse sentido, a pós-modernidade se distinguiria da modernidade pelo modo como a cidade grande é vista com indiferença, num registro muito distante do frenesi que tomava conta de Baudelaire, por exemplo. Ou de Walter Benjamin. É como se seguindo a lei da entropia, a metrópole fosse se resfriando, até chegar na pós-modernidade como uma matéria ao mesmo tempo caótica e fria. Uma matéria disforme, como descreve Nelson Brissac:

A arquitetura e o urbanismo contemporâneos possuem uma aeração. A cidade, armada por uma nova trama de vetores, acelera, se desloca. Um espaço complexo é instaurado pela justaposição desses dispositivos. Esse impulso provoca sucessivas defasagens e arritmias, coisas rateiam e param, outras são submetidas a uma força desagregadora. O tecido se esgarça, fraturas rasgam a cidade. Um estilhamento que converte a nebulosa urbana num amálgama de áreas desconectadas.⁴¹⁴

Esse momento que Nelson Brissac descreve parece ser o último estágio antes da cidade entrar no modo de entropia máxima. A entropia máxima, que pode ser equalizada com a morte, é o estágio onde as partes de um sistema se fundem conformando um estado homogêneo, onde já não se verifica mais nenhuma diferenciação. Isso nos faz pensar no esforço descomunal que deve ter sido desprendido ao longo da história a fim de manter a cidade como um organismo coeso. Em termos psicanalíticos diríamos que atualmente a cidade está se deixando levar pela pulsão de morte.

Durante um tempo ainda era possível ver no caos uma poética própria da cidade grande, como o faz Ignasi de Solá-Morales em *Territorios*, mas parece cada vez mais difícil acreditar na potência dos *terrain vagues*⁴¹⁵, quando toda a cidade se esgarça e perde suas referências. Alcançar algo como:

Desde el dolor y la impotencia busca, a través de la arquitectura, remansar, recoger, por un momento, la circulación de historias, el flujo de reacciones, de energía, de dolor y de rabia

⁴¹⁴ PEIXOTO, “Cidades desmedidas”, in NOVAES, p. 519.

⁴¹⁵

a través de las cuales establecer un punto de circulación e intercambio entre afectos y recuerdos, entre documentos y memoria.⁴¹⁶

As cidades obviamente não estão mortas, mas estão sujeitas à morte. Algumas já a encontraram. A mais famosa delas é Detroit, mas são inúmeras nos Estados Unidos. Um por que já não possuem valia econômica, outras por que já nascem mortas, como algumas cidades em torno de Los Angeles, que de tão distantes não servem sequer como cidades-dormitório.

Lewis Mumford diz que toda cidade nasce dos mortos e a eles retorna (“A cidade dos mortos antecede a cidade dos vivos. Num sentido, aliás, a cidade dos mortos é a precursora, quase o núcleo, de todas as cidades vivas. A vida urbana cobre o espaço histórico entre o mais remoto campo sepulcral da aurora do homem e o cemitério final, a Necrópolis em que uma após outra civilização tem encontrado o seu fim”)⁴¹⁷ Roma renasceu após um longo hiato. Mas o que se passa atualmente é algo diferente. Não se trata mais do ciclo natural das coisas, mas de estarmos diante da possibilidade de um fim. Discursos sobre o fim já não pertencem somente aos círculos religiosos, mas já contam com a chancela da ciência, como se pode ver em títulos recentes como *Há mundo por vir?*⁴¹⁸, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, e *A sexta extinção*, de Elizabeth Kolbert.⁴¹⁹ O que há de novo nessa nova onda de discursos apocalípticos – em relação aos da era da guerra fria – é que o temor já não se detém frente a um apocalipse nuclear, mas se defronta com a ameaça que a simples presença da humanidade representa para a sobrevivência da vida tal como a conhecemos. Essa hipótese não é nova e existe pelo menos desde que James Lovelock lançou a hipótese gaia nos anos sessenta.⁴²⁰ Se Lovelock estiver correto a própria Terra estaria procurando por mecanismos a fim de nos expulsar de sua superfície.⁴²¹ A cidade obviamente não pode fazer isso. Ela só existe enquanto existem os homens. Ou então como uma cidade fantasma. De qualquer modo,

⁴¹⁶ (“Desde a dor e a impotência, através da arquitetura, procurar, recolher, por um momento, a circulação de histórias, o fluxo de reações, de energia, de dor e de raiva através do qual estabelecer um ponto de circulação e troca entre afetos e recordações, entre documentos e memória”) SOLÁ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, p. 179. (trad. nossa)

⁴¹⁷ MUMFORD, *A cidade na história*, p. 13.

⁴¹⁸ Cf. DANOWSKI; CASTRO, 2014.

⁴¹⁹ Cf. KOLBERT, 2014.

⁴²⁰ Um de seus livros no Brasil é *A vingança de Gaia*, lançado em 2006, cujo título original - *The Revenge of Gaia: Why the Earth Is Fighting Back – and How We Can Still Save Humanity* é autoexplicativo.

⁴²¹ A hipótese apresentada por Lovelock em *Gaia: a new look at life on earth*, livro de 1979, é que a Terra é um organismo vivo e como tal visa prioritariamente sua própria sobrevivência. Uma vez que o homem representa uma ameaça a seu delicado equilíbrio, cabe a ela eliminá-lo, como um corpo tende a eliminar um vírus a fim de restabelecer sua saúde. Cf. LOVELOCK, 2000.

não são poucos os autores que já falam do fim da cidade, e mesmo Lewis Mumford termina *A cidade na história* dizendo que a cidade tal como era conhecida já não mais existia.

Frente a isso é que se pode aventar a hipótese de uma monumental melancolia na atualidade, como se todos não apenas pressentissem o fim, mas o estivessem assistindo. Se a melancolia é uma sombra que lança sobre o eu, existe sombra maior do que essa? E se a melancolia é uma contemplação da morte, qual seria o efeito dessa contemplação coletiva? Não faria de todos os homens pequenos Hamlets contemplando a caveira em suas mãos? Ou cortesãos, que diante da inutilidade de seus gestos, se resumem a desejar cada vez mais o acúmulo de objetos?

Talvez seja esse sentimento global que Murakami procure traduzir em *Minha querida Sputnik*, como se não importasse mais as idiossincrasias de sua terra natal. Assim, ele seria um anti-Mishima, que se sacrificou por não aceitar a perda do passado de seu país.

Mesmo assim, é inegável que há um tom característico na melancolia presente em *Minha querida Sputnik*. Uma melancolia tênue, diáfana, como se a melancolia global estivesse sendo vista através de um fino painel de papel japonês. Uma melancolia com um tom a menos, tremulante como as personagens de um teatro de sombras.

Aquele tom que em *Tokyo!* (França, Japão, Coreia do Sul, Alemanha, 2008) - filme de uma franquia que tem como objetivo retratar cinematograficamente a identidade de uma grande metrópole de cada vez - é discernível principalmente no episódio sobre os *hikimori*, sobre um homem que há dez anos não sai de casa, mostrando como mesmo no caso da mais completa deserção moral os japoneses conseguem encontrar um modo de se manifestarem equilibradamente entre a eloquência e o mutismo. Mutismo esse que por sua vez aparece em *Dolls* (Japão, 2002), de Takeshi Kitano, como a mulher ataca ao seu objeto de amor.

A explicação mais aceita para a singularidade japonesa reside no fato do país ter se mantido durante séculos fechado aos estrangeiros. Mas se Yukio Mishima se suicidou há décadas por julgar que a ocidentalização estava destruindo a tradição, é de se perguntar o que atualmente restou desta. Talvez aquele mesmo espaço aerado que Nelson Brissac vê como o sintoma avançado da entropia das cidades. Isso explicaria o fato de que os personagens em *Minha querida Sputnik* parecem flutuar num ambiente pós-histórico (e que encontra no deslocamento da narrativa para a Grécia uma busca por uma âncora existencial). Sem heroísmo, esse continente espiritual padece da mesma dobra da

melancolia global, com a diferença de que o Japão é a terra das dobras. Então acresce-se aí mais uma infinidade de dobras às dobras já estabelecidas da melancolia como perda no ocidente, com uma ênfase ainda maior na melancolia como perda da história, da tradição, da identidade, e como queda no vazio. O que faria a cultura japonesa a mais afeita a traduzir o que corresponderia não apenas a uma melancolia local, mas mais ampla e global.

Não encontrar Tóquio em *Minha querida Sputnik* parece encontrar aqui sua mais profunda motivação, como se Murakami se eximisse de apresentar algo que Mishima insistira em representar e que ao mesmo tempo dizia não mais existir.

É esse vazio que faz com que *Hanami – Cerejeiras em flor* pareça tão caricatural. Enquanto no filme alemão o Japão aparece como um destino, em *Minha querida Sputnik* esse destino já não existe mais, a não ser como cartão-postal.

Fragmentação e dissolução: banalidade, olhar, abertura.

Até encontrar Miu o cotidiano de Sumire se resume a sua pequena bolha em meio ao que parece ser um imenso espaço aerado (apesar de Tóquio ser uma das mais populosas metrópoles do planeta). Ela passa os dias em algum lugar entre o torpor da inatividade e a entrega febril da escrita. Sumire, nas palavras de K. “era uma romântica incurável, aferrada a seus hábitos”⁴²², dos quais excluía qualquer atividade prática. Havia abandonado a faculdade de letras no terceiro ano por achá-la “um lugar insípido”⁴²³, “fumava demais, e podíamos ter sempre certeza de que perderia o bilhete ao pegar o trem.”⁴²⁴ Apenas quanto a seu desejo de se tornar uma escritora a determinação de Sumire “era um rochedo de Gibraltar. Nada se [interpondo] entre ela e sua fé na literatura.”⁴²⁵

K. nos diz logo de início: “Adoraria mostrar-lhes uma foto dela, mas não tenho nenhuma. Ela detestava que a fotografassem.”⁴²⁶ Sua desatenção em relação à aparência – “Se houvesse um jeito de ela ter barba, estou certo de que a teria”⁴²⁷ – a faz destoar tanto quanto possível do imaginário da mulher japonesa como uma boneca. A maquiagem, dom

⁴²² MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 8.

⁴²³ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 8.

⁴²⁴ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 8.

⁴²⁵ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 7.

⁴²⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 8.

⁴²⁷ Afirma K. em mais um trecho. (MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 10)

supremo das gueixas, era completamente ignorada por ela: “Nunca soube que tivesse usado batom ou lápis nas sobrancelhas, e tenho cá minhas dúvidas de que ela soubesse que os sutiãs vinham em tamanhos diferentes.”⁴²⁸ “Ainda assim, Sumire era, de certa forma, especial, tinha algo que atraía as pessoas. Definir esse algo especial não é fácil, mas quando se olhava fixo em seus olhos, sempre o percebíamos, refletido bem lá no fundo.”⁴²⁹ Ao término destas lembranças iniciais, K. conclui: “Bem, não há por que não ser franco. Eu era apaixonado por Sumire.”⁴³⁰

Essa descrição de Sumire poderia servir como um resumo de *Minha querida Sputnik*: um romance aparentemente vazio que no entanto se revela intenso.

O primeiro sinal de intensidade aparece quando Sumire conhece Miu. Ela começa a se interessar por roupas e maquiagem a ponto de se esquecer da literatura.

Miu e Sumire se conhecem em uma recepção de casamento. A partir de um mal-entendido Miu diz que passará a chamar Sumire de Querida Sputnik.

Sumire adorou o som da expressão. Fazia com que pensasse em Laika, a cadela. O satélite feito pelo homem riscando a negritude do espaço sideral. Os olhos escuros, brilhantes da cadela olhando fixo pela janela minúscula. Na solidão infinita do espaço, para o que a cadela poderia estar olhando?⁴³¹

No encontro com Miu abre-se para Sumire aquela dimensão que vimos se abrir no encontro de Breton com Nadja. A dimensão do amor. Lá onde Breton descreve essa dimensão como uma vertigem, na qual despenca nos “olhos de avenca” de Nadja, aqui ela aparece como o abismo presente nos olhos negros de uma cadela perdida no espaço.

Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, se interroga sobre o olhar que as coisas nos devolvem quando as olhamos. Voltando-se para a arte minimalista, que mais do que qualquer outra procurou pela coisidade das coisas, ele vê em *Die*, escultura do artista norte-americano Tony Smith, o paradigma do objeto enigmático. Composta por um único cubo negro com arestas de 183 centímetros, tal peça condensa a ideia de Didi-Huberman sobre o que é o enigma do olhar.

Por suas dimensões ela é da altura de um homem; por seu nome, ela pode ser interpretada tanto como uma referência a um simples dado quanto aludir a metafísica da morte, uma vez que a palavra *die* em inglês significa tanto dado quanto morte, abrindo

⁴²⁸ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 10.

⁴²⁹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 10.

⁴³⁰ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 10.

⁴³¹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 12.

assim um rico campo semântico que somente faz sentido nessa língua, mas que é de alcance universal, já que o que está em jogo aí é justamente a associação entre jogo e morte; já sua gritante negritude parece confirmar ainda mais sua presença; por último, a recomendação expressa por Smith de que o lugar ideal para *Die* era junto à natureza aumenta ainda mais seu enigma, uma vez que é como se a própria metafísica viesse a se instalar no ambiente, como um buraco negro na natureza - talvez a melhor comparação com *Die* seja o megalito que percorre *2001: uma odisséia no espaço* e que flutua enigmaticamente conectando as diferentes dimensões que vão surgindo; ao trazer para o futuro os estranhos monumentos de pedra que na pré-história marcavam a paisagem, Stanley Kubrick parece querer nos dizer que todo o mistério do mundo pode ser contido em uma placa. *Die* é dessa ordem. Um objeto ao mesmo tempo banal e misterioso. Uma presença que é tão mais forte na medida em que se ausenta.

Por todas essas características *Die* pode ser vista como a grande esfinge da arte no século XX. E parece ter vindo à existência apenas para inquietar nosso olhar:

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem, contanto venha à luz o cubo de Tony Smith, não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível.⁴³²

No universo do minimalismo *Die* se diferencia por não querer dialogar apenas com a banalidade dos objetos. O interesse de Tony Smith pela filosofia zen tem muito a ver com essa diferenciação. O zen é, para os japoneses, uma das formas mais radicais de entrar em contato com os paradoxos da existência. Boa parte da arte japonesa advém do desejo de transportar para o mundo sensível as aporias do visível e do corpóreo, feitos que são igualmente do invisível e do incorpóreo, e das dobras que existem entre um campo e o outro. Transportada para o cotidiano essa arte tem como característica o desarme das separações que no ocidente tendem a ser feitas entre presença e ausência, que se traduzem no corte entre o visível e o invisível, o corpóreo e o incorpóreo.

Tentaremos ver como isso comparece ou não em *Minha querida Sputnik*.

Ao entrar em contato com Miu, Sumire muda completamente. Ela passa a ser eficiente – Miu, uma rica empresária, a emprega como sua assistente pessoal –, sai de seu casulo, começa a frequentar restaurantes e a viajar.

⁴³² DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, p. 95.

Miu, ao contrário de Sumire, parece encarnar à perfeição o ideal japonês de equilíbrio. Ela está sempre impecável, mesmo em sua rotina de mulher de negócios.

Fascinada por Miu, Sumire esquece de si. E coincidentemente experimenta pela primeira vez o que é ter um corpo. Plenamente consciente do que se passa ela reflete:

Devo estar apaixonada por essa mulher, Sumire percebeu com susto. Não havia erro. O gelo é frio; as rosas são vermelhas; estou apaixonada. E esse amor vai me levar a algum lugar. A corrente é poderosa demais; não tenho escolha. Pode muito bem ser um lugar especial, onde nunca estive antes. O perigo pode estar emboscado lá, algo que talvez acabe me ferindo profundamente, fatalmente. Posso acabar perdendo tudo. Mas não tem volta. Só me resta seguir a corrente. Mesmo que signifique ser consumida, desaparecer para sempre.⁴³³

Palavras que soam proféticas, como se verá a seguir.

O desaparecimento e o duplo: voltar às origens.

Se a melancolia em *Minha querida Sputnik* se apresenta como um ruído de fundo, constante e sem modulações, dois acontecimentos servem como trampolins para precipitar a narrativa numa outra dimensão. O primeiro tem a ver com o desaparecimento de Sumire, o segundo com o encontro de Miu com seu duplo. Embora a narrativa do romance conte com um amor lésbico isso não é o suficiente para retirá-la do terreno do familiar (na verdade, esse amor é introduzido no romance como um fato, e não como algo a ser discutido). O estranho emergindo desse terreno diz mais respeito ao *Umheimlich* de qualquer terreno familiar do que a alguma peculiaridade do amor lésbico. É como se Murakami usasse o amor lésbico apenas para situar numa nova chave o risco da emergência do *Umheimlich* em qualquer situação. Assim, ao invés de subverter o familiar por meio do familiar, ele instala o estranho no coração mesmo daquilo que já de antemão não se apresenta familiar. Colocando em pauta que não será por causa da abertura pós-moderna às novas modalidades de familiaridade que o estranho deixará de se fazer inscrever, sempre que uma nova familiaridade ameaça se cristalizar.

A partir desses acontecimentos *Minha querida Sputnik* entra no terreno “familiar” da melancolia. Na melhor tradição ocidental – tal como vemos em Baudelaire e Jean Starobinski – o abismo e o espelho fazem sua entrada, com a diferença de que

⁴³³ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 30.

entram não como metáfora, mas como acontecimentos reais (dizer “melhor tradição ocidental” aqui não implica em excluir o oriente, onde o cinema e a literatura estão repletos dessas metáforas, numa chave muito parecida, quando não idêntica, à do ocidente; assim, se tomarmos a obra de Akira Kurosawa como exemplo veremos que essa é basicamente construída sobre “a melancolia vista pelo espelho”, e que o que Jean Starobinski diz em *A melancolia diante do espelho* para Baudelaire serviria igualmente para descrever filmes como *Sonhos*, de 1990). A partir de então, Murakami faz juz a sua verve surrealista, que aparece com mais ênfase em obras como *Kafka à beira-mar*⁴³⁴, onde a mistura de sonho e realidade não são episódicos, mas uma constante.

O primeiro deles, o desaparecimento de Sumire, é o elemento detonador da abertura que faz com que as dimensões do que era familiar se dissolvam numa realidade que passa a incorporar, no mesmo plano, outras dimensões. A partir dele uma fratura se abre na narrativa, permitindo que por suas fendas emergja aquilo que costumamos considerar parte somente do mundo onírico. É importante observar que elemento detonador primeiro é o amor. É somente depois de se apaixonar por Miu que a realidade se apresenta em *Minha querida Sputnik*. Na sequência do romance, vemos Sumire passar de uma “rocha dura como o Gibraltar” para uma matéria que ameaça se desintegrar até que, no coroamento do processo, ela realmente desaparece, na paisagem rochosa de uma ilha grega.

Localizado no meio do romance, essa evaporação de Sumire divide a narrativa em duas metades. Na primeira, acompanhamos a descoberta do amor; na segunda, a sua impossibilidade. Enquanto na primeira prevalecem as imagens do calor que toma conta do corpo antes inerte de Sumire, na segunda o que prevalece é a frieza do corpo de Miu, que por causa de um evento já não consegue mais sentir. Entre essas duas instâncias, K., o narrador, que funciona como o termômetro que mede essa diferença entre as intensidades.

No capítulo 7, K. recebe uma ligação de Miu; ela pede que ele venha imediatamente ao seu encontro na ilha grega onde Miu e Sumire estavam passando uns dias. Após uma viagem de negócios pela Europa, Miu havia convidado Sumire a conhecer a Grécia.

Sumire, que jamais havia saído do Japão, termina assim seus dias no lugar de origem do ocidente.

K., que não conhecia Miu pessoalmente, resolve atender imediatamente seu chamado.

⁴³⁴ Cf. MURAKAMI, 2008.

Levado pela urgência que esta lhe transmitira ao telefone, ele embarca pra Grécia. Após passar por Atenas e tomar um barco, K. chega à ilha remota onde as duas amigas estavam alojadas. Miu esperava por K. em uma taberna próxima ao cais. Sob o impacto da visão de Miu, que lhe parece “linda como uma aparição”⁴³⁵, os dois introduzem-se rapidamente, passando então a tratar do que fizera com que Miu o chamasse de modo tão urgente.

Sem saber o que ocorrera a Sumire, K. pergunta a Miu onde estava a amiga. Miu diz que “Sumire desapareceu.”⁴³⁶

- “Desapareceu?” pergunta K.

- “Como fumaça – disse Miu.”⁴³⁷

Tomando um gole de vinho, Miu avisa que trata-se de uma longa história e que irá começar pelo início. Ela relata os dias que passara com Miu na ilha, a viagem que fizeram antes à Itália, descreve como ambas estavam felizes e aproveitavam cada instante de seus dias para ficar juntas, desfrutando do prazer que sentiam em estarem juntas.

Uma noite, após cada uma tomar o rumo de seus quartos, Miu percebeu assustada uma presença em seu quarto. “Aos poucos, como se desfizesse um emaranhado de fios, conseguiu divisar uma massa escura e informe no chão.”⁴³⁸ Os ventos fortes que sopravam na ilha acentuaram ainda mais o pânico que sentia, deixando-a prestes a perder os sentidos. Engolfada pelo medo, aos poucos ela começou a distinguir, em meio à escuridão, do que se tratava a “coisa”: “Era Sumire. Vestida em seu pijama azul, agachada como um pequeno inseto, entre a porta e o armário.”⁴³⁹

Sumire estava lívida como um fantasma. Miu se prontifica a lhe recompor. Tira seu pijama encharcado pelo suor, enxuga seu corpo e a leva para a cama. Diante daquele corpo que à luz do luar que penetrava pela janela cintila como “uma cerâmica antiga,”⁴⁴⁰ Miu sentiu-se invasiva, como se estivesse “perscrutando os segredos de outra pessoa, [vendo] algo proibido [,] que ela não deveria estar vendo.”⁴⁴¹

Até este momento *Minha querida Sputnik* seguia um fluxo normal; a partir de então as coisas se precipitam uma nova dimensão.

435

⁴³⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 106.

⁴³⁷ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 106. (grifos do autor)

⁴³⁸ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 125.

⁴³⁹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 125.

⁴⁴⁰ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 127.

⁴⁴¹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 127.

Sumire tenta uma aproximação. Toca o corpo de Miu. Esta cede. Ambas se entregam uma à outra.

É então que o segundo momento de estranheza é revelado, como que precipitado pela narração do primeiro. Miu tem algo a revelar a K., que escuta atentamente a cronologia dos eventos que precederam o desaparecimento de Sumire:

- Tem uma coisa que preciso explicar a você. Há muito tempo, tive uma experiência incomum, e o meu cabelo ficou todo branco. Da noite para o dia, completamente. Desde então, eu o pinto. Sumire sabia disso e, como dava muito trabalho, quando chegamos a esta ilha, parei de pintá-lo. Aqui, ninguém me conhece, por isso não tem importância. Mas como sabia que viria, pintei-o de novo. Não queria lhe dar uma primeira impressão estranha.⁴⁴²

Miu disse que apesar de se deixar levar por Sumire, nada sentira, não apenas por que não sentia atração por mulheres, mas por que desde a “experiência”, seu corpo e sua mente se divorciaram e ela nunca mais desejara ter uma relação sexual. Ter sido casada com um homem homossexual a ajudara a evitar o sexo e assim permanecia há quatorze anos sem se entregar a ninguém. Entregara-se a Sumire por perceber a extrema necessidade dessa, “Gosto de Sumire e, se isso a deixava feliz, não me importava o que faria.”⁴⁴³ Mas uma parte de si permaneceu “como uma pedra dura, seca.”⁴⁴⁴

Sumire percebera isso, e, embora Miu tenha lhe garantido que tudo estava bem e continuaria do mesmo modo como antes, ela não conseguia parar de soluçar. Quando se recompôs, Sumire se recolheu a seu quarto. Enquanto se retirava do quarto Miu ainda lhe disse, procurando acalmá-la: “Não pense muito. Amanhã é outro dia, as coisas serão como antes. Você vai ver.”⁴⁴⁵

Quando ela acordou no dia seguinte Sumire não estava em nenhum lugar da casa. À tarde, Miu saiu para procurá-la pela ilha. Como Sumire não voltou à noite, na manhã seguinte ela resolveu ir até a delegacia local registrar o desaparecimento da amiga.

Durante várias páginas o romance se concentra nas conversas entre K. e Miu; primeiramente o assunto era Sumire, mas como os dias passavam e essa não aparecia, ao invés de serem tomados pelo desespero, ambos começam a refletir sobre a estranheza dos fatos. Numa dessas conversas Miu resolve contar a K. os detalhes do que lhe acontecera quatorze anos antes e que transformara não apenas a cor de seus cabelos mas toda a sua

⁴⁴² MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 130.

⁴⁴³ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 131.

⁴⁴⁴ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 131.

⁴⁴⁵ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 132.

existência. “Ela nunca tinha contado a história a ninguém. Nem mesmo seu marido sabia o que tinha acontecido. Por quatorze anos, havia sido um segredo só dela.”

Quando tinha vinte e cinco anos e vivia em Paris para estudar piano, Miu foi passar uns dias em uma cidadezinha na Suíça. Seu pai lhe pedira para ir até lá fazer uma negociação, nada que lhe tomasse muito tempo. “Miu gostou da cidadezinha à primeira vista. Era um lugar tão acolhedor e agradável, com um lago e um castelo medieval à sua margem.”⁴⁴⁶ Ela imaginou como seria “divertido” morar ali por um tempo e tomou a decisão de alugar um apartamento para lá passar uma temporada.

Da janela do apartamento alugado dava para ver um parque de diversões fora da cidade. Nele se destacava uma enorme roda-gigante, muito iluminada até a hora do parque se fechar. Num café que gosta de frequentar ela conhece um homem. Seu nome é Ferdinando, “um tipo latino, bonito, na faixa dos cinquenta anos.”⁴⁴⁷ Aos poucos sua presença começou a lhe incomodar; ela acha que ele está se insinuando sexualmente. Começa a evitá-lo. Como ela mesma diz, “uma sombra agourenta enuviou seu verão tão agradável.”⁴⁴⁸

Mas aquilo foi apenas o começo, pois “Ferdinando revelou-se apenas o vislumbre de uma sombra maior.”⁴⁴⁹ A cidadezinha começou a lhe parecer opressora.

O vinho que tomava nos restaurantes, de repente, passou a deixar um gosto ruim na boca. Encontrou vermes nos vegetais que comprava. As performances no festival de música pareciam apáticas. Não conseguia se concentrar na música. Até mesmo o seu apartamento, que ela antes achava confortável, começou a lhe parecer mal decorado, um lugar esquálido. Tudo perdeu o brilho inicial. A sombra agourenta espalhou-se. E ela não conseguiu escapar.⁴⁵⁰

Esse sentimento de que o mundo foi tomado por uma sombra e que as coisas tem o gosto de cinzas coincide perfeitamente com o momento em que a depressão se avizinha, como descrito por Andrew Solomon, em *O demônio do meio-dia*: “Minha depressão crescera sobre mim como aquela trepadeira dominara o carvalho. Fora uma coisa sugadora que se embrulhara à minha volta, feia e mais viva do que eu. Com vida própria, pouco a pouco asfixiara toda a minha vida.”⁴⁵¹

⁴⁴⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 162.

⁴⁴⁷ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 163.

⁴⁴⁸ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 164.

⁴⁴⁹ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 164.

⁴⁵⁰ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 164.

⁴⁵¹ SOLOMON, *O demônio do meio-dia*, p. 18.

De repente, Miu perde inteiramente o apetite e o sono. Ela procura inutilmente uma razão para estar se sentindo assim. A presença de Ferdinando definitivamente não era suficiente. Então ela começa a relatar a K. sobre o que lhe aconteceu um dia que resolvera dar uma volta após ter jantado em um restaurante. Andando a esmo pelas ruas ela foi parar na entrada do parque de diversões. Ouvindo os ruídos alegres vindos do interior do parque ela resolve entrar. Uma das primeiras coisas que avista é uma tenda com uma advinha, “uma mulher grande”, que acena para ela: “*Mademoiselle*, venha cá, por favor. É importante. O seu destino está para mudar.”⁴⁵² Miu sorri e continuou a andar.

Ela compra um sorvete e se senta num banco. Observa as pessoas passando e sente-se muito distante da multidão à sua volta. Ela retoma sua caminhada pelo parque. Olha para cima e vê a roda-gigante girando vagarosamente no ar. Pensa: “seria divertido ver o meu apartamento da roda-gigante em vez de o contrário.”⁴⁵³ Lembra-se que felizmente estava com seu binóculo na bolsa. Quando foi comprar o ingresso, o vendedor lhe avisou que estavam quase fechando, que aquela seria a última volta. Miu disse que não havia importância e se acomodou em sua gôndola, notando que todas as outras estavam vazias, “balançando preguiçosamente no ar, como se o próprio mundo estivesse se desfazendo em direção ao seu fim.”⁴⁵⁴

A roda começou a girar. Com seu binóculo Miu tentou encontrar seu edifício. Não foi fácil, somente na descida ela o localizou. Tentou saltar da gôndola quando esta alcançou a plataforma, mas não conseguiu, ela estava travada por fora e nada do senhor aparecer para destravá-la. A roda-gigante deu um estalido e começou a subir novamente. Ela aproveitaria para localizar a seu apartamento, pensou. Sempre que saía deixava a luz acesa, isso facilitaria encontrá-lo. Experimentou um incômodo por estar bisbilhotando seu próprio quarto. Acalmou justificando-se que não havia problema, afinal ela não estava lá.

Logo depois de sua cabine atingir a parte mais alta de sua trajetória, a roda-gigante parou. O ruído da máquina foi diminuindo até desaparecer, deixando em seu lugar um “silêncio sobrenatural.”⁴⁵⁵ Lá de baixo nenhum som chegava mais. Grande parte das tendas haviam apagado suas luzes. Miu percebeu que havia sido esquecida. Pensou em gritar por socorro, mas da altura que estava provavelmente ninguém a ouviria. Ficou irritada imaginando o velho indo tomar cerveja, deixando-a ali naquela situação. Imaginou quando sairia daquela situação, uma vez que parque só abria à noite. Era quase

⁴⁵² MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 166.

⁴⁵³ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 166.

⁴⁵⁴ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 167.

⁴⁵⁵ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 169.

certo que ficaria muito tempo ali, presa e sozinha. Olhou para baixo e gritou socorro. O local estava ainda mais escuro e ninguém respondeu. Todos haviam ido embora. Estava pouco agasalhada e a temperatura começava a baixar. Ela estava realmente em apuros.

Depois de um tempo conseguiu cochilar, enrodilhada num canto da cabine. Quando despertou passava da meia-noite e ela demorou a cair em si. Olhou para seu reflexo no vidro da cabine e pensou que tudo havia passado e aquela seria apenas mais uma história engraçada para contar. Entretanto não foi isso o que aconteceu. A história estava somente começando, ela diz a K.

Em determinado momento ela pegou o binóculo e deu uma olhada na direção de seu apartamento. Ele estava tal como o havia deixado. Com as cortinas abertas e a luz acesa dava para vê-lo. Após vaguear pela fachada de seu prédio observando as janelas iluminadas ela voltou a mirar a sua janela. E então deu um grito. Havia um homem nu em seu quarto. Verificou que era realmente seu apartamento e o homem nu era Ferdinando. Confusa se perguntou o que ele fazia lá. Em seguida, uma mulher chegou à janela. “Uma mulher? Miu firmou mais o binóculo e fixou os olhos na cena. [E] o que ela viu foi *a si própria*.”⁴⁵⁶

Nesse momento entra em cena em *Minha querida Sputnik* o duplo, um dos topos mais marcantes da literatura, do qual Freud se vale para se aproximar do *Umheimlich* (através do conto de E.T.A. Hoffmann, “O homem da Areia”).⁴⁵⁷ Clément Rosset, que escreveu um ensaio sobre o duplo, nos diz:

O tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente a romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da normalidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”).⁴⁵⁸

Essa amplitude que Rosset confere ao conceito de duplo vai além da psicanálise, como se pode ver; e vem ao encontro do que pensamos conectar textos tão diversos quanto os que vimos analisando. Assim, o aspecto oracular destacado em *Nadja* e nos textos de Clarice Lispector vêm se juntar a esse duplo no sentido mais estrito que aparece

⁴⁵⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 174. (grifos do autor)

⁴⁵⁷ Cf. FREUD, “O estranho”, in FREUD, 2006.

⁴⁵⁸ ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 24.

em *Minha querida Sputnik* quando Miu vê a si mesma no apartamento. E ao filme melancolia, como veremos, no qual ele aparece de diversas formas - que podem ser vistas no fato do filme ser dividido em duas partes, cada uma correspondendo a uma das irmãs, as quais por sua vez funcionam como duplos uma da outra, e na função oracular que uma das irmãs, Justine, assume frente à realidade. Mas o duplo aparece de forma sub-reptícia de várias formas também em *Minha querida Sputnik*, como por exemplo no desdobramento de Sumire em outra pessoa a partir do momento em que descobre o amor ou no espelhamento entre essa e Miu. Mas de modo ainda mais fundamental no fato de Sumire desaparecer nas entranhas da Grécia, numa clara alusão aos oráculos gregos, como o de Delfos, que falavam a partir das entranhas da terra.

Em Freud o duplo aparece como índice do estranho. E é importante para nossos propósitos que ao invés de Freud destacar a boneca Olímpia em “O homem de areia” ele prefira concentrar nos olhos, imagem que é onipresente no conto de Hoffmann. Vale a pena ver o trecho onde Freud provoca essa torção no texto:

Mas não posso achar – e espero que a maioria dos leitores da história concorde comigo – que o tema da boneca Olímpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato o mais importante, a que se deva atribuir a inigualável atmosfera de estranheza evocada pela história. Nem essa atmosfera é elevada pelo fato de que o próprio autor trata o episódio de Olímpia com um leve toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem faz da sua amante. O tema principal da história é, pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do “Homem de areia”, que arranca os olhos das crianças.⁴⁵⁹

Por essa ótica também podemos conectar os textos que analisamos, uma vez que os olhos e o olhar é um tema central em *Nadja* e nos textos de Clarice. No primeiro, existe um jogo entre Breton e Nadja que consiste em se deixar ver o mundo pelos olhos dessa, que dessa forma lhe permite descobrir a “verdade” do amor e da cidade. No segundo caso, há o episódio do encontro com o cego, que abre para Ana o encontro com a Coisa; além de várias referências ao olho e ao olhar em “Nos primeiros começos de Brasília”, onde se pode ver passagens como: “Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo”⁴⁶⁰ e “De minha insônia olho pela janela do hotel às três da madrugada. Brasília é a paisagem da insônia. Nunca adormece.”⁴⁶¹

Os olhos nesses textos é, tanto quanto em “O homem de areia”, um índice do estranho e do perigo. Corre-se o risco de evaporar, por meio deles. O que realmente vem

⁴⁵⁹ FREUD, “O estranho”, in FREUD, 2006, p. 285.

⁴⁶⁰ LISPECTOR, 1999, p. 293.

⁴⁶¹ LISPECTOR, 1999, p. 295.

a acontecer a Sumire, quando essa abre os olhos para o amor, e a Miu, quando eles penetram em outra dimensão. Enquanto a primeira definha até desaparecer, a segunda morre para o amor. O fato de seus cabelos ficarem totalmente brancos de uma hora para outra bem pode ser o equivalente do que Clarice observa em Brasília, que “aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se.”⁴⁶² Loucura, morte e medo, parecem confluir para os olhos como uma porta para dimensões das quais não se pode mais retornar. Lembram a queda ou a ascensão, dependendo da dimensão para onde eles se abrem. Essa ambiguidade é bastante presente em “Nos primeiros começos de Brasília”, pois lá é o lugar do “grande silêncio visual que eu amo”⁴⁶³, mas também o lugar onde “há alguma coisa aqui que me dá medo.”⁴⁶⁴ E é certamente o lugar do “meu espanto”.⁴⁶⁵

Quando Sumire vê a si mesma, a angústia que toma conta de seu ser permanecerá para sempre como sua companhia. Como dos cabelos brancos, ela não mais dela poderá se livrar. Que essa abertura para uma outra dimensão fosse o risco para o olhar enamorado na fantasmalogia medieval é algo que nos faz lembrar dos riscos do amor, não apenas por uma outra pessoa, mas por si mesmo. Tanto voltado para si como voltado para fora o amor pelo objeto, lembremos *Luto e melancolia*, é o que lança a sombra sobre o eu. O mito de Medusa diz respeito a esse poder mortal do olhar, que ilumina e fulmina ao mesmo tempo. Adorno e Horkheimer recorrem ao mito das Sereias para demonstrar como as Luzes já são ao mesmo tempo as trevas. Mas eles podiam ter recorrido igualmente à Medusa para esse fim. E talvez com isso a crítica que fizeram da indústria cultural fosse ainda mais inteligível (uma vez que é sabido do interesse maior de Adorno pela música do que pelo cinema).

Se seguirmos os passos de Freud rumo à pulsão de morte veremos que nessa trajetória o estranho (com o que ele tem do duplo e do narcisismo) junta-se à melancolia antes de desembocar nessa. Freud fala do estranho em relação à angústia de castração, mas a dimensão da melancolia o acompanha, principalmente quando ele fala do que não pretende falar, isto é, da dimensão oceânica. É essa que em última instância se apresenta como o caldo inorgânico da pulsão de morte, aquela massa escura que está sempre com a boca aberta esperando para devorar seus filhos. Frente a isso, pensamos que a angústia está para a melancolia assim como um sinal. Não é a Coisa, mas o sinal de sua presença. E dada a dimensão que Freud dá à sombra da melancolia é que pensamos nessa como

⁴⁶² LISPECTOR, 1999, p. 295.

⁴⁶³ LISPECTOR, 1999, p. 293.

⁴⁶⁴ LISPECTOR, 1999, p. 295.

⁴⁶⁵ LISPECTOR, 1999, p. 293.

algo de uma ordem tão colossal como Deus, seja como Deus presente ou ausente, vivo ou morto, do qual não se pode escapar.

Assim, enquanto Freud vai se aproximando da melancolia por meio de escritos como “Introdução ao narcisismo” e “O estranho” o que se avizinha mesmo é essa dimensão da morte, frente à qual, *Luto e melancolia* é apenas mais um degrau. Ou um salto, que o conduz à pulsão de morte. Pulsão essa que, não raramente, como quando da análise do *Umheimlich*, lhe aparece como um olho, em torno do qual se forma o vórtice da destruição. Em sua nova tópica, esse olho ganha os contornos da Coisa, coisa que Lacan tomará como referência para os muitos Outros e para o outro que de tão singular Lacan designará como o pequeno *autre*. Em sua pluralidade – isto é, em sua colossalidade – o Outro em Lacan pode ser a mãe ou a linguagem, mas é sempre a matriz, de onde as coisas emergem. Já como ponto singular, o pequeno outro se faz como um furo nessa matriz, por onde todos os Outros podem vazar. Frente à melancolia, pensamos nela tanto como matriz quanto como furo, portanto, como Outro e *autre*, fazendo assim juz à sua dimensão não apenas colossal mas igualmente paradoxal. Isso explica por que pensamos poder tratá-la apenas por aproximações, uma vez que em seu centro tudo se precipita, o que implica pensar que tudo se cristaliza e ao mesmo tempo se liquidifica. Agamben deixa para tratar desse aspecto da melancolia na última parte de *Estâncias*, quando diz coisas como: “O ‘mal-estar’ que a forma simbólica traz escandalosamente à luz é o mesmo que acompanha desde o início a reflexão ocidental sobre o significar, cujo legado metafísico foi acolhido, sem benefício de inventário, pela semiologia moderna.”⁴⁶⁶ Entendemos assim que inventariar a semiologia é inventariar a melancolia, algo que, aliás, Julia Kristeva, na mesma época de *Estâncias* já começara a fazer, já que a partir de seu conceito de *semanálise*, de 1969⁴⁶⁷ ela iniciava a trajetória que iria conduzi-la a *Sol Negro*, de 1987.

Se há algo que é característico no Japão (e no pensamento oriental por extensão – não por acaso a China fez parte da trajetória de Kristeva)⁴⁶⁸ é a capacidade de lidar com os paradoxos (algo que encanta a Barthes, como quando ele observa que “y es también un vacío de palabra lo que constituye la escritura”)⁴⁶⁹. Os japoneses estão tão acostumados com o estranho na realidade quanto com o vazio na escrita. E a irrupção da irrealidade

⁴⁶⁶ AGAMBEN, *Estâncias*, p. 2018.

⁴⁶⁷ Cf. KRISTEVA, 1969.

⁴⁶⁸ Kristeva passou uma temporada na China, da qual nasceram livros como *História da linguagem* e *About chinese woman*, ambos de 1974. Cf. KRISTEVA, 1974a e Idem, 1974b.

⁴⁶⁹ (“e é também um vazio de palavra o que constitui a escrita”) BARTHES, *El imperio de los signos*, p. 10.

não causa o mesmo desconforto que no ocidente. Pelo menos é isso o que se pode inferir pelo imaginário retratado em suas obras de arte. Isso comparece em *Minha querida Sputnik* na placidez com que o desaparecimento de Sumire e a duplicação de Miu são tratados, quase como se fossem eventos banais. Nesse pouco ou nada persiste como a atmosfera angustiante de “O homem de areia”. Historicamente o desaparecimento faz parte da paisagem com o hábito de pensar a arquitetura como algo efêmero, que precisa sempre ser reconstruída; contemporaneamente, com o gosto indisfarçável dos japoneses pelos autômatos, que reeditam através da alta tecnologia a tradição das bonecas e dos gestos mecânicos do teatro japonês.

Uma excelente introdução ao universo da cultura japonesa pode ser encontrado em *Tokyogaqui* (com a vantagem de que nessa introdução o Brasil entra como baliza) livro organizado por Christine Greiner e Ricardo Muniz Fernandes. Assim, ficamos inteirados de que o “salto gigantesco da língua não escrita para o grafismo do antípoda indicou para Kôyama que o japonês e o tupi podem ter percebido o mundo de maneira singular.”⁴⁷⁰ Rocurô Koyama migrou para o Brasil em 1908 e imediatamente passou a considerar que suas origens se coadunavam com a cultura dos índios tupi que encontrou aqui. Passou sua vida a estudar essa cultura, pelas similaridades que viu entre o japonês e o tupi, tentando extrair daí uma origem comum nunca comprovada. O que é inegável é que Koyama tocou no ponto onde o primitivo se manifesta como a marca de uma cosmovisão que pode ser encontrada universalmente, seja entre povos da periferia seja entre povos mais sofisticados tecnologicamente, como é o caso do Japão. Nessas culturas a diferença de cosmovisão em relação ao ocidente se manifesta na língua, cuja terminologia contém os paradoxos típicos de pensamentos outros, que mantém a ilogicidade não mediada pelos conceitos. Desse modo, o *Ma* (que pode ser traduzido como vazio) “é algo que não é passível de definição, porque é um dado preexistente e, assim, nada se pode dizer a seu respeito antes de sua existência no mundo fenomenológico.”⁴⁷¹ Ele só é vazio enquanto espaço demarcado (por pilastras) onde se espera pela aparição do divino no território criado, existindo menos por si mesmo do que pela espera. Da mesma forma que o vazio espera pela aparição pensamos que não deve ser estranho ao pensamento japonês a aparição que espera pelo vazio, como no caso de Sumire, que ao evaporar na paisagem volta ao vazio de onde algum dia emergiu.

⁴⁷⁰ GREINER; FERNANDES (orgs), *Tokyogaqui*, p. 55.

⁴⁷¹ GREINER; FERNANDES (orgs), *Tokyogaqui*, p. 178.

Quanto ao duplo, o hábito de pensar o corpo como três instâncias distintas - chamadas de *nikutai*, *shintai* e *karada*⁴⁷² - dá uma maleabilidade à noção japonesa de corpo que não é difícil imaginar como dela se pode soltar um corpo que é uma duplicação de si mesmo, ou um corpo que é outro. Correspondendo a primeira ao corpo constituído de sangue, humores, musculatura e ossos, a segunda como o corpo tal como é reconhecido pela sociedade e a terceira como um meio termo entre as duas primeiras, essas três instâncias, quando embaralhadas (uma vez que não um limite rígido entre elas) pode muito bem apresentar o eu como um fantasma e um fantasma como um eu, uma vez que tudo se trata de manifestações de matérias em diferentes estados de adensamento e de receptáculos onde essas matérias vêm tomar forma. O *karada*, como aquilo que é ao mesmo tempo natureza e artifício, bem pode explicar a intenção de Tony Smith com o seu cubo *Die*, que em sua máxima intensidade matérica se dissolve na natureza, gerando assim o corpo como um portal, um *Ma*, um vazio que passa da indiscernibilidade para a discernibilidade de uma presença ou aparição.

No ocidente, as instâncias do corpo, da alma e do espírito lembram que o corpo também possui diferentes modalidades de adensamento. E que também existe um corpo de mediação, a alma. A teosofia possui nomes como corpo físico, corpo astral e corpo espiritual a fim de cobrir os vários espectros dos corpos. Nela, assim como entre os tupis e os japoneses o corpo não é uma unidade como o é para a ciência em sua visão mais dogmática. Contudo, a própria ciência ocidental tem encontrado suas aporias, como quando chega à conclusão de que os corpos são aglomerados dos vazios que constituem os átomos. Seja como for, o que se coloca aqui é, voltando ao problema do fetichismo da mercadoria, que se um objeto adquire as qualidades de um ser vivo e esse pode se tornar uma coisa é por que a diferença entre sujeitos e objetos nunca pode ser plenamente estabelecida. É nesse sentido que interrogar o olhar que as coisas nos devolvem quando olhamos para elas toca no enigma, uma vez que são suspensas momentaneamente as condições ontológicas com que estamos acostumados a olhar o mundo. Quando Marx fala da astúcia das mercadorias ele fala como se tivéssemos chegado a um tempo em que essa dificuldade de ver o mundo tivesse sido suplantada pela facilidade dos objetos em nos ver. Como se esses tivessem se adiantado e rompido antes de nós a barreira que pensamos nos separar das coisas. Quer dizer, elas teriam sido mais inteligentes do que nós. E se ver

⁴⁷² Cf. GREINER, *Leituras do corpo no Japão*, p. 58.

é perdição, mas também é poder⁴⁷³, elas, as mercadorias saíram na frente, nos deixando para trás, como espectadores, como meros consumidores de uma realidade da qual já não somos mais os protagonistas.

Não é o caso de aprofundarmos aqui uma comparação entre a tradição do olhar como um fluído tal como vimos na teoria do fantasma na Idade Média e a história do olhar no Japão, embora desconfiemos que muita coisa interessante poderia vir desse cotejo. Contudo, é importante observar que a própria formação da teoria do fantasma no medievo não era originalmente ocidental, mas resultado da confluência de vários saberes vindos do oriente, notadamente da Pérsia. A origem que Harold Bloom propõe para as tradições religiosas do ocidente, o zoroastrismo, inclusive não estava ausente no saber grego, muito antes desse ser contaminado pelo cristianismo. Assim, para onde se olha, as bases do pensamento ocidental derivam em última instância da Pérsia. Saber que, por sua vez, se expandiu não apenas para o ocidente mas também para o oriente, tomando o rumo da Índia e da China. Frente a isso, pode-se argumentar que as diferenças entre ocidente e oriente são como que modulações de um saber cujo centro foi outrora o mundo pérsico. Do mesmo modo que as cidades se expandiram para o oeste e o leste a partir da mesopotâmia, tendo como centro o que é hoje o Irã e o Iraque, tomando formas diferentes em cada hemisfério, mas mantendo o essencial em comum, o que nos permite falar hoje de civilização urbana como um acontecimento global, sem distinções entre oriente e ocidente, queremos pensar o pensamento e suas manifestações religiosas como algo da mesma ordem, isto é, sem grandes rupturas. É isso o que nos motiva a deambular por várias cidades; pensando assim ser possível captar algo da globalidade de um mesmo sentimento de melancolia.

Se levarmos em conta que a expansão das cidades levou consigo a expansão das religiões, o que pode haver de comum entre elas é uma mesma matriz. Seria temerário afirmar que há um núcleo que se preservou nesse movimento e que nele é possível captar a origem comum do que hoje se apresenta como diferenças. Mas se isso for possível deve passar necessariamente pela gnose, que historicamente esteve atada às tradições de mistério, como um núcleo onde essas pudessem sobreviver ao tempo. Nesse sentido, é possível que a teoria medieval do fantasma que se apresentou como uma psicologia inovadora na Idade Média não passe de uma recuperação de uma forma de pensamento que jamais se perdeu no oriente. E que o cristianismo, como um corte na história, tenha

⁴⁷³ Como no título do livro de Jean-Louis COMOLLI, 2008.

representado apenas uma continuidade, ainda que numa chave mais aberta e universal, daquilo que antes se apresentava fragmentado e encoberto. Isso explicaria o que há de comum quando se aprofunda no estudo das diferentes religiões. Obviamente o caminho do meio apresentado no *Tao Te King* em princípio não tem nada a ver com o dualismo maniqueísta, mas a visão paradoxal do mundo não difere tanto assim. Tanto num como noutro caso o essencial é trabalhar em cima do que parece mas não é, e do que é, mas não parece ser; o que no caso do *Tal Te King* surge em fórmulas tão enigmáticas quanto “Agi pelo não agir!”⁴⁷⁴ Como não ver aí os ecos do “ser ou não ser” de Hamlet, esse personagem que segundo Harold Bloom praticamente inventou sozinho a subjetividade moderna?⁴⁷⁵

Tanto a gnose quanto a filosofia japonesa têm em comum a visão invertida do mundo. O duplo nesse caso é irrupção do avesso que se assoma e espanta os que não estão preparados para ele. Se no Japão contemporâneo esse assomar pode ser amortecido pelo que nessa cultura sobrevive da tradição de contemplar o mundo como um lugar dos paradoxos, no ocidente ele pode francamente representar uma ruptura, e provocar aquilo que Lacan chamava de irrupção do Real. Um dos exemplos mais cândidos como essa irrupção pode ser amortecida como uma presença familiar é representada na maneira tranquila como em *O Tio Boonmee, Que Se Lembra das Suas Vidas Passadas* (Tailândia, Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, 2010) os vivos convivem com os mortos. Em *Minha querida Sputnik*, os fantasmas parecem ter a função de fazer despertar os vivos, no caso os ocidentalizados K., Miu e Sumire, cada qual tendo de se defrontar com aquilo que, se não chegam a negar, permanece neles adormecido. Para Miu, não por acaso a mais ocidentalizada deles, a irrupção do duplo aparece como uma ruptura, que ela expressa com as seguintes palavras:

No passado, eu estava viva, e estou viva agora, sentada aqui, conversando com você. Mas o que você está vendo, não sou eu realmente. É apenas a sombra do que fui. *Você* está realmente vivo. Mas eu não. Até mesmo estas palavras que digo agora me soam vazias, como um eco.⁴⁷⁶

Somente assim, como que compulsoriamente, ela parece entrar em contato com a sua origem, onde noções como sombra e vazio pertencem à ordem do cotidiano.

⁴⁷⁴ LAO-TSÉ, *Tao Te King*, p. 159.

⁴⁷⁵ Uma das teses principais de Bloom, que sempre retorna em seus livros, é a de que a Shakespeare inventou o sujeito moderno, com suas paixões e dilemas.

⁴⁷⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 181.

O oráculo e o espelho.

O Japão não apenas se fechou durante séculos, mas como ilha, permaneceu igualmente isolado. Pelo menos desde Foucault o espaço tem entrado nas formações culturais de modo tão importante quanto o tempo. Pensando em termos políticos Foucault divide dois tipos de espaços que se colocam como contraponto à naturalização da noção de espaço (como um dado, algo está aí: para ser conquistado, sacralizado, profanado, estriado, etc.): as utopias e as heterotopias. Os primeiros colocam-se como lugares de inversão; neles, a ausência de um espaço real serve como repositório dos anseios por transformação e aperfeiçoamento da sociedade. Os segundos são

Lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias, efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.⁴⁷⁷

Por sua história e seu espaço o Japão se capacita a ser uma grande heterotopia, uma heterotopia em forma de país. Como exemplos de espaços heterotópicos por excelência Foucault dá como exemplos os barcos e os jardins: o barco “como um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar”⁴⁷⁸; e o jardim, “onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica”⁴⁷⁹ e que espelha numa pequena parcela de terra “a totalidade do mundo.”⁴⁸⁰ O Japão surge assim em nosso périplo como aquilo que ele representa para o mundo: como uma reserva heterotópica.

O texto de Foucault nos ajuda também a pensar o que nos preocupa, isto é, a melancolia, quando coloca o espelho numa posição de destaque como um estranho lugar. Se o barco e o jardim são as heterotopias por excelência, o espelho o é do lugar do limiar: nem utopia nem inteiramente heterotópico. Vale a penas ver a passagem por inteiro:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá

⁴⁷⁷ FOUCAULT, “Outros espaços”, in: *Ditos & Escritos III*, p. 415.

⁴⁷⁸ FOUCAULT, “Outros espaços”, in: *Ditos & Escritos III*, p. 421.

⁴⁷⁹ FOUCAULT, “Outros espaços”, in: *Ditos & Escritos III*, p. 418.

⁴⁸⁰ FOUCAULT, “Outros espaços”, in: *Ditos & Escritos III*, p. 418.

longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe.⁴⁸¹

Essas palavras de Foucault repetem *ipsis litteris* o esquema do espelho em Lacan, de onde esse tira suas noções de Simbólico, Imaginário e Real. E que por sua vez lembra o *punctum* barthesiano, que transporta aquele lugar no espelho, que Lacan chama de Real, para a superfície da fotografia. Seja como espaço liminar, como sombra ou como “ferida” (o termo que Barthes usa para se referir ao *punctum*)⁴⁸² o que a dialética do espelho nos mostra melhor do que em qualquer lugar é o espaço onde reside a melancolia nas imagens em geral, isto é, no mundo, como o espaço ao mesmo tempo de superfície e de abismo, como se estendesse para a realidade sua enfermidade pontual – Barthes coloca algo dessa ordem quando se interroga a respeito da fotografia: “não é a própria enfermidade da Fotografia essa dificuldade para existir que chamamos de banalidade?”⁴⁸³

Aqui se abre uma dimensão na qual falar da melancolia como a sombra da morte de Deus não faz qualquer sentido. Estamos iminentemente no campo da política dos lugares e das imagens, bem distante de qualquer teologia no sentido estrito. De qualquer modo é possível pensar a gnose nesse lugar onde as coisas são invertidas, onde as coisas são vistas pelo prisma do “outro lado do espelho” e onde eu sou onde não sou.

Esse tipo de visão é comum no Japão, onde “olho e olhar (de modo inseparável) nunca são literais. [Onde] a visão não é tautológica, porque o que se vê e se nomeia é sempre algo que atravessa, e nunca aquilo que fica.”⁴⁸⁴ O que quer dizer que,

⁴⁸¹ FOUCAULT, “Outros espaços”, in: *Ditos & Escritos III*, p. 415.

⁴⁸² “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, *A câmera clara*, p. 46) Pelo que esse trecho nos dá ele serve não apenas para referenciar o *punctum* como uma ferida, mas ele nos coloca de imediato com a escultura *Die*, de Tony Smith, ao nos colocar em contato com essa dupla conotação do *punctum* como corte e como jogo de dados. Assim, completando o que foi dito acima a respeito dessa, essa noção de *punctum* casa perfeitamente com o que queríamos dizer a respeito do que significa *Die*: ela, ou ele, esse cubo negro, está ali, na paisagem, para apontar para o que nela se abre e se fecha, como jogo e como morte.

⁴⁸³ BARTHES, *A câmera clara*, p. 38.

⁴⁸⁴ GREINER, *Leituras do corpo no Japão*, p. 55.

diferentemente da diferenciação barthesiana entre *studium* e *punctum* o que se tem no Japão é um olhar que não é tomado por nenhum lugar da imagem, mas que a atravessa como se essa se tratasse de uma peneira, com pontos vazados distribuídos por toda a sua extensão. Isso nos faz pensar que tipo de topologia seria capaz de dar conta desse real, uma vez que provavelmente teria que lidar com uma superfície que fosse constituída de vazios (tal como a escrita). O que nos lembra, por sua vez, o modo como o símbolo do Tao (ou Yin-Yang) já é uma forma de *cross-cap*, essa forma utilizada por Lacan para falar de coisas como o desejo. Tal como na fita de moebius – da qual o *cross-cap* preserva o princípio – o pensamento japonês parece ser constituído por uma superfície sem fim, onde tudo converge para o agora vivido, que perpetuamente móvel, leva consigo a virtualidade do que passou e do que passará. E onde é possível pensar em um vazio que possui massa.⁴⁸⁵

Uno Kuniichi, filósofo japonês interessado no trânsito entre oriente/ocidente, afirma que embora *Karada* - o corpo aberto para suas múltiplas dimensões como instância mediadora entre o corpo animal, orgânico, e o corpo social, sistêmico, simbólico - se ligue forçosamente a um vazio (*Kara*) a ser preenchido pela alma, ele não é o corpo que no ocidente é habitado por uma alma. Ele antes é um corpo que oscila, que pendula, que paira como uma entidade. Por isso ele está mais próximo da concepção animista de alma do que da concepção cristã, que tende a individualizar a alma, retirar dela o que ela poderia ter do espírito do mundo.⁴⁸⁶ Vemos bem aí o modo como a concepção de um fantasma na máquina de Descartes pode ser compreendida como uma concepção mecanicista. Embora uma leitura atenta de Descartes mostre que esse estava longe de uma concepção mecanicista da vida, e que seu corpo-máquina não passa de uma abstração, da qual o autor estava plenamente consciente.

Se lembrarmos o modo como na fantasmalogia medieval o corpo-máquina corria o risco de se metamorfosear no objeto de contemplação, fica evidente como nem mesmo no ocidente cristianizado a concepção animista de alma desapareceu. Apenas não

⁴⁸⁵ Esse tipo de visão, embora permaneça vivo, não quer dizer que o pensamento japonês seja monotemático. Como era de se esperar, ele na verdade comporta variados pontos de vista, perfazendo uma história tão multifacetada quanto a do pensamento ocidental, com não raro, visões antagônicas convivendo lado a lado. A respeito dessa multiplicidade do pensamento japonês confira OSHIMA, *O pensamento japonês*, onde é possível divisar correntes como o racionalismo moderno e sua contrapartida, o irracionalismo moderno. Se adotamos aqui algumas generalizações a respeito desse pensamento isso não significa desconsiderar as diferenças que o habitam, mas aceitar algumas singularidades suas que praticamente não encontram resistências, uma vez que são tidas como dados da cultura japonesa.

⁴⁸⁶ A esse respeito confira KUNIICHI, “Corpo-gênese ou tempo-catástrofe – em torno de Tanaka Min, Hijikata e Artaud” in *A gênese de um corpo desconhecido*, pp. 51-61.

sabemos – e não nos demoraremos em tentar descobrir – se existe no Japão algo como o fetichismo, isto é, o se deixar aprisionar pelos objetos, que em última instância é o que preocupa essa fantasmalogia. Algo nos diz que entre diferenças e aproximações também nesse aspecto há um trânsito entre ocidente e oriente, e não um muro, permitindo assim, com o devido cuidado perscrutar onde o semelhante sobrevive tanto lá quanto cá.

Voltando a Miu, seria interessante que a experiência que essa teve com seu duplo fosse interpretada a partir desse semelhante, uma vez que o que vemos de interessante em *Minha querida Sputnik* é o modo singular como a universalidade é tratada ou, o que dá no mesmo, o modo universal com que o singular é tratado por Murakami. Apontamos acima como o *Umheimlich* tem sido o lugar do estranho para Freud (o que para todos os efeitos quer dizer para o ocidente), mas nos perguntamos se aquela estranha familiaridade do *Umheimlich* não seria a mesma no Japão, com a diferença de que eles estão, digamos assim, familiarizados com essa estranha familiaridade, isto é, se não seria parte da singularidade dessa cultura conviver em paz com o estranho.

Voltando ao tema da morte de Deus, é como se Deus no Japão não tivesse morrido, uma vez que lá ele nunca lá viveu como no ocidente. Em sua constância de Deus como uma presença contínua e não contando com a Sua intempestiva incorporação em Cristo, a história no Japão parece seguir um fluxo no qual tanto a sombra quanto a luz se matizam sem grandes recortes. Sem sequer entrar na mitologia japonesa, apenas pela ausência desse trauma, isto é, pela ruptura do Deus encarnado e morto, é possível imaginar a razão do por quê no Japão Deus sequer existe. Uma vez que ele está, como tudo o mais, no agora, vivo, vivendo. No plano de imanência, diria Gilles Deleuze. Em puro devir.

Com efeito, uma boa maneira de encontrar aquela semelhança que sobrevive entre ocidente e oriente seria fazer uso da filosofia de Deleuze, onde noções como corpo-sem-órgãos parece ter muito a ver com o *Karada*, o corpo-recipientes, pronto inclusive para não ser corpo. Mas também para se multiplicar, se fazer muitos corpos. Estaríamos aí no campo da plasticidade absoluta, onde, entre o devir-isto ou o devir-aquilo existe inclusive a possibilidade de um devir-nada, que seria a forma suprema de vazio, essa palavra tão cara à cultura japonesa.

Miu não recorre a nenhuma filosofia ou sistema religioso a fim de explicar a experiência que dividiu sua vida em duas. Ela apenas a aceita. E tenta compreendê-la dentro dos limites de seu cotidiano. É exatamente isso o que faz Murakami também. Em sua escrita ele se abstém dos grandes sistemas. Ele apenas põe a máquina para funcionar,

como se seu objetivo fosse apenas a captura do agora. Nada do que está fora interessa, entretanto, o que ocorre dentro é uma abertura radical para o fora.

Mas isso também ocorre em *A dupla vida de Véronique* (1991, França, Polônia), de Krzysztof Kieslowski, nos acenando não apenas com uma suposta universalidade do duplo quanto com resposta igualmente universal. De quase indiferença, como se após o espanto inicial esse fosse incorporado ao cotidiano. Ainda assim, queremos ver aí, tanto no ocidente quanto no oriente, senão a morte de Deus como um fato, pelo menos a emergência de uma metafísica que também sucumbiu à obsolescência. O duplo seria desse modo a emergência de um recalcado desejo de viver ignorando as sombras, sejam essas a de Deus, da metafísica, ou de qualquer outra instância que a modernidade relegou ao esquecimento.

Possessão (1981, França), de Andrzej Zulawski responde com violência a esse esquecimento. O Real poucas vezes encontrou melhor expressão no cinema do que na relação sexual entre Isabelle Adjani e o monstro para o qual não se tem nenhuma explicação, a não ser a de que ele não pertence a esse mundo. Se tivéssemos que apontar a melancolia nesse caso ela estaria no seu polo extremo, onde a loucura e a fúria irrompem na realidade e destroem qualquer fronteira entre realidade e fantasia. Após o monstro ser morto a sequência de duplos e eventos desconexos prorroga o horror, como se aberta a dimensão daquilo que não pode ser visto, os olhos não mais pudessem se fechar.

Algo desse horror permanece com Miu, apenas que numa modulação mais suave.

K. pergunta o que aconteceu depois. Miu diz não se lembrar. A última coisa que se lembra é ter visto aterrorizada Ferdinando “fazendo tudo o que é tipo de coisa comigo lá.”⁴⁸⁷ Ela conta que não tinha problemas com sexo, mas o que vira tinha sido demais para ela. Sentia que a intenção de Ferdinando era o de poluí-la, apesar de que “*o eu lá*” não sentisse isso. No fim, percebeu que nem mesmo era Ferdinando o homem que possuía seu duplo, “Talvez não fosse ele desde o começo”.

Miu retornará à sua vida, mas não mais como Miu. O sentido de sua vida se rompeu para sempre. Significativamente ela diz ser “apenas a sombra do que” foi, como dito acima.

A estrutura oracular do duplo.

⁴⁸⁷ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 175.

Retomemos um pouco mais de *O real e seu duplo*, de Clément Rosset. Para nossos fins, interessa que ele comece sua abordagem pela figura do oráculo. Como temos visto, esta figura é uma constante nos textos que vimos analisando. Isso não quer dizer que se tratam de textos com estrutura oracular no sentido estrito, mas que esse sentido se faz de forma subjacente. Protagonizadas por figuras femininas que se apresentam como portadoras de uma verdade, nesses textos temos mulheres que de algum modo “falam” como sacerdotisas, como se somente a elas tivesse sobrado a capacidade de portar um saber esquecido.

Em *Nadja*, não apenas a personagem central é vista como uma esfinge pelo narrador⁴⁸⁸, como o encontro com essa detona uma série de associações, como se a cidade tivesse se tornado ela mesma esfíngica – dentre as imagens que compõem o romance, uma é da fachada do *Sphinx Hotel*, com seu letreiro em destaque ; Nadja conta que foi nele que passou a primeira noite em Paris, levada pelo nome que a atraiu.⁴⁸⁹ Em certo momento surge a Mme. Sacco, vidente que Breton diz ter visitado poucos meses antes de encontrar Nadja, e que tem sua face reproduzida em uma das páginas, com seu olhar intenso e devorador.⁴⁹⁰ Há também significativamente uma referência à Górgona em *Nadja*: um dos primeiros sinais da loucura de Nadja transparece quando ela subitamente interpela Breton com as seguintes palavras: “Quem matou a Górgona? Anda, vamos.”⁴⁹¹

Quanto às crônicas de Brasília, há uma hora em que a Clarice se reconhece a si na cidade: “Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da natureza.”⁴⁹² Em outra passagem ela diz: “Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se.”⁴⁹³ O que pode ser entendido como o encontro com a Górgona tanto dentro de si quanto na cidade, com essa última servindo como gatilho para a primeira assomar.

⁴⁸⁸ “Lembro também – e nada naquele instante poderia ter sido ao mesmo tempo mais belo e mais trágico -, lembro de ter aparecido a ela negro e frio, como um homem fulminado aos pés da Esfinge” (BRETON, *Nadja*, p. 102)

⁴⁸⁹ “Aborreço-me. Passamos, no Boulevard Magenta, diante do Sphinx Hotel. Nadja me mostra o letreiro luminoso com estas palavras, que a levaram a descer ali, na noite em que chegou a Paris. Ali permaneceu por vários meses, recebendo apenas a visita do ‘Grande amigo’, que passava por tio dela.” (BRETON, *Nadja*, p. 97)

⁴⁹⁰ A menção a Mme. Sacco aparece na nota de rodapé da página 77, enquanto a sua imagem segue à página seguinte. (BRETON, *Nadja*)

⁴⁹¹ BRETON, *Nadja*, p. 99.

⁴⁹² LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 294.

⁴⁹³ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 295.

No capítulo anterior tratamos as crônicas de Clarice sobre Brasília como o encontro entre duas esfinges: entre a feiticeira do Leme e a cidade com ares egípcios. Quando Clarice diz que “há alguma coisa aqui que me dá medo. Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que amo aqui”⁴⁹⁴, ela se coloca claramente da perspectiva de respeito frente a um oráculo, que a desafia com seus enigmas e parece conhecer seu destino. A conhecida vontade de saber da autora encontra em Brasília um espelho á sua altura. Com o qual ela se identifica: “Se eu morasse aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o chão”⁴⁹⁵, ou seja, deitaria raízes, se fundiria finalmente com a Coisa que tanto persegue.

Na história clássica a esfinge devora os que não a decifram. As crônicas reescrevem essa história ao enunciar o jogo de espelhos no qual uma esfinge se confronta com outra. E que se pudessem fariam amor, como numa orgia de sacerdotisas virginais celebrando o vapor que sobe das entranhas da terra. Longe de Édipo que desafia a esfinge (e expulsa Tirésias), Clarice deseja não a distância, mas a comunhão. E aceita o que a cidade lhe enuncia.

O tom com que Nadja lança a pergunta a Breton – “Quem matou a Górgona?” – já é uma acusação. Ela sabe que será destruída. Por ele, pela cidade. Seus cabelos não descerão até o solo, eles lá já estão. No fim das contas ela se revela uma esfinge derrotada, cujo destino a cidade como esfinge ignora. Nisso, nessa indiferença, reside a tragicidade de seu destino. Sem o background burguês de Clarice, Nadja sucumbe como a desposuída Macabéa de *A hora da estrela*.

Minha querida Sputnik também tem sua vidente. Assim que Miu adentra o parque-de-diversões a primeira coisa que ela vê é a tenda da vidente, que lhe acena, pois tem algo a lhe comunicar: “seu destino está para mudar,”⁴⁹⁶ diz a vidente. Saberá ela que em poucas horas Miu estaria “dividida em duas para sempre”⁴⁹⁷?

A primeira intuição de Clément Rosset a respeito do duplo parte do paradoxo do que ele chama de estrutura oracular: a capacidade dos oráculos “de se realizarem surpreendendo pela sua própria realização.”⁴⁹⁸ O oráculo vaticina algo do qual não se tem escapar. Não importa o que o consulente faça para escapar, a predição o alcançará. Frente ao vaticínio não existem desvios; frente a ele todo caminho oblíquo é uma estrada que

⁴⁹⁴ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 295.

⁴⁹⁵ LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, p. 293.

⁴⁹⁶ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 166.

⁴⁹⁷ MURAKAMI, *Minha querida Sputnik*, p. 177.

⁴⁹⁸ ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 27.

conduz diretamente ao destino fatal. Aquilo que para o oráculo é indiferente, para o consulente é um jogo ardil. Édipo fica irado com Tirésias, como esse estivesse lhe jogando pragas. E assim, é incapaz de perceber a ilusão que lhe cega.

Rosset descarta inteiramente a noção de destino: “É evidente que não existe destino; também é evidente que, na ausência de qualquer destino, existe ardil, ilusão e engodo.”⁴⁹⁹ Não sabemos a razão pela qual Rosset tem tanta certeza de que o destino não existe; o que sabemos é que nisso ele está inteiramente dentro do espírito científico epocal. Mas, isso já não parece um destino? Quer dizer: destinar o destino ao nada já não é o destino de toda uma época onde esse já não tem mais lugar? Seja como for, o oráculo parece existir para desmontar o jogo, quebrar a ilusão e mostrar o caminho. Se ele joga com o enigma é por que ele fala do lugar da língua, que antes de ser o lugar da clareza, é o lugar das profundezas.

Tomando justamente Édipo como exemplo, Rosset explica que na verdade o que parece desvio na literatura oracular é o caminho reto, na medida em que todos os outros caminhos imagináveis seriam menos simples do que o escolhido por Sófocles. E que Édipo é único, e não duplo, justamente por realizar aquilo que estava previsto desde o início. O que há em sua história é uma unidade que, se não aparece num primeiro momento, é para que resplandeça ainda mais em sua inteireza final. Assim, “a infelicidade de Édipo é ser apenas ele mesmo, e não dois.”⁵⁰⁰ Se ele tivesse seguido a máxima escrita na entrada do templo de Delfos, o célebre “Conhece-te a ti mesmo”, talvez ele tivesse escapado de seu destino; mas sendo esta a tarefa mais difícil, era natural que Édipo procurasse escapar a ela. E ao tentar fazer isso ele tropeça nas armadilhas de seu maior inimigo, seu próprio ego. Na verdade, como coloca Rosset, “a realidade do oráculo surpreende, em suma, no que ela vem eliminar a possibilidade de qualquer duplicação.”⁵⁰¹

Contudo, dissemos que nossas narrativas são subjacentemente oraculares. O que nos permite pensar para além do fechamento que Rosset dá para a questão, uma vez que queremos vê-las como narrativas do duplo e da esfinge. Pelo que depreendemos acima, o oracular impede a duplicação, aponta para o mesmo, e ainda que o duplo só compareça de forma clara em *Minha querida Sputnik*, traços de sua perturbação estão por todos os lados em *Nadja* e nas crônicas de Brasília. Traços que comparecem no jogo de espelhos entre as

⁴⁹⁹ ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 32.

⁵⁰⁰ ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 44.

⁵⁰¹ ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 46.

personagens e a cidade, onde, num ponto específico a dimensão o pequeno *autre* se abre, e a simbolização cessa. Nessas narrativas o encontro de duas potências do não ser, a mulher e a cidade, ao se refletirem uma sobre a outra acabam por colapsar o sentido. Frente a isso, o ponto crítico se faz quando à pergunta *existe* a mulher vem se juntar (ainda) existe a cidade? Ou não seria a contemporaneidade um *mise en abyme*, cuja face mais visível é a face que se perde da mulher como cidade e da cidade como mulher? Se historicamente as cidades eram mulheres – a serem controladas, geridas, como lugares da prodigalidade e da proteção – já não guardava essa concepção uma verdade que somente se revela plenamente na contemporaneidade, quando se revela o abismo sobre o qual sempre foram edificadas? (A esse respeito é interessante lembrar que o culto de Vesta, responsável pela manutenção da chama de cidade, era dirigido não apenas por mulheres, mas tinha como local o único templo romano cujo centro era vazio, constando apenas um “sumidouro de planta trapezoidal, que descia até o solo virgem”).⁵⁰²

Diferentemente de Édipo, o que leva Nadja à loucura não é a *húbris*, mas a miséria. Miséria que reúne tanto a falta de amparo na cidade quanto no amor. Juntando seu destino com o de Sumire, em última instância o que causa o desaparecimento é o desamparo do amor. Como se no lugar de origem se abrisse uma fenda onde não encontrado o calor do fogo o corpo se precipitasse no abismo. Em termos de cidade, o cuidado com o fogo na lareira de fundação significava repetir no domínio do coletivo o sentido de união amorosa da unidade familiar. Perambulando pela cidade, Nadja não tem a sorte do *flâneur*, que encontra comunhão na multidão; em sua solidão radical só lhe resta soçobrar no domínio da loucura, onde encontra pelo menos a companhia de seus fantasmas. Perambulando pelas cidades com Miu, Sumire finalmente sucumbe frente à realidade do amor não correspondido, desaparecendo em alguma fenda, retornando às origens. Nesse sentido, o fogo da cidade se confunde com o fogo do amor como sentimento de união: sem ele a cidade se desintegra. Como alegorias dessa desintegração, as narrativas que tratamos concentram em suas protagonistas a sorte da cidade. Em suas quedas elas agem como vítimas sacrificiais, alertando para o risco mais comum de desaparecimento das cidades, quando, esquecidas das coordenadas míticas, essas já não são mais capazes de conter a desagregação que desde sempre as rondou.

Tendo como ponto de partida o oracular, Clément Rosset a fim de investigar o duplo, passa por vários autores, dentre eles Hegel e Lacan. A noção de mundo invertido

⁵⁰² RYKWERT, *A ideia de cidade*. p. 114.

do primeiro já é em si a abertura para o duplo como uma estranha realidade. Enquanto no segundo, a relação do eu com o espelho coloca a formação do sujeito já como um processo de confronto com o duplo. Seja onde for, os problemas enfrentados por Rosset em sua investigação acabam invariavelmente numa problematização do que é o real e de do que é o fictício. Balizas frente às quais o duplo surge como o índice de indeterminação, isto é, como a irrupção do estranho que reside entre aquilo que julgamos realidade e aquilo que pensamos pertencer ao campo da ficção. Jogo pendular que nos remete ao enigma do olhar que o objeto nos devolve, fazendo desestabilizar a assunção do sujeito como um lugar estável.

Jacques Lacan, que colocou o problema do especular no centro de suas preocupações, não por acaso faz de *O seminário sobre A carta roubada*⁵⁰³ um estudo sobre a estrutura oracular, colocando no lugar do divino a ordem simbólica. Se não somos determinados por um destino, ainda assim somos determinados pela instância simbólica que nos precede. À compulsão ao erro da parte de Édipo corresponde de nossa parte a compulsão a errar na ordem simbólica, onde repetimos os caminhos já desenhados antes de entrarmos na ordem simbólica. O enigma da carta roubada aparece assim numa chave oracular: “E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar *ou* não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará *e* não estará onde estiver, onde quer que vá.”⁵⁰⁴ Outras elaborações de Lacan também possuem a coloração do enigma oracular, atingindo o ápice no ser e não ser do *objeto a*. Quando Lacan diz coisas como “descubramos, pois, sua pista onde ela nos despista”⁵⁰⁵ seu convite é o enfrentamento da esfinge, que ameaça nos devorar, caso não seja decifrada. Mencionamos no primeiro capítulo que Lacan pensou a depressão como uma covardia moral. Mas nenhuma de nossas personagens padecem desse mal. Quando disse isso Lacan tinha algo bem preciso em mente: a desistência do desejo. Mas a melancolia não se restringe a algo preciso, como bem o colocou Freud. Dentre as nossas personagens apenas Justine, a personagem de *Melancolia*, apresenta-se claramente no interior de um episódio depressivo, mas como veremos, esse não tem nada a ver com sua

⁵⁰³ Vemos essa estrutura em ação quando Lacan insiste “que há *uma* carta à espera de vocês com o carteiro, ou que vocês têm cartas/letras – mas nunca que haja *de la lettre* em alguma parte” (LACAN, *Escritos*, p. 27). Lacan diz isso por que ele entendia que existe uma ordem que “é constituinte para o sujeito” e que essa ordem simbólica o precede. Assim, o sujeito é “falado” a partir dessa ordem do mesmo modo que o oráculo fala não a partir de si, mas de uma verdade que não está nele. Além do mais, da parte do sujeito este está sempre sujeito aos enigmas e enganos, tais como Édipo ante Tirésias e a Esfinge.

⁵⁰⁴ LACAN, *Escritos*, p. 27.

⁵⁰⁵ LACAN, *Escritos*, p. 24.

falta de coragem; ela antes sente em seu corpo o colapso do mundo, lugar onde o desejo longe de se manifestar como o desejo pela singularidade se manifesta como desejo da conformidade. Entretanto existem traços depressivos em todas elas, traços que preferimos ver antes como sintomas sociais do que sintomas de personalidades narcísicas. Nadja, Clarice e Sumire, surgem assim como personagens que conceitualizam o mal estar que muitos escamoteiam, enquanto lutam não por dele escapar, mas por se colocarem de uma outra perspectiva: questionando, lutando, ansiando por aventuras que as retirem de si e as lancem no mundo que elas sabem existir, mas que insiste em se mostrar esquivo, como que desejando se manter à parte. Na cidade esse mundo se apresenta como um outro espaço. No nível do indivíduo ele se apresenta simplesmente como o outro. Frente a isso, o que elas guardam em comum é o desejo melancólico de mergulhar no outro, como se somente assim pudessem escapar de si. A melancolia nesse âmbito se apresenta como aquilo que ela é em Aristóteles: um problema de limites.

O parque de diversões e a metrópole.

Rem Koolhaas (1944-), arquiteto holandês, tem sido considerado, pela importância de suas contribuições à arquitetura e ao urbanismo, o “Le Corbusier” da pós-modernidade. Ele se alçou a este posto, como não poderia deixar de ser, “assassinando” o pai, isto é, colocando-se como um anticorbusier. Como seu “pai”, antes de ter construído qualquer coisa relevante, Koolhaas formalizou suas ideias em textos, com o propósito de transformá-los em uma nova agenda arquitetônica e urbanística. Seu livro de estreia, *Nova York Delirante*, cumpriu plenamente este papel, tornando-se desde seu lançamento em 1978, o livro de cabeceira das novas gerações de arquitetos e urbanistas.

Subtitulado *Um manifesto retroativo para Manhattan*, *Nova York Delirante* dialoga diretamente com *Por uma arquitetura* e com *Urbanismo*, dois dos mais influentes livros de Le Corbusier (lançados na França respectivamente em 1923 e 1925)⁵⁰⁶. Le Corbusier, nos anos vinte, num curto neste espaço de tempo, lançou as bases do que seria o pensamento hegemônico na arquitetura e no urbanismo do século XX; não sem sofrer contestações, mas estas só se fizeram ouvir realmente nos anos cinquenta, quando no âmbito dos CIAM, as ideias do arquiteto franco-suíço foram atacadas, levando inclusive à dissolução dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna. É esse clima de

⁵⁰⁶ Cf. CORBUSIER, 1981; CORBUSIER, 2011.

dissidência que proporcionará a possibilidade de um livro como Nova York Delirante, frontalmente contrário ao modernismo, surgir duas décadas depois. Mas antes que isso pudesse acontecer, não estava no horizonte do movimento dissidente dos CIAM's (o chamado Team X)⁵⁰⁷, suprimir o modernismo, mas repensá-lo, corrigindo seus equívocos. Vendo no modernismo um movimento de destruição da noção de cidade, os dissidentes colocaram inicialmente a importância de valorizar lugares como o “coração da cidade”.

Mas rapidamente a crítica avançou para uma condenação generalizada, proclamando noções centrais do urbanismo moderno, tais como o *zoning*, deletérias, e impossíveis de serem reformadas. Foi na esteira dessas críticas que o elogio da história e da banalidade fez sua entrada no discurso arquitetônico, em geral distanciadas das intenções do Team X.

O primeiro livro que realmente propôs o retorno à história – e com isso, passar por cima do modernismo – foi *Complexidades e contradições em arquitetura*, de 1966, do arquiteto norte-americano Robert Venturi (1925-).⁵⁰⁸ Venturi pretendia resgatar da história pré-moderna, notadamente do maneirismo, a ambiguidade e a pluralidade, que ele julgava faltar ao modernismo. Sua ideia era contrastar a riqueza de significado da arquitetura antes do modernismo e a pobreza de linguagem desse. Com o sucesso de seu primeiro livro, Venturi irá desafiar ainda mais o dogma modernista quando em 1972 traz a público o seu provocativo *Learning from Las Vegas*⁵⁰⁹, radicalizando suas posições antimodernistas ao fazer o elogio das formas *kitsch* da capital mundial dos cassinos.

Enquanto isso, na Europa, arquitetos como Vittorio Gregotti e Aldo Rossi produziam seus próprios libelos antimodernos, a saber, *Il territorio dell'architettura* (1966)⁵¹⁰ e *L'architettura della città* (também de 1966)⁵¹¹, respectivamente. Nestes casos, a proposta era bem menos radical, uma vez que visavam resgatar as lições da história a partir da rica herança das cidades europeias. Como se pode ver, a pós-modernidade na arquitetura já nasceu com uma nítida diferenciação, a partir de diferentes pressupostos. Outros viriam em seguida a partir desse esfacelamento do modernismo, formando rapidamente uma nova hegemonia. Com o seu influente *Language of post-modern architecture*⁵¹², de 1977, o arquiteto e crítico de arquitetura norte-americano Charles Jencks, estabelece de vez o cânone dessa nova hegemonia.

⁵⁰⁷ A respeito do Team X ver BARONE, *Team X, arquitetura como crítica*.

⁵⁰⁸ Cf. VENTURI, 1995.

⁵⁰⁹ Cf. VENTURI, 2003.

⁵¹⁰ Cf. GREGOTTI, 1975.

⁵¹¹ Cf. ROSSI, 1982.

⁵¹² Cf. JENCKS, 1984.

Rem Koolhaas se forma exatamente neste período de formação do novo cânone. E seu *Delirious New York* é um genuíno fruto dele. Mas seu libelo antimodernista se mostrará mais sólido do que seus congêneres precursores. Enquanto as ideias de Venturi e Aldo Rossi encontram o ocaso na primeira metade dos anos noventa, as de Koolhaas ascendem ao posto de mais influentes no campo da arquitetura e da cidade. Seu livro de 1995, *S.M.L.X.*, por seu ambicioso projeto de pensar a arquitetura e a cidade em suas múltiplas escalas, desbanca as versões pós-modernistas mais presas à história. Contudo, é Venturi que sobrevive em Koolhaas, por meio do elogio iconoclasta da arquitetura banal, com sua desinibição formal e irreverência quanto aos contextos.

Para além das questões arquitetônicas, Koolhaas captou muito bem o *zeitgeist* daquilo que Peter Sloterdijk chamou de razão cínica. Nele, “o mal-estar na cultura assumiu uma nova qualidade: ele aparece como um difuso cinismo universal.”⁵¹³ Frente a ela, a ideia de lugar, pela qual o Team X tinha se insurgido contra os CIAM’s se evapora definitivamente, substituída em Koolhaas pela celebração dos não-lugares. Já não se trata, portanto, da dos lugares mortos do urbanismo moderno, mas da elevação dos não-lugares ao posto de os novos lugares. Perto dessa razão cínica do projeto de Rem Koolhaas, a meditação de Aldo Rossi sobre a arquitetura da cidade fica relegada melancolicamente ao esquecimento. Não por acaso Aldo Rossi é o tema do livro sobre arquitetura e melancolia, do arquiteto e crítico português Diogo Seixas Lopes.⁵¹⁴

Por meio de textos como “*Bigness, or the problem of large*” (1994), “*Soft substance, harsh town*” (1979-82), “*Dirty realism*” (1993) e “*The generic city*” (1994), todos publicados em sua “bíblia” *S.M.L.X.*⁵¹⁵, e posteriormente por meio de muitos outros, dos quais destacamos “*Junk space*”⁵¹⁶, Koolhaas celebra a liquidez da pós-modernidade, ao invés de lamentá-la. Desse modo ele relega ao plano do esquecimento a ideia de lugar que fazia parte da crítica dos insurgentes dos CIAM’s e que encontra um de seus últimos suspiros no pensamento de Christian Norberg-Shulz, arquiteto norueguês que em 1976 publicou o então influente *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*.⁵¹⁷

A estratégia de Koolhaas não consiste exatamente em antecipar tendências, mas em exacerbá-las, alucinando o que já se apresenta como alucinado. Em *Delirious New*

⁵¹³ SLOTERDIJK, *Crítica da razão cínica*, p. 31.

⁵¹⁴ Cf. LOPES, Diogo Seixas. *Melancolia e arquitetura em Aldo Rossi*.

⁵¹⁵ KOOLHAAS, 1995.

⁵¹⁶ KOOLHAAS, *Content*, pp. 162-171.

⁵¹⁷ Cf. NORBERG-SCHULZ, 1980.

York ele descobriu esse método, ao perceber que a lógica de Manhattan podia ser encontrada logo ali, a seu lado, em Coney Island. Assim como Coney Island surgiu como uma sequência de parques de diversões que disputavam entre si o delírio de suas atrações, em Manhattan os arranha-céus continuam cada um em si uma lógica delirante muito distante do purismo modernista. Sobre a malha estrita da ilha, cada edifício se elevava com sua lógica própria, celebrando a multiplicidade, com indiferença gritante aos ditames pela repetição típicos dos planos urbanísticos de Le Corbusier. Koolhaas enquanto ridiculariza a *Ville Radieuse* de Le Corbusier como uma paranoia puritana⁵¹⁸, que pretende acabar com a corrupção dos homens e atolá-los numa utopia asséptica, celebra a energia de Manhattan, que com suas *follies* representa o espírito verdadeiramente moderno, onde racionalidade e delírio não são excludentes, muito antes pelo contrário, são corolários de um mesmo impulso.

Essa visão coincide surpreendentemente com a de Claude Lévi-Strauss, que ao passar por Manhattan antes de aportar no Brasil fica maravilhado com Nova York, onde ele observa que a beleza de Nova York não decorre de sua natureza de cidade, mas de sua transposição, inevitável para o nosso olhar se renunciarmos à nossa rigidez, de cidade para o nível de uma paisagem artificial onde os princípios do urbanismo já não contam: os únicos valores significativos seriam o aveludado da luz, a delicadeza dos confins, os precipícios sublimes ao pé dos arranha-céus, e vales sombreados salpicados de automóveis multicoloridos, como flores.⁵¹⁹

Em contraste com essa exuberância do engenho humano, Lévi-Strauss sente uma profunda melancolia ao chegar à Baía de Guanabara, cujo peso da natureza parece lhe esmagar:

Depois disso, sinto-me ainda mais embaraçado para falar do Rio de Janeiro, que me desagrada, apesar de sua beleza celebrada tantas vezes. Como direi? Parece-me que a paisagem do Rio não está à altura de suas próprias dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos tão enaltecidos lembram ao viajante que penetra na baía cacôs perdidos nos quatro cantos de uma boca desdentada.⁵²⁰

Nesse contraste entre Nova York e o Rio de Janeiro é toda uma dialética entre civilização e natureza que se desdobra, com cada qual uma das cidades representando um polo que por sua vez nada têm a ver com as cidades europeias deixadas para trás por

⁵¹⁸ Comparando o método crítico-paranoico de Salvador Dalí com o urbanismo radiante de Le Corbusier, Koolhaas diz que ambos são frutos de mentes paranoicas, com a diferença de que esse último persegue seus objetivos com a tenacidade de um protestante puritano. (Cf. KOOLHAAS, 2008, p. 277)

⁵¹⁹ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p. 75.

⁵²⁰ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p. 75.

Lévi-Strauss. Claramente a melancolia fica do lado da natureza, demonstrando a perspicácia de Strauss de não se deixar arrastar pela visão romântica. Mas onde o desenvolvimento dessa dialética encontra pleno desenvolvimento não é na antropologia, como era de se esperar, mas no olhar filosófico e literário de Benjamin, capaz de perceber nas cidades, misturados, o que Lévi-Strauss vê como separado. As imagens dialéticas de Benjamin foram pensadas exatamente como formas de ver a cidade como lugares onde as camadas vêm se sobrepor, onde é impossível separar a primeira da segunda natureza. É isso que Benjamin admirava em autores como Baudelaire e Victor Hugo, a capacidade de mostrar como a natureza da cidade grande já é uma mistura de naturezas, onde a segunda natureza se revela como uma manifestação da primeira. Lévi-Strauss capta algo desse teor, quando fala de Manhattan como uma formação de “precipícios sublimes” e “vales sombreados salpicados de automóveis multicoloridos, como flores”, mas ele não vai tão longe quanto Benjamin, que como diz Susan Buck-Morss, pretendia escrever “uma ‘ur-história’, uma história das origens do momento histórico presente, que, ao permanecer vastamente invisível, torna-se a motivação determinante para o interesse de Benjamin no passado.”⁵²¹ Não é o caso aqui de aprofundar uma comparação entre os métodos de Lévi-Strauss e de Walter Benjamin, que certamente possuem afinidades – como os trechos acima demonstram – mas de salientar que o que parece distanciá-los é o modo como a história entra nas elaborações de Benjamin de uma forma que não encontra paralelo na obra de Lévi-Strauss. Embora se possa dizer que fazer uma filosofia a partir de “espartilhos, espanadores de penas, pentes verdes e vermelhos, velhas fotografias, réplicas de souvenir de Vênus de Milo, botões de gola para camisas há muito descartadas”⁵²² guarde uma semelhança com o trabalho do etnólogo, que extrai dos objetos de uma tribo boa parte da compreensão de sua cultura, Benjamin vai além dessa coleta e como legítimo trabalho filosófico, procede uma pesquisa filológica de suas histórias. Ele não se detém no papel que os objetos desempenham nos rituais, mas procura por suas origens e história. Lá onde o antropólogo opera com objetos sem história, uma vez que o que caracteriza as sociedades ditas primitivas é o tempo cíclico, o filólogo tem de se haver com as transformações dos objetos, que se não escavados, já não revelam nenhum traço de seus significados originais. E que, quando perscrutados são capazes de revelar aquilo que permanecia invisível no presente, mas que tem o poder de, por meio do sentido original, revelar novas facetas do objeto em seu estado atual.

⁵²¹ BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, p. 75.

⁵²² BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, p. 27.

Assim, não é de se admirar que a inspiração para as *Passagens* tenham vindo de *O camponês de Paris*, onde, por meio da literatura, a antropologia e a espeleologia, a filosofia e a publicidade tenham vindo em socorro da interpretação de pedaços da cidade. Isto é, onde se pode encontrar um método suficientemente alucinatório a fim de dar conta da alucinação que caracteriza a novidade da metrópole moderna, que se inventa enquanto se constitui, misturando o novo com a antiguidade. Por isso que sair na cidade à caça de fósseis significou para Louis Aragon e para Benjamin um caminho para encontrar não uma explicação para o passado cristalizado, mas para a cristalização do presente. Sem esse recurso, o risco seria permanecer à mercê da cidade, mesmerizados pela sua dissolução constante, vítimas de uma crítica impotente.

Frente à cidade como um parque de diversões essa crítica se faz ainda mais necessária, já que esse tem como finalidade distrair, lançar o indivíduo numa eterna ilusão mistificadora. O elogio de Manhattan como uma Coney Island ampliada da parte de Rem Koolhaas bem poderia ser criticada a partir daí. Mas isso não é fácil, uma vez que seu argumento se constrói de forma contundente como uma contraposição ao urbanismo funcionalista, o qual é difícil ser defendido. E mesmo a crítica de sua visão como um sucumbir ao fetichismo da mercadoria dificilmente pode ser produtiva, uma vez que é a vitalidade de Manhattan que ele demonstra, ao invés de sua face cadavérica. Manhattan assim não é uma alegoria da mercadoria, mas uma forma de pragmatismo que não encontrava paralelo na Europa, onde por trás da modernidade podia-se ver as ruínas de um passado morto. Ela é realmente uma nova ordem, e não uma ordem dialética, onde numa mesma imagem se pode ver o vivo como o que já está morto.

Contudo, Nova York não corresponde ao *ethos* americano comum, aquele sentimento anticidade que deu origem aos subúrbios e aos não-lugares. Pode-se captar essa diferença também através de Lévi-Strauss, quando antes de chegar a Nova York ele capta o sentido comum das cidades americanas já nas colônias antilhanas:

Em Porto Rico, tomei, pois, contato com os Estados Unidos; pela primeira vez, respirei o verniz suave e o *wintergreen* (também chamado de chá do Canadá), pólos olfativos entre os quais se escalona a gama do conforto americano: do automóvel aos toaletes, passando pelo aparelho de rádio, a confeitaria e a pasta de dentes; e procurei decifrar, por trás da máscara da maquiagem, os pensamentos das senhoritas de vestido malva e cabelos acaju dos *drugstores*. Foi ali também que, na perspectiva bastante peculiar das Grandes Antilhas, primeiro reparei nesses aspectos típicos da cidade norte-americana: sempre parecida, pela leveza da construção, pela preocupação com o efeito e pela solicitação ao transeunte, com alguma exposição universal

que se tornou permanente, salvo que aqui imaginaríamos estar, de preferência, no pavilhão universal.⁵²³

Quanta diferença dessa paisagem com o colosso de Manhattan. Tudo aqui parece flutuar numa artificialidade que não é da mesma ordem da poderosa segunda natureza que se ergue entre as margens do Rio Hudson, com seus arranha-céus que competem, em magnitude, com os penhascos naturais de outras plagas. Aqui sim, o fetichismo da mercadoria encontra sua forma acabada, quando ele já é indissociável do que outrora se chamaria de orgânico. As cidades se apresentam como cenários de uma exposição universal, aquelas mesmas onde Baudelaire viu pela primeira vez o fato de que as mercadorias haviam se tornado protagonistas da vida, apropriando-se do que antes era próprio do elemento humano.

Que a cena de duplicação de Miu ocorra quando essa se encontra presa em um parque de diversões parece ganhar sua verdadeira dimensão frente a tudo isso. É como se, em meio à artificialidade, uma parte de si se rebelasse e procurasse se mostrar, protestando de seu esquecimento. Assim como nas novelas góticas o fantasma é sempre um elemento que se recusa a abandonar o corpo e o lugar onde viveu, sentindo-se mais proprietário do castelo do que os vivos, e tratando esses como intrusos, que insiste em expulsá-los do que julga seus domínios, o duplo de Miu parece surgir apenas para pleitear a propriedade do corpo que verdadeiramente lhe pertence, o corpo que Miu julgava ser seu. Que ela se sinta morta e dividida depois do encontro com seu duplo é sinal de que nada se resolveu no encontro, o que restou não foi uma reconciliação, uma nova unidade estabelecida, mas uma cisão inescapável. Nesse caso, o duplo como fantasma parece ter vindo resgatar Miu de sua perdição como um corpo tornado coisa, e não o contrário, isto é, como um entidade que tenha vindo provocar a sua coisificação. Como emergência do estranho, o duplo tem o papel de lembrar justamente que Miu é um corpo e não um objeto. O trauma de Miu ao ver seu corpo ser “poluído” por Ferdinando, que ela afinal já nem sabe se se trata realmente dele, é um claro sinal de que sua vida tal como ela pensa, não lhe pertence realmente. Tal como Anna em *Possessão* se divide em duas, isto é, entre a esposa comum e a mulher que tem como amante um monstro, Miu é obrigada a encarar o que há de ctônico na condição feminina. E isso para ela significa uma impossibilidade. Por estranho que pareça, na grande cidade, em sua vida cosmopolita, não há lugar para ela

⁵²³ LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, p. 33.

se poluir. A cidade como lugar da perdição se mostra na verdade como o lugar da assepsia.

Na coreografia que Pina Bausch fez para a *Sagração da Primavera* o cenário consiste apenas em uma camada de terra jogada sobre a superfície lisa do palco. Sobre ele se encena o ritual medieval no qual as mulheres do campo se esfregavam na terra, fazendo sexo com essa, a fim de fertilizá-la no início da primavera. Nessa coreografia o lugar dos homens e das mulheres são claramente delimitados. Cabe às mulheres se sujarem, preparando o terreno sobre o qual os homens depois virão plantar as sementes. Cabe assim às mulheres o trabalho “sujo” e aos homens o trabalho posterior, às mulheres a prioridade, aos homens um papel secundário. Não importa que eles se mostrem violentos, que tentem impedir as mulheres de se entregarem a outro corpo que não os seus. Todos sabem que suas sobrevivências dependem dessa traição das mulheres. Todos acabam por aceitar que antes de pertencerem aos homens elas pertencem à terra. E que essa é a ordem natural das coisas. É de se perguntar, assim, o que restou dessa ordem natural na modernidade. Modernidade essa que se caracteriza pelo deslocamento de todos, mas que parece ser ainda mais deslocada para as mulheres, impedidas de se entregarem à cópula com a terra, esquecidas da “sujeira” de seus corpos, de onde outrora retiravam boa parte de suas forças.

Parece ser esse o sentido do duplo em *Minha querida Sputnik*. Ou melhor dizendo, parece ser algo dessa ordem que versa *Minha querida Sputnik*, uma vez que o desaparecimento de Sumire no que parece ser uma queda nas entranhas da ilha conduz ao mesmo ponto: o retorno às origens do corpo da mulher. Veremos no capítulo seguinte como isso se consome na *Trilogia da depressão* de Lars Von Trier, onde, em três filmes, a mulher é apresentada como aquela que resiste ao processo do esquecimento, e que por meio de um saber próprio, vetado aos homens, nega a ordem da cidade e se entrega às origens.

7 Melancholia, o filme, e o fim da história.

Quando *Anticristo* foi lançado nos cinemas Lars Von Trier anunciou que ele era o primeiro de uma trilogia sobre a depressão. Na época da divulgação do filme Trier disse que vinha de uma severa crise depressiva. Em entrevista ao *The Guardian* ele relata:

There was no pleasure in doing this film. I made myself write 10 pages of script every day. The only way to get out of bed was to make this decision and stick to it. When it came to filming, I was not mentally capable to hold the camera and shoot. I was helpless like an old man in a wheelchair. It was a humiliating way to work.⁵²⁴

É impressionante que Trier tenha conseguido terminar o trabalho. Em geral nesse estágio a depressão costuma provocar uma paralisia total das atividades. Quando ele diz que *Anticristo* é “o filme mais importante de sua carreira”⁵²⁵ contudo, algo deve ser acentuado aí. É difícil dizer vendo o filme se esse lugar que lhe confere Trier se deve à dificuldade de fazê-lo ou à dificuldade do tema. Provavelmente se trata das duas coisas. Se fazer um filme qualquer em pleno episódio depressivo já é uma tarefa hercúlea, é possível somente imaginar o que significa se esse filme for sobre a depressão. O tabu que existe em torno da depressão se deve em grande parte à crença obviamente infundada de que a doença é contagiosa. Mas se essa não o é pelas vias de fato, o modo como as pessoas em geral escondem estarem deprimidas é um sinal de que temem o afastamento dos outros. Não é preciso uma grande crise para que isso ocorra; tal fenômeno pode ser visto no modo como todos evitam a pessoa dita deprimida, como se ela fosse uma espécie de mau olhado, capaz de atrair a infelicidade. Assim como é dito que a alegria de tal pessoa é contagiante como um elogio, o inverso não costuma ser dito, como se o simples fato de evocar a pessoa atraísse a sua tristeza. E no entanto, a presença da depressão é epidêmica. O que faz com que tentar escondê-la seja uma tarefa cada vez mais difícil. Mas como não combina com Lars Von Trier apelar para uma simples questão de moral, talvez o melhor caminho para entender o destaque que ele deu para *Anticristo* seja uma combinação de moral e estética. Como se, ao dar um tratamento estético para a depressão, ele já estivesse ao mesmo tempo respondendo moralmente àquilo que ainda é visto como fraqueza moral. Nesse

⁵²⁴ “Não houve nenhum prazer em fazer esse filme. Eu me fiz escrever dez páginas de script todos os dias. A única maneira de sair da cama era tomar essa decisão e cumpri-la. Quando se tratava de filmagens, eu não era mentalmente capaz de segurar a câmera e rodar. Eu estava indefeso como um homem velho em uma cadeira de rodas. Era uma maneira humilhante de trabalhar.” <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview> (visto em 12/06/2017) (trad. nossa)

⁵²⁵ “the most important film of my entire career” <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview> (visto em 12/06/2017)

caso, tornar visível um mal moral ganha o mesmo peso que outrora foi dado a quem se dispôs a dar visibilidade ao câncer e à AIDS.

Mas um problema surge aí. É lícito metaforizar uma doença? Susan Sontag parece dizer que não: “Meu ponto de vista é que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais honesta de encará-la – e a mais saudável de ficar doente – é aquela que esteja mais depurada de pensamentos metafóricos, que seja mais resistente a tais pensamentos.”⁵²⁶ Porém, é claro que quando ela diz isso ela não está se referindo à arte, uma vez que a arte só pode ser metafórica, pois, por mais direta que essa seja, ela sempre é um jogo de linguagem. Além do mais parece ser a grande tarefa da arte dizer o interdito, justamente o que Sontag propõe fazer com a doença. Dizer seu nome, parece ser um bom começo. E é justamente isso o que Trier parece querer fazer com sua trilogia. Embora a recheie com inúmeras alegorias, a depressão, a melancolia e a ninfomania, doenças respectivamente tratadas em *Anticristo*, *Melancolia* e *Ninfomaníaca*, se não seguem a recomendação de Sontag, é por que sequer são tratadas como doenças. Elas são antes sintomas de algo que transcende o indivíduo, mas não no sentido moral, que é o que Sontag critica, porém no sentido metafísico. Não que isso simplifique as coisas, naturalmente. Assim, a depressão de Ela (em *Anticristo* os personagens não têm nome e consistem em apenas dois: Ele e Ela) e de Justine, mais a ninfomania de Joe, se correspondem em parte ao campo das nosologias, logo as ultrapassam, ingressando no campo da crítica social. E uma das críticas mais fortes que esses filmes fazem é ao modo superficial com que a vida moderna se reveste. O que essas personagens têm em comum é o fato de que seus corpos se rebelam contra essa superficialidade e fazem irromper as forças que a modernidade pensa estarem suprimidas. A ciência em particular é vítima desses corpos, que não consegue conter. E a associação entre as forças demoníacas e a doença já aparece no título do primeiro filme, cujo nome *Anticristo* soa particularmente estranho em conjugação com a depressão.

Embora a recepção ao filme não tenha sido muito favorável para um diretor com filmes aclamados como *Europa*, *Ondas do destino*, *Dançando no escuro* e *Dogville*, Lars Von Trier se recusou a defendê-lo com palavras. Aquilo que alguns viram como ultrajante – as cenas gráficas de violência e sexo – ou ridículo – como o fato de uma raposa dizer “chaos reign” – ficou sem maiores explicações (estratégia sempre usada por David Lynch), ou então, sem aparentar tentar dirimir o *nonsense*, obtiveram respostas como a possibilidade real de incursões em “mundos paralelos”, que Trier alega ter aprendido com um xamã brasileiro.

⁵²⁶ SONTAG, *A doença como metáfora*, prefácio.

Em meio à polêmica Trier ainda cometeu um ato falho ao dizer que “compreendia Hitler”, o que fez com que ele fosse expulso do Festival de Cannes. Chamamos a atenção para esse detalhe para apontar os riscos que envolve trabalhar sobre bases gnósticas, uma vez que a filosofia maniqueísta ressoa por toda a trilogia, principalmente em *Anticristo* e *Melancholia*. Não é uma novidade que grupos ultraconservadores fazem uso da gnose (como é o caso da obra de Eric Voegelin, que no Brasil está inteiramente disponibilizada num site cujo nome é Portal Conservador)⁵²⁷ e que a SS procurou pelo Santo Graal.⁵²⁸ Mas tudo indica que a escorregadela de Trier se deva ao fato muito conhecido de que a gnose se notabiliza por ter uma resposta para a existência do mal. E esse mal não é banal como pensou Hannah Arendt, mas ontológico. A visão da natureza como o mal fica bastante explícita na Trilogia da Depressão, e aparece pelo menos em duas circunstâncias nas palavras de Ela e de Justine. Assim, quando Trier fala que compreende Hitler, talvez ele quisesse dizer que compreende a origem do mal. E nem é preciso dizer que o uso que os ultraconservadores fazem do conhecimento secreto é inteiramente deturpado, não tendo nada a ver com a gnose original. De qualquer modo é possível entender a ojeriza que tal forma de pensamento causa em determinados círculos, uma vez que a queda no mito tem fornecido inúmeros exemplos de terror.

Mas existe uma outra explicação possível para a rejeição da Trilogia da Depressão. Tal como de costume, Trier usou de clichês para realizar os filmes que a compõem. Assim, *Anticristo* é um decalque dos filmes de terror para adolescentes, *Melancholia*, dos filmes de ficção científica e *Ninfomaníaca*, dos filmes pornô. No caso do primeiro, a citação a *O massacre da serra elétrica* (EUA, 1974) é bem evidente. Mas cenas de uma mulher caçando o marido para castrá-lo com uma serra elétrica parecem ter sido mais indigestas do que a mistura de musical com drama de cadeira elétrica em *Dançando no escuro*, de 2000. Se as misturas anteriores de Trier em geral continham uma crítica social evidente, na Trilogia a atmosfera esotérica pode ter parecido a muitos uma queda no mito por parte do próprio diretor. E embora não seja possível afirmar isso peremptoriamente, é possível que sua depressão já seja em parte o prenúncio dessa queda. Pois, como temos visto, fora do campo consagrado da ciência, a depressão pode ser entendida como a consciência de uma falha ontológica, que temos chamado de sombra do Deus morto. Se não se pode afirmar isso a respeito do diretor, certamente esse pensava algo dessa ordem, quando fez o script de *Anticristo*, uma vez que a depressão de Ela se

⁵²⁷ Cf. <http://portalconservador.com/biblioteca/eric-voegelin/> (visto em 02/03/2015) A respeito do uso da gnose para fins ultra-conservadores, além de John GRAY, ver LILLA, the *Shipwrecked mind*: on political reaction, com um capítulo dedicado a Eric Voegelin intitulado “The immanent eschaton”.

⁵²⁸ Existem vários livros sobre o assunto. Fiquemos com apenas WEIKART, *Hitler's religion: the twisted beliefs that drove the third reich*.

deve não apenas à morte do filho, mas a algo anterior, que ela havia descoberto no Éden (a cabana nas montanhas do casal) estudando o feminicídio na Idade Média.

Em geral, o que Trier deseja contar em seus filmes é sobre algum aspecto do elemento humano que permanece obscuro. Na maioria das vezes esse aspecto é a crueldade que se oculta por trás do verniz de civilidade, como em *Dogville*. Mas essa crueldade sempre parece ser algo maior, como o mal em si. Com *Anticristo*, ele parece ter chegado lá. E como sempre surpreendentemente, ele flagra o ninho desse mal em um lugar chamado Éden.

Após a morte do filhinho, é para lá que o marido leva a esposa, a fim de retirá-la da profunda depressão em que essa se encontra. Ele, como terapeuta, resolve cuidar sozinho da esposa. Da cama do hospital ela protesta, dizendo-lhe que um terapeuta não pode cuidar de um membro da família. Depois de um mês, ele a retira de lá. Leva-a para casa, lhe propõe parar com os medicamentos. Ela preferia ter ficado no hospital, sendo cuidada pelo médico. E lhe diz: “Mas você é tão mais inteligente. Não é?” Ao que ele responde simplesmente dizendo que a ama.

Seguindo relutantemente as recomendações do marido, Ela piora. Ele resolve então levá-la para o Éden.

No alto das montanhas, em meio a uma floresta, fica a pequena cabana. Fraca, Ela mal consegue sair. Fica a maior parte do tempo deitada. O marido parece esperar que o isolamento e o contato com a natureza a regenere. Mas é algo muito diferente o que ocorre. Enquanto o marido descobre coisas estranhas – como o fato de que a esposa torturara o filho, trocando-lhe os pares de sapato, no verão anterior, quando ela passara uma temporada no Éden a sós com ele – e um sinal se ascende – será que a esposa deixara a janela por onde a criança caíra intencionalmente aberta? – uma verdade começa a emergir. Ao descobrir o estranho material que a esposa acumulou para sua pesquisa de doutorado – dentre outros, textos sobre o feminicídio de mulheres consideradas bruxas na Idade Média - e que ela nada escrevera durante o período que passara no lugar para adiantar a tese, as coisas começam a desmoronar.

A fim de sondar o que aquele material representa pra esposa e ajudá-la a exorcizá-lo, Ele lhe propõe mais um exercício dos que lhe vem aplicando. Segue-se o diálogo:

Ele: Gostaria de fazer mais um exercício. É como fazer de conta. Meu papel será...todos os pensamentos que te dão medo. O seu será o do pensamento racional. Eu sou a natureza, diz ele pausadamente. Todas as coisas que você chama de natureza.

Ela: ...muito bem, senhor natureza. O que você quer?

Ele: Machucá-la tanto quanto eu puder.

Ela: Como?

Ele: Como você acha?

Ela: Me amedrontando?

Ele: Matando você.

Ela: A natureza não pode me machucar. Você é só o verde lá fora.

Ele: Não, eu sou mais.

Ela: Eu não entendo.

Ele: Estou no exterior, mas também...dentro! Eu sou a natureza de todos os seres humanos.

Ela: Ah, esse tipo de natureza... O tipo de natureza que faz pessoas fazerem coisas ruins contra as mulheres.

Ele: É exatamente o que sou.

Ela: Esse tipo de natureza me interessou quando eu estava aqui. Esse tipo de natureza era o tema da minha tese. Mas você não deve subestimar Éden.

Ele: O que Éden fez?

Ela: Encontrei algo mais em meu material do que esperava. Se a natureza humana é má, então isso vale também...

Ele: ...para a natureza das mulheres. A natureza feminina.

Ela: A natureza de todas as irmãs. As mulheres não têm controle sobre seus corpos, a natureza tem. Eu tenho isso por escrito nos meus livros.

Ele: A literatura que você usou na sua pesquisa era sobre coisas ruins cometidas contra as mulheres. E você leu como prova da maldade das mulheres? Você deveria ter sido crítica com esses textos, essa era sua tese! Ao invés disso, você os abraçou. Você entende o que está dizendo?

Ela: Esqueça. Eu não sei por que eu disse isso.⁵²⁹

Ele interrompe a conversa dizendo: “Eu não posso mais trabalhar.”

Como se pode ver, o teor dessa conversa é iminente gnóstico. A natureza é má e as mulheres são suas filhas. Em seu radical dualismo, como coloca Hans Jonas, tudo o que pertence a esse mundo é fruto do mal para a gnose:

Gnosticism has been the most radical embodiment of dualism ever to have appeared on the stage of history, and its exploration provides a case study of all that is implicated in it. It is a split between self and world, man's alienation from nature, the metaphysical devaluation of nature, the cosmic solitude of the spirit and the nihilism of mundane norms; and in its general extremist style it shows what radicalism really is.⁵³⁰

⁵²⁹ Diálogo transcrito por nós diretamente da legenda do filme. Todos os diálogos de filmes seguem o mesmo procedimento.

⁵³⁰ “O gnosticismo tem sido a encarnação mais radical do dualismo que já apareceu no palco da história, e seu estudo revela o que nesse está implicado. Ele é uma divisão entre o eu e o mundo, a alienação do homem da natureza, a desvalorização metafísica da natureza, a solidão cósmica do espírito e o niilismo das normas mundanas; em seu estilo extremista generalizado ele mostra o que o radicalismo realmente é.” JONAS, *The gnostic religion*, Prefácio à Terceira Edição, p. XXVI, versão digital. (trad. nossa)

Em princípio pode parecer que tudo isso é mais um fruto das misturas exóticas de Trier. Mas observado mais de perto, a tese que vimos pensando, a da melancolia como a sombra de Deus lançada sobre o eu, encontra aqui uma clara expressão. E a evolução do luto para a loucura, passando pela depressão, que assistimos em Ela, compreende não apenas todo um espectro psiquiátrico, mas uma trajetória que vai do mundo enlutado pela morte de Deus até a consciência da loucura do mundo invertido, onde o que parece ser o bem é o mal.

Assim, o dualismo a que estamos acostumados, como entre dia e noite, se revela uma fissura muito mais radical. Essa cisão radical, segundo a doutrina gnóstica, diz respeito à separação desse mundo do mundo do verdadeiro Deus. Nesse sentido, o bem e o mal que existem aqui não são realmente separados, mas pertencem a uma só natureza. Assim, ao dualismo observado, se contrapõe um outro, de fundo, que não aparece, a não ser para os que tomam consciência dele. É essa consciência perturbadora que toma conta de Ela. Algo dessa perturbação pode ser vista nas seguintes palavras de Paulo:

18- Porque eu sei que em mim, isto é, na minha carne, não habita bem algum; e com efeito o querer está em mim, mas não consigo realizar o bem.

19- Porque não faço o bem que quero, mas o mal que não quero esse faço.

20- Ora, se eu faço o que não quero, já o não faço eu, mas o pecado que habita em mim.

21- Acho então esta lei em mim, que, quando quero fazer o bem, o mal está comigo.⁵³¹

A partir daí é que começa a parte mais escatológica do filme. Enlouquecida, Ela tenta castrar o marido e se automutila, cortando seu clitóris. Identificada com a natureza ela parece querer vingar n'Ele todo o mal infligido às mulheres pelos homens. Incorporando o elemento dionisíaco ele parte para a destruição do princípio apolíneo.

Ao término do filme, Ele sai vitorioso. Após matar a esposa ele se encaminha para sair da floresta. Nesse momento espectros se elevam da terra rumo à luz que mal consegue penetrar entre as copas das árvores. Esse final permite muitas leituras e não pretendemos procurar elucidá-lo. Para tanto, teríamos que adentrar os enigmas da gnose para além do que pretendemos. De qualquer modo, muitas dúvidas ficam no ar. Mas tal como o entendemos, esse final representa a vitória não da luz, mas das trevas. Uma vez que na gnose tudo é invertido, o elemento apolíneo bem pode ser as trevas e o dionisíaco, a verdade. Mas se a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco não disser respeito à dualidade mais profunda entre o mundo do falso

⁵³¹ Romanos 7: 18-21. <https://www.biblionline.com.br/acf/rm/7> (Visitado em 13/06/2017)

Deus e o mundo do verdadeiro Deus, a luta entre Ele e Ela no filme não passa da encenação de uma luta que interna, que não escapa à superfície. Do ponto de vista da gnose o verdadeiro Deus sendo um Deus alienígena não faz parte da dualidade, mas está fora do mundo. Frente a isso, o que se pode dizer é que, embora a luta entre o apolíneo e o dionisíaco tenha a ver com a Queda, ela pouco ou nada guarda de semelhança com a Origem. Ser iniciado, nesse sentido, significa ir além, preparar-se para abandonar a ordem dual, partir para uma ordem onde a luta entre o bem e o mal sequer faz sentido. Mas para se chegar a tanto é preciso deixar *Anticristo* e adentrar *Melancolia*, onde novas chaves desse mistério são colocadas por Trier.

Um aparte sobre a gnose.

Pode parecer um pouco abrupto abrir um espaço próprio para a gnose já chegando ao fim desse estudo, ou então, ao contrário, redundante, uma vez que aqui e ali a usamos para pontuar as análises anteriores. Uma coisa e outra possuem alguma verdade, mas tentemos justificar a abertura desse espaço próprio, ainda que pequeno e modesto. Em primeiro dar um destaque para a gnose nesse momento significa que é somente quando se trata da Trilogia da depressão que a gnose faz pleno sentido comparado aos outros textos analisados, embora *Nadja*, como foi apontado, possua uma forte carga gnóstica. Isso, por sinal, nos diz algo a respeito do lugar da gnose nesse estudo, uma vez que ela aparece claramente na primeira e na última narrativa. Poderíamos certamente ter dado mais destaque a ela, mas isso faria que o trabalho se tornasse algo como melancolia e gnose, enquanto esse nunca foi grande objetivo. Enquanto nosso objetivo tem sido nos indagar da sorte da melancolia na contemporaneidade, a gnose nesse caso torna-se imprescindível – uma vez que ela tem sido um objeto de estudo relativamente marginal, mas que ganha proeminência em autores ambiciosos como Hans Blumentberg, Eric Voegelin e Hans Jonas, cujas obras varrem a modernidade – mas não o objeto principal. No máximo ela aqui teve o papel de colaborar na tarefa de apanhar as causas da melancolia, sem substituí-la, embora possa ser considerada uma causa determinante.

Como causa determinante ela aparece em relação com a fala de Robert Burton de que a principal causa da melancolia é Deus. Ao que acrescentamos a palavra morte, fazendo da sentença de Burton algo semelhante a: a principal causa da melancolia é (na contemporaneidade) a *morte de Deus*. Entre o “é Deus” e “a morte de Deus” se encontra toda a diferença que pensamos existir entre a melancolia na Era Moderna – tempo de Burton – e a

melancolia na modernidade e contemporaneidade, levando em consideração que ao tempo de Burton o impulso moderno ainda podia ser visto sem a sombra do Deus morto, algo que se torna impossível da modernidade em diante. Então, esse é o dado radicalmente novo, que já se anunciava na aurora da Era Moderna e que se efetiva na modernidade. Essa com efeito surge como o tempo do Deus morto e nisso reside sua especificidade. Especificidade essa que quem melhor captou foi Baudelaire, que pronunciou o nome modernidade como o tempo da morte. Se Benjamin toma Baudelaire como guia para a cidade moderna é justamente por que encontra nele essa síntese entre modernidade e morte como o discurso que melhor inaugura a modernidade, colocando-a como o tempo da sombra e da morte, da ausência, e em termos mais precisos, ausência de Deus. Esse drama aparece em Baudelaire sob o signo do satanismo, da cidade sob o signo do mal. Lugar onde o desaparecimento de Deus é codificado como o tempo do desaparecimento da aura e do poeta; Benjamin como o tempo do desaparecimento da experiência (*Erfahrung*, em contraposição à vivência, *Erlebnis*) e da arte de narrar. Benjamin sintetiza isso no trecho onde diz: “A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.”⁵³²

No conceito de aura se pode perceber em toda a sua dimensão o que significa o desaparecimento na modernidade. Ele significa o colapso do tempo e do espaço, quando a distância se reduz ao imediato. Quando isso ocorre o que resta é uma superfície onde o que vem colar não é o que responde da distância, mas do agora. Se a eternidade como o tempo mais ampliado desaparece, junto com ela desaparece a vida, da qual é indissociável. A morte da morte – “No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação”⁵³³ -, nesse caso, é usada como um outro nome para a morte de Deus, já que Esse respondia pelo nome da eternidade. Em termos de cidade isso significa que:

Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.⁵³⁴

⁵³² BENJAMIN, “O narrador” in: *Obras Escolhidas I*, p. 207.

⁵³³ BENJAMIN, “O narrador” in: *Obras Escolhidas I*, p. 207.

⁵³⁴ BENJAMIN, “O narrador” in: *Obras Escolhidas I*, p. 207.

O que quer dizer, para todos os efeitos, que sem Deus, nem a morte tem lugar na cidade. Com Ele se vai toda ideia de duração e eternidade (naturalmente se pode pensar a duração numa chave que não necessita de Deus, como o faz Bergson em *Matéria e memória*, mas não é disso que se trata aqui).⁵³⁵

Melancholia tenta mostrar como esse estado de coisas não tem sentido em continuar e que o fim pode ser desejável. Justine, como publicitária e Claire, como representante da alta burguesia, não têm como resistir ao fim. Todo o mundo que elas representam é poeira e à poeira deve retornar. Do ponto de vista da salvação a poeira é resgatada cosmicamente para constituir um novo corpo na eternidade; em *Melancholia*, na ausência da eternidade, o que resta – se restar – é apenas poeira. Esquecidos da eternidade e de Deus – que aqui se equivalem – o mundo ao qual pertencem espera pelo apocalipse sem qualquer esperança de redenção. Por isso, o fim em *Melancholia* é tão somente fim.

Gostaríamos de ver nesse filme, portanto, a alegoria do fim de tudo, com o moderno desaparecendo sobre a sua própria derrisão. Uma visão niilista que coloca a modernidade em cheque por sua própria zombaria da eternidade. Benjamin costumava admirar os socialistas sonhadores como Blanqui, que apelavam para o cósmico como convocação da justiça. Frente à zombaria pelo cósmico, o mundo desencantado da modernidade sucumbe sob sua própria nulidade. O planeta Melancholia que se aproxima, com sua indiferença ao destino dos homens, pode ser visto assim, como o planeta da vingança. Indiferentes à eternidade, os homens merecem desaparecer. Como assassinos de Deus, eles devem experimentar a própria morte.

Tudo isso soa bastante punitivo e o é. Mas mesmo na recusa do caráter punitivo - relegando-o a algum campo de desprezo pela moral cristã – a contemporaneidade se revela ignorante. A punição pela destruição sempre foi o sortilégio dos que infringiam a vontade dos Deuses, como se pode ver na Grécia. Daí, o grande mito gnóstico ser calcado não na dicotomia entre Apolo e Dionísio, mas no mito de Prometeu, como pode ser visto no interesse de Blumenberg e Voegelin por esse.⁵³⁶ Prometeu ressurge na modernidade como Fausto, mas esse

⁵³⁵ Cf. BERGSON, *Matéria e memória*.

⁵³⁶ Cf. BLUMENBERG, “Sophists and Cynics: antithetical aspects of the Prometheus material” in *Work on myth*, 1985; e VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, onde Prometeu é onipresente, com passagens como “The soul’s rebellion against the order of the cosmos, hatred of the gods, and the revolt of the Titans are not, to be sure, unheard of in Hellenic Myth. But the Titanomachia ends with the victory of Jovian justice (*dike*), and Prometheus is fettered. The revolutionary reversal of the symbol – the dethronement of the gods, the victory of Prometheus – lies beyond classical culture, it is the work of gnosticism” dando o tom. (“A rebelião da alma contra a ordem do cosmos, o ódio aos deuses e a revolta dos titãs não são, certamente, inéditas no Mito helênico. Mas a Titanomachia termina com a vitória da justiça judaica (*dike*), e Prometheus está acorrentado. A reversão revolucionária do símbolo - o destronamento dos deuses, a vitória

personagem não é ele mesmo a encarnação do mal.⁵³⁷ Assim como Prometeu, seus erros foram cometidos em nome dos mais altos ideais. No fim da tragédia de Goethe ele se arrepende e percebe na destruição que perpetrou o seu próprio fim. Ao tentar evitar o assassinato do casal de velhos que ocupa uma pequena propriedade que se coloca no caminho do progresso ele se dá conta que a destruição dos confins (da infância, do passado, da natureza, etc) é a própria destruição do que resta da humanidade. “Ao fim, a infinita ‘Mãe Noite’, cujo poder ele se recusa a enfrentar, é tudo quanto ele vê.”⁵³⁸ Quanto ao outro lado de Fausto, Voegelin vê em Nietzsche o personagem que, possuindo uma compreensão que faltava ao Dr. Fausto, resolve lançar-se ele mesmo, por vontade própria, no abismo da noite. Para Voegelin, a atitude de Nietzsche sim, representa a suprema traição da gnose, na medida em que não se trata de um caso da *agnóia*, mas de tomar a tragédia da modernidade como oportunidade para lançar o eu como senhor do mundo. Isto é, colocar-se no lugar de Deus, aproveitar-se da morte de Deus para substituí-lo. Aqui já não se pode mais falar de uma força satânica por trás do sujeito, como no caso do Dr. Fausto, mas da coincidência entre força e sujeito num mesmo objeto, o eu.

É isso a que *Melancholia* dá um fim. A noite já não é mais objeto do desejo de um eu que nela pretende mergulhar, mas o que vem para se colocar tal como é: como senhora do mundo. Frente a ela não há um além, mas tão somente o nada. Justine se fortalece na medida em que aceita tal destino e que julga dele ser a humanidade merecedora. Aquilo que pode ser visto como castigo, punição ou vingança é para ela apenas a colocação das coisas em seu devido lugar. O voo noturno do ego para ela não faz o menor sentido. O único sentido que ela entende, frente à aproximação do planeta Melancholia, é que esse retornou para tomar posse do que sempre lhe pertenceu. A noite desce, cobrindo a Terra, é tudo o que sabe.

Frente a isso, Voegelin coloca a coisa da seguinte forma:

Nothing can be plucked out of this masterpiece of rigorous magical speculation without destroying the meaning of the whole. Therefore, we can only advert to a few passages where the theme of the murder of God – the object of the whole enterprise – appears. The most prominent text takes up the death of Christ: ‘the death of the Mediator is not just the death of his *natural* aspect...; what dies is not merely the dead husk that has been stripped from the essence, but the *abstraction* of divine being as well... the death of this mental image (*Vorstellung*), therefore, comprises at the same time the death of the *abstract of divine being*, which is not established as self. This death is the unhappy consciousness’ painful feeling that *God himself has died.*’ What seems here to be a simple statement – the mere observation of a fact – is actually

de Prometeu – está para além da cultura clássica, este é o trabalho do gnosticismo) (VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, p. 26) (trad. nossa)

⁵³⁷ “Se tentarmos reduzir o projeto de Fausto a uma primária linha de ação capitalista, eliminaremos o que aí existe de mais nobre e original, mais ainda, o que o torna genuinamente trágico. Na visão de Goethe, o mais fundo horror do desenvolvimento fáustico decorre de seus objetivos mais elevados e de suas conquistas mais autênticas.” (BERMAN, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p. 91)

⁵³⁸ BERMAN, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p. 90.

something more. For God has died because he was no more than a phase of consciousness that that is now outmoded.⁵³⁹

Que isso se revele a Justine, uma publicitária, isto é, alguém sempre atrás do *fashionable*, do *trendy*, é uma das grandes ironias de *Melancolia*. Ela nada sabe da gnose e vive no interior da morte de Deus como um dado, do qual não se precisa maior atenção. Para o que ela representa Deus está não apenas morto, como completamente esquecido. Nesse sentido, a aparição de *Melancolia* é exatamente como o retorno de Saturno é considerado na astrologia, isto é, como o retorno de algo com o que o indivíduo tem que se haver: com seus limites, na figura da morte. O planeta *Melancolia* surge assim com a velha aparência da morte, a mortalha negra e a foice. Sua excitação explica-se pela resignação com que entende que é o tempo da colheita. E que não apenas não há nada a ser feito como deve ser essa bem vinda, como toda colheita. Não por acaso, em uma cena do filme, Justine surge nua, comungando com a natureza, em total êxtase, como as mulheres na Idade Média que se entregavam à terra, com a diferença que, enquanto essas últimas se entregava a fim de fertilizar o campo, Justine se entrega à espera da colheita, diferença essa que se faz entre o início e o fim de um processo, onde a colheita é apenas o corolário da sementeira.

Em termos coletivos, as consequências da traição da gnose aparecem na forma de correntes de pensamento que visam a libertação que a gnose promete a quem seguir o caminho iniciático. Se por um lado existem os que Voegelin chama de “gnósticos especulativos”, por outro “the more we come to know about the gnosis of antiquity, the more it becomes certain that modern movements of thought, such as progressivism, positivism, Hegelianism, and Marxism, are variants of gnosticism.”⁵⁴⁰ Esse é de longe o ponto que faz do estudo da gnose algo relevante, uma vez que segundo o mesmo Voegelin, “the idea that modern politics is essentially a Gnostic movement is quite new.”⁵⁴¹ É isso o que vêm fazendo autores como Jonh

⁵³⁹ “Nada pode ser arrancado desta obra-prima de rigorosa especulação mágica sem destruir o significado do todo. Portanto, só podemos anunciar algumas passagens onde o tema do assassinato de Deus - o objeto de toda a empresa - aparece. O texto mais proeminente retoma a morte de Cristo: "a morte do Mediador não é apenas a morte de seu aspecto natural ...; O que morre não é apenas a casca morta que foi despojada da essência, mas a abstração do ser divino também ... a morte desta imagem mental (*Vorstellung*), portanto, compreende ao mesmo tempo a morte do *ser abstrato divino*, que não está estabelecido como eu. Esta morte é o sentimento doloroso da consciência infeliz de que *o próprio Deus morreu*. O que parece ser uma declaração simples - a mera observação de um fato - é realmente algo mais. Pois Deus morreu porque ele não era nada mais do que uma fase de consciência que agora está ultrapassado.” VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, p. 47. (trad. nossa)

⁵⁴⁰ VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, p. 23.

⁵⁴¹ VOEGELIN in: HAMERTON-KELLY, *Politics & apocalypse*, nota 33.

Gray e Harold Bloom: leituras que tomam o gnosticismo como fundamento na compreensão de fenômenos tão díspares como a Revolução Russa, o terrorismo islâmico e o milenarismo americano. Na luta entre esses dois últimos todos refultam a tese de Samuel Huntigton do “conflito de civilizações”⁵⁴² em favor do gnosticismo como fonte dos confrontos; nesse caso não seriam as diferenças entre culturas o que causam os choques, mas o sentido messiânico interno a cada uma dessas culturas, que fazem, como no caso do milenarismo americano, que elas lutem para realizar o que cada qual considera o seu excepcionalismo e eleja como inimigo o mal que lhes interessa. Esse impulso é mais evidente nos Estados Unidos, cuja religião Harold Bloom considera de longe a maior forma de gnosticismo no mundo contemporâneo e que possui profundas ramificações em sua política. Por isso, noções políticas como destino manifesto e *new world order* não deveriam espantar ninguém por suas conotações religiosas. Do mesmo modo como a ideia do “novo homem” na revolução soviética também não deveria ser procurada apenas no interior do discurso materialista, mas também no impulso espiritual por trás do impulso revolucionário. Todas essas formas de transposição do religioso para a política encontram-se no interior do estudo do secularismo, debate que remonta pelo menos a Carl Schmitt e que continuou com nomes como o de Karl Lowith e Hans Blumenberg, que colocaram a sobrevivência da teologia na política como principal fonte de entendimento da política moderna.⁵⁴³ Esses autores podem discordar entre si quanto às formas como o secularismo moderno está embrenhado de elementos religiosos do passado, mas para eles não há dúvidas de que a religião sobrevive na política moderna. Isso corrobora o modo como pensamos os modos como Deus sobrevive na psique moderna, ainda que esteja “oficialmente” morto.

Se por um lado parece não haver dúvidas de que o gnosticismo sobrevive na modernidade, por outro é óbvio que esse gnosticismo não é o mesmo que gnose. Por definição, a gnose é pacífica e anti-poder. Assim, o gnosticismo na América por exemplo, o mais poderoso deles, não é mais do que uma imitação da gnose. Ao que tudo indica poderíamos aplicar aqui a diferença entre as religiões públicas e as religiões de mistério, com a diferença de que, nesse caso, caberia ao núcleo de mistério da religião se transformar ele mesmo em religião popular. Essa seria uma forma gigantesca de perversão de algo que surgiu para permanecer modesto, e todas as aberrações que adviriam de tal uso de sabedoria secreta para fins outros não passaria de magia negra em alta escala. Na mito do aprendiz de feiticeiro o aprendiz faz uso do

⁵⁴² Cf. HUNTIGTON, *The clash of civilizations*.

⁵⁴³ Cf. SCHMITT, 2009; LOWITH, 1949, BLUMENBERG

que aprendeu com o mestre sem estar preparado espiritualmente, com a conseqüente liberação de forças destrutivas, sobre as quais ele não tem controle. Em termos coletivos o que se passa na América é algo semelhante, com a política americana das últimas décadas escalando cada vez mais o caminho da irracionalidade, pensando estar imbuída da missão de levar o bem para os povos do mundo. John Gray faz questão de frisar que o núcleo de poder que conduz a política na América desde os anos setenta acredita piamente que estão imbuídos dessa missão, enquanto aos olhos do mundo o que se evidencia é apenas um projeto de poder imperialista. Isso nos faz lembrar da observação de Marshall Berman de que o pior do Dr. Fausto advém não de seu desejo de poder, mas de seus sentimentos elevados.

Gnose (*gnosis*) em grego significa simplesmente conhecimento. Nos primeiros séculos do cristianismo, a palavra ganhou uma conotação especial. Ela passou a ser usada como uma forma de conhecimento direto de Deus, o que viria a encontrar resistência entre os Pais da Igreja que pensavam ser necessária a tutela dos fiéis. Alguns dentre esses, tais como Clemente de Alexandria e Irineu usavam o termo gnose como conhecimento através da fé. Para eles, os evangelhos dos apóstolos continha a verdadeira gnose. Mas foram esses mesmos padres que condenaram algumas vertentes do cristianismo como propagadoras de uma falsa gnose. Por uma ironia da história é esse sentido pejorativo que prevaleceu historicamente, tornando a palavra gnose sinônimo de heresia.

No final do primeiro século DC, algumas seitas cristãs professavam um saber que tinha como princípio a separação absoluta do bem e do mal. Essa crença sobrevive na palavra de uso comum maniqueísmo, que significa uma visão limitada, dualista. O maniqueísmo, contudo, foi uma religião complexa, fundada por Mani, profeta persa que viveu entre 216-274 DC. Por sua influência, a gnose, antes fragmentada em diversas seitas, tornou-se um corpo mais unitário, que rapidamente se disseminou por uma vasta área tendo como centro a antiga Pérsia.

O princípio basilar dos ensinamentos de Mani diz respeito a uma eterna luta entre um Deus falso e um Deus verdadeiro, sendo que nosso mundo é uma criação do primeiro, do falso taumaturgo e pouco ou nada tem a ver com o Deus verdadeiro, que se mantém à distância, como um Deus alienígena. Na guerra entre o bem e o mal, o mal venceu e nos domina. Para ele, a única maneira de escapar ao mal era se libertar desse mundo. Para tanto, era preciso uma iniciação.

O maniqueísmo separava seus seguidores em dois grupos: os eleitos e os auditores. Somente os eleitos tinham acesso ao conhecimento necessário à iniciação que lhes permitiria a

passagem para o mundo do Bem. Os auditores, como aqueles que ainda não estavam suficientemente maduros para a iniciação, era dada a oportunidade de se prepararem para em uma outra vida encetarem suas próprias enduras. Se por um lado eles não tinham acesso a todos os mistérios, por outro deles também não era exigida a estrita disciplina dos eleitos, que incluía a observância de jejuns e os votos de castidade e pobreza.

Mani, diferentemente dos gnósticos anteriores, embora dissesse ser um apóstolo de Jesus, não seguia apenas os ensinamentos cristãos. Seus seguidores o julgavam a encarnação de profetas de diferentes tradições, tais como, Zoroastro e Buda. Antes dele, na confluência de várias tradições, mas às voltas sobretudo com o advento de Jesus, grupos de cristãos como os valentinianos, os simonianos, os nicolaítas, os ofitas, os naasenos, os setianos, os peratas, os basilidianos, os carpocratianos e os marcosianos, constituíram os primeiros núcleos gnósticos. Embora divergissem em alguns pontos, o que os unia era o professar de um saber que provinha diretamente de Deus, independente de alguma autoridade religiosa. Era o que eles chamavam de conhecimento de primeira mão. É desses grupos pioneiros que o maniqueísmo retirará a ideia de uma divisão radical entre o bem e o mal, entendendo o conhecimento derivado deste mundo como uma grande ilusão, cujo objetivo era a manutenção da ignorância e do mal, e, por extensão, o aprisionamento dos homens, incapazes de reconhecer o verdadeiro e o bem. Eles faziam uso de alguns evangelhos que só recentemente, com a descoberta dos manuscritos de Nag Hammadi e de Qumran, respectivamente descobertos em 1945 e 1947, vieram à luz. Tanto uns quanto outros são reuniões de textos dessas antigas comunidades gnósticas, contendo orações, rituais e ordenações, além de evangelhos apócrifos, que ficaram de fora do cânone da Igreja. Um desses evangelhos, o *Pistis Sophia*, é considerado uma das fontes mais límpidas da doutrina gnóstica. E muitos dos escritos de Qumran revelam segredos dos misteriosos essênios, seita dissente do judaísmo, que acredita-se, Jesus iniciou-se.

Vivendo principalmente no Egito, sob a proteção do cosmopolitismo de Alexandria, os grupos gnósticos se serviam do conhecimento que por ali circulava livremente. Se servindo desse ambiente tolerante os membros de tais grupos interpretavam livremente os evangelhos, misturando-os a outras fontes de conhecimento. Em sendo assim, o conhecimento que produziam era profundamente sincrético, misturando fontes da sabedoria grega, árabe e cristã. Muitas vezes em sintonia com neoplatônicos como Plotino, disfrutavam da filosofia grega como uma de suas principais fontes de conhecimento. Mani, portanto, não foi uma novidade, mas apenas transportou para o lugar de origem do zoroastrismo, esse sincretismo que então floresceu no Egito. Com ele, as pontas que ligavam Zoroastro ao judaísmo e à filosofia grega

retornaram à sua casa. Talvez isso explique o poder maior de concentração que a gnose encontrou em suas mãos.

A Igreja em seu afã de unificar a cristandade combateu essas visões que ela julgava alternativas com os dogmas que iriam dominar a Idade Média. Muitos líderes gnósticos foram martirizados como hereges e data desse período de perseguição o desaparecimento dos textos que só viriam a ser reencontrados na década de quarenta do século passado. Mas tudo indica que esses textos, ou pelo menos uma importante parte deles, continuou a circular clandestinamente Idade Média adentro. As referências ao Livro de Enoque são um exemplo disso, uma vez que ele jamais havia sido encontrado, embora tenha sido aqui e ali mencionado como um livro realmente existente. O que se conhece como sabedoria secreta ao longo dos séculos diz respeito em essência à posse do conhecimento contido nessas fontes heréticas, que se julgavam publicamente perdidas.

A eclosão do catarismo no sul da França foi a primeira grande manifestação de que o ensinamento gnóstico permanecia acessível e vivo. Por suas dimensões foi a primeira grande retirada de véus que se viu após o desaparecimento do maniqueísmo. Dizendo-se claramente como seguidores de Mani, fizeram irromper na Europa aquilo que a Igreja julgava haver extinto. Como maior heresia da Idade Média, a Igreja logo tratou de responder à altura. Contra os cátaros foi lançada a primeira cruzada que teve como alvo um destino no interior da Europa, assim como o Tribunal da Santa Inquisição foi fundado com a estrita função de eliminá-los. Fazendo reviver a simplicidade dos cristãos primitivos, os perfeitos foram perseguidos impiedosamente por uma Igreja rica e poderosa, que não podia aceitar o crescimento de uma religião que colocava em cheque sua autoridade. A destruição foi tão eficaz que poucos vestígios restaram dessa civilização cátara que também ficou conhecida como civilização do amor. Somente no século dezenove a história da civilização cátara começou a ser desenterrada, tornando-se objeto de estudo, permanecendo por um longo tempo obscura devido ao apagamento de seus rastros. A descoberta dos manuscritos encontrados no Egito e na Palestina, contudo, têm contribuído para preencher as lacunas, evidenciando a coincidência entre os pontos de vista cátaros e gnósticos. O fato de que escritos essênios tenham sido encontrados junto aos manuscritos gnósticos mostra que embora o nome gnose seja estritamente usado para designar as seitas cristãs dos primeiros séculos, o tipo de conhecimento gnóstico precede esse período, uma vez que os essênios datam pelo menos do século II AC. Além disso, o sincretismo presente na gnose conecta essa à filosofia grega e a Zoroastro, o que nos faz pensar no gnosticismo não como algo que surgiu e se extinguiu num período determinado, mas que foi a

continuidade de algo que remonta às religiões de mistério de diferentes regiões, como a Grécia, o Egito e a Pérsia. Desse modo, ela seria, por seu sincretismo (sincretismo que de todo modo não estava ausente nas religiões dessas regiões) um ponto nodal e sintético das tradições secretas do passado, com as quais ela fundiu a novidade do mistério crístico. Assim seria, propriamente na novidade de Cristo, que a gnose se diferencia das religiões de mistério do passado, assim como residiria no seu poder de síntese a qualidade que a Igreja julgou transgressiva. Embora a Igreja tenha pretendido se livrar da contaminação do passado e apresentar Cristo como o inteiramente novo ela mesma não conseguiu se manter desimpedida do sincretismo, embora tenha devotado grande esforço para pelo menos disfarçá-lo. Com isso a Igreja provavelmente foi a responsável por implantar o culto do novo como uma mitologia que iria atravessar os séculos e encontrar uma nova expressão na ciência moderna e na arte, que se caracterizaram pelo impulso de apagar a tradição e pelo desejo de começar do zero. Não é possível reduzir nem uma nem outra a isso, mas se há algo de pernicioso nesse intuito ele se encontra aí. Em Benjamin essa perniciosidade atende pelo nome de progresso, que não poucos autores detectaram como uma herança cristã. Mais uma vez, como já foi feito anteriormente, o problema que se apresenta é saber de qual cristianismo se trata quando se relaciona o progresso com a ideologia cristã, uma vez que colocando a gnose na equação, temos não apenas duas formas de cristianismo, mas duas formas que se confrontam entre si. Temos aí todo um campo de investigação que aparece histórica e criticamente como oposição entre Igreja e heresia, o qual pode aparecer, tal como em livros como o de Antoine Compagnon, *Os antimodernos*, como uma luta intestina no interior da própria noção de modernidade.⁵⁴⁴ Nesse caso, a luta que vemos na secularização da política pula para o campo da arte, onde, em sua secularização, igualmente podem ser encontrados os vestígios da milenar luta entre cristãos e hereges (como se os hereges não fosse eles também cristãos). Algo dessa ordem também pode ser encontrado no pensamento social, no qual a utopia é sempre um grande parâmetro para se julgar os espectros políticos, dividindo-se entre os que a propõem e os que a abominam. Mas mesmo entre os primeiros é possível observar as diferenças de que vimos falando, não sendo possível falar de utópicos assim como não se pode falar simplesmente de cristãos, pois entre eles também os há os heréticos, tal como se pode observar em *Utópicos, heréticos e malditos*.⁵⁴⁵

Mas embora a gnose se apresente como heresia frente à Igreja, seu papel na modernidade não é facilmente classificado como o polo herético frente ao que é normalizado. A

⁵⁴⁴ Cf. COMPAIGNON, *Os antimodernos*.

⁵⁴⁵ Cf. TEIXEIRA, 2002.

coisa é muito mais complexa do que isso. Daí ser possível pensar movimentos ultraconservadores lado a lado com movimentos revolucionários, uma vez que ambos podem se apresentar como contra-governos, isto é, heréticos políticos. Da mesma forma, no modernismo, atitudes estéticas tão distintas quanto o racionalismo corbusiano podem estar do mesmo lado, frente à tradição, de atitudes, digamos assim, irracionistas, como as tentativas (frustradas) de pensar a cidade numa chave expressionista, como se pode ver em *The other tradition of modern architecture*, de Colin St John Wilson, crítico e arquiteto britânico.⁵⁴⁶

A literatura sobre os cátaros atualmente é vasta. Ela se divide entre estudos acadêmicos, romances e literatura esotérica. Dentre os primeiros, o estudo de Mark Gregory Pegg mostra os limites sobre o que se sabe sobre eles. A começar pelo termo cátaro, passível de dúvidas. Restringindo seu estudo em *The corruption of angels: the great inquisition of 1245-1246* aos registros da inquisição levada a cabo por Bernardo Gui, Pegg ilustra a dificuldade de distinguir quem eram os cátaros e qual o grau de diferença deles em relação ao restante da população: “No one at Saint-Sernin, wether friar-inquisitor, petty noble, or aging widow, ever used the noun *Cathari* to describe heretics at Lauragais.”⁵⁴⁷ Tampouco usaram o termo *perfecti* e *perfecte*. Os nomes usados para descrever os hereges nos autos são *bons omes* e *bona femnas*, embora seja possível que os inquisidores tenham ouvido nomes como *boni homines*, *probi homines*, *bone femine*, *bonas domnas*, *heretici*, *eretgis*, *iretgis*, na medida em que o latim e a língua local, o occitânico, reverberavam pelas paredes da Abadia de Saint-Sernin em Toulouse, local onde os interrogatórios transcorriam.

O termo cátaro foi usado para descrever os hereges posteriormente. *Cathars*, que quer dizer *puro* em grego, somente veio a ser usado, segundo Pegg, no século XIX pelos estudiosos que usaram esse termo para descrever heresias medievais de vários locais (Inglaterra, norte da França, Lombardia, Rhineland, Catalunha e o próprio Lauragais, país de origem dos cátaros), sem que se possa provar qualquer conexão entre elas.

Essa visão acadêmica cuidadosa, contudo, talvez deixe escapar justamente o que não apenas as lacunas da história não permitem preencher, mas o que o treino intelectual não deixa entrar.

Livros como *A história secreta do mundo*, de Jonathan Black, são difíceis de enquadrar e certamente veem preencher o que falta ou escapa aos estudos acadêmicos propriamente ditos. Embora Black tenha treino acadêmico – ele é graduado em filosofia e

⁵⁴⁶ Cf. WILSON, *The other tradition of modern architecture*.

⁵⁴⁷ PEGG, *The corruption of angels*, p. 17.

teologia – ele não se furta a entrar no campo minado do que a academia despacharia como puramente especulativo. Black fascina ao mostrar que o que é tomado como metáfora pode perfeitamente ter sido algo bastante concreto. Assim, relatos bíblicos como o dilúvio não são mitos, e símbolos como a serpente, onipresentes na história, podem ser explicados de acordo com eventos que realmente aconteceram, embora numa época bastante remota, para que se tenham registros. Ele trabalha sobre a hipótese de que esses mitos e símbolos formam parte de um saber secreto sobre as origens e a evolução da humanidade. Eles refletem eventos que se perdem nas brumas do tempo, numa temporalidade que extrapola o calendário oficial da ciência. E numa linguagem iminente alegórica fazem sobreviver as lembranças de períodos imemoriais. Lendo seu livro é impossível não pensar nas alegorias como ruínas da linguagem, tal como as queria Benjamin. A antiguidade do símbolo da serpente nesse caso decorreria da impossibilidade de acessar o passado tal como ele aconteceu, fazendo com que esse sobreviva não como história, mas como reminiscências. Ela seria o símbolo do momento em que a humanidade deixou um tipo de existência comunal muito semelhante ao reino vegetal e ingressou na existência onde existe a separação dos sexos, como no caso dos animais. A serpente enrolada na árvore presente no livro do Gênesis descreveria esse momento, com a sexualidade tomando conta dessa existência vegetal. A queda nesse caso teria sido ocasionada pela perda do sentimento de unidade e pela experiência da separação. Essa história também aparece no *Banquete* de Platão no mito dos andróginos, seres redondos que não se sentiam incompletos. Embora tudo isso possa parecer loucura, com as explicações que Black retira do conhecimento secreto, os mitos e símbolos ganham sentidos muito concretos, deixando de serem apenas arquétipos psicológicos ou cifras de conhecimentos supersticiosos, os quais caberia à ciência dissolvê-los à luz da razão.

Esse tipo de conhecimento secreto foi revelado no século XIX de maneira bastante prolixa por Helena Blavatsky em obras monumentais como a *A doutrina secreta e Ísis sem véu*. Ísis, tal como a trata o filósofo francês Pierre Hadot em *O véu de Ísis*, é a metáfora da “imagem velada da natureza.”⁵⁴⁸ Como podemos inferir a partir dos títulos dos dois livros um está para o outro como uma imagem invertida, embora ambos prometam a mesma coisa, a saber, o desvelamento de Ísis. Para fazer o que intenta Blavatsky age como Jonathan Black, isto é, para ela não existem os limites da ciência conhecida, permitindo que ela da antropogênese e da cosmogênese sem as restrições da arqueologia e da astronomia. É claro que para ela a astrologia é uma fonte muito mais rica de conhecimento do que essa última. E assim ela persegue

⁵⁴⁸ HADOT, *O véu de Ísis*, p. 21.

incansavelmente a história do mundo, a qual ela tem acesso através dos *eons*, temporalidades em ciência que apenas a astrofísica se arrisca a sondar. Mas o fato é que com isso, em suas mãos, mitos e símbolos adquirem uma concretude que para a astrofísica nada querem dizer. Ao contrário de Blavatsky, por mais que a ciência tenha certeza tudo o que ela parece ter a nos dar são abstrações de um mundo sem sentido. Então, antes de acusarmos Blavatsky de mistificadora, devemos nos perguntar qual a sua função.

Quanto a Pierre Hadot ele assim explica a sua:

Hans Blumenberg, que foi para mim um amigo, e cujo desaparecimento lamentei profundamente, mostrou-se de modo impressionante em seu livro *Paradigmen zu einer Metaphorologie* como a história de certas metáforas, das quais muitas não podem ser traduzidas adequadamente em proposições e conceitos – por exemplo: a nudez da verdade, a natureza como escritura e como livro, o mundo como relógio -, permite revelar a evolução, através dos tempos, das atitudes espirituais e das visões do mundo.⁵⁴⁹

Mas obviamente Madame Blavatsky vai além disso. O que ela tem a dizer não se restringe a formulações do senso comum que ajudam a compreender o mundo. E isso a distingue da metaforologia de Hans Blumenberg, que Hadot cita como fonte de inspiração. A gnose claramente pertence ao campo que Blavatsky explora, que pode ser chamado de pseudo-científico. Como conhecimento e conhecimento sincrético ela antes de se pretender ser uma religião no sentido dogmático apelava para a razão, apenas que essa razão não devia se limitar aos fatos observáveis, como a ciência moderna, mas devia dar uma grande atenção aos fatos ocultos. Embora ciência oculta hoje em dia seja sinônimo de ocultismo, o que não tem algo necessariamente a ver com a gnose, esse nome é bastante adequado para ela. Em termos de fantasmalogia medieval, essa razão é aquela que é capaz de olhar com os olhos da mente, quando a imaginação, purificada dos sentidos, torna-se capaz de sintonizar-se com o espírito que tudo sabe. Embora Blavatsky fosse uma ocultista, o raio de visão que ela alegava ter era algo bem próximo dessa razão liberta, com a diferença de que, como ela mesma dizia, não fosse ela mesma uma liberta, mas alguém com a missão de trazer o conhecimento secreto ao público. Como uma médium ela não podia se dizer uma iniciada gnóstica, cujo conhecimento é direto e não mediado.

Blavatsky obteve um enorme êxito na divulgação de sua obra, influenciando gente como Fernando Pessoa, que chegou a traduzir textos de sua autoria para o português. E ela não

⁵⁴⁹ HADOT, *O véu de Ísis*, p. 18.

estava só em sua tarefa de divulgar a doutrina secreta. O campo de conhecimento ao qual pertencia, a teosofia, produziu muitos outros nomes, dos quais Rudolf Steiner é um dos mais importantes (embora, por um atrito, esse tenha se desligado da teosofia e fundado seu próprio ramo teosófico, a antroposofia).

A ciência dos espíritos que influenciou nomes como Kant – e logo a seguir Hegel – adquiriu grande popularidade no século XIX com a teosofia e o espiritismo, de modo que quando Marx fala de fantasmagoria da mercadoria esse sentido é muito mais literal do que à primeira vista se pode imaginar.⁵⁵⁰

Blavatsky dizia que a modernidade era o tempo da revelação e que sua tarefa consistia em revelar ao mundo o que apenas circulara no interior de pequenos grupos ao longo da história. Em suas antropogênesis e cosmogênesis não existe apenas uma queda como na tradição judaica, mas várias, cada qual representando a passagem da humanidade e do mundo por um novo estágio. Essas quedas para ela representam momentos de afastamento da fonte espiritual e mergulho na matéria. A queda simbolizada pela serpente frente a esse quadro representa apenas uma das passagens, a que Jonathan Black descreve como a passagem do mundo vegetal para o mundo animal. Recorrendo aos mitos de numerosas tradições Blavatsky nos faz penetrar num labirinto de símbolos que se refletem uns aos outros, como se estivessem a espera de serem decodificados como símbolos que dizem a mesma coisa. Embora a comparação possa conter problemas essa diferença de métodos pode ser encontrada quando se compara o *approach* da cidade pelo ângulo do urbanismo moderno e o feito pelo ângulo dos surrealistas. Entre o funcionalismo e a magia é óbvio que a escolha surrealista aposta nessa última. Isso explica a razão pela qual Benjamin tanto admirava Blanqui, que de todos os socialistas, utópicos ou científicos, é um dos menos conhecidos. Com efeito, *A eternidade pelos astros*, recorre ao pensamento mítico a fim de alucinar a razão moderna, algo bem de acordo com a espiritualidade do século XIX, na qual o fenômeno Blavatsky não estava só. Também em termos de cidade é possível pensar que a magia e o mecanicismo encontraram sua forma acabada no parque de diversões, que ao final do século encontrava pela primeira vez sua forma acabada. Em Blavatsky a doutrina secreta é revelada quase que de forma mecânica e científica, como se na modernidade a forma adequada para a revelação fosse a de um tratado científico. De qualquer modo nela ainda se encontra o elemento mágico autêntico e não como fantasmagoria. Isso explica a razão pela qual ela pode ser vista como uma ponte entre o

⁵⁵⁰ Em “O fetichismo da mercadoria: seu segredo” Marx escreve que “não se faz mister que os trabalhos e os produtos assumam **feição fantasmagórica**, diversa de sua realidade.” (MARX, *O capital*, p. 86) (grifos nossos)

romantismo e o modernismo, uma espécie de elo entre William Blake e André Breton. Pois ao divulgar a doutrina secreta ela abriu aquilo que em Blake ainda se anunciava de forma velada, preparando o terreno para a versão urbana da religião que os surrealistas pretendiam fundar sobre um misto de banalidade e estranheza, isto é, do *Umheimlich*.⁵⁵¹

A teosofia como forma de pensamento teve a pretensão de ser intemporal. É ela que de algum modo costura a história da gnose com as religiões de mistério do passado. E que a amarra às manifestações gnósticas pós-cátaros. Para ela, a doutrina secreta foi salva e prosseguiu nas mãos dos templários, rosacruzes e alquimistas. E teria influenciado grandes nomes das ciências e das artes ao longo dos séculos⁵⁵², sempre colocando azeite na máquina com o intuito de evitar a queda total na matéria. É esse grande plano para a humanidade que a teosofia diz revelar. Em termos de objeto a teosofia não difere da psicanálise. Ela também vê no desejo o motor do mundo. Assim como vê no lugar do desejo o lugar da falta. Mas enquanto a psicanálise tem como objetivo a promoção do desejo, a teosofia o nega. Lá onde a psicanálise diz para ir ao encontro do desejo, a teosofia diz para dele fugir. Como? Aí é que entra verdadeiramente a iniciação, aquilo que os cátaros chamavam de endura. O que se pode adiantar a esse respeito é que não se trata de uma simples repressão do desejo. O termo que se encontra na teosofia é negação, mas mesmo essa não pode ser vista como uma simples negação no sentido de um esforço pessoal (de todo modo inútil). O símbolo da luz representa bem o que se deve passar na iniciação, o deixar-se banhar pela luz. É ela que vem e carrega consigo os desejos. Ela é a graça divina que desce sobre o homem, fazendo da iniciação um processo de cura pelo Outro. Nisso reside a razão para o eterno combate contra o aprofundamento na matéria, uma vez que, segundo a teosofia, caso essa venha a tomar conta do mundo a luz já não poderá penetrá-lo.

⁵⁵¹ Claudio Viller, em um instigante estudo sobre literatura e gnose, traça a gênese da poesia moderna no gnosticismo. Para ele, a chave para a interpretação de poetas como William Blake, Novalis, Goethe, Victor Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont estaria na gnose. Quanto ao surrealismo Viller diz o seguinte: “Pode parecer estranha essa associação do surrealismo, monista, materialista e antiteísta, a uma religião ou doutrina religiosa dualista, com uma mitologia complexa, pela qual o mundo foi criado por uma divindade secundária e má, o demiurgo”⁵⁵¹ (WILLER, *Um obscuro encanto*, p. 16), mas é exatamente isso o que ele faz, acertadamente diferenciando as “gnoses” possíveis no interior do Surrealismo, como quando ele coloca que “em Artaud, Deus é um ente presente, demiurgo a ser combatido; em Breton, inexistente.” (WILLER, *Um obscuro encanto*, p. 383)

⁵⁵² A esse respeito, vejamos um trecho de *A história secreta do mundo*: “A literatura da Renascença é iluminada por estrelas e planetas. Os grandes escritores da Renascença italiana invocaram esta energia pelo uso inteligente e diligente da imaginação. Assim como Helen Waddell, Frances Yates não era esotérica – ou, se era, não deu nenhuma pista em seus escritos – mas graças à sua pesquisa meticulosa e à análise brilhante, e as dos estudiosos do Instituto Warburg que seguiram seus passos, temos uma compreensão detalhada das descobertas esotéricas da Renascença e de como inspiraram as artes plásticas e a literatura.”⁵⁵² (BLACK, *A história secreta do mundo*, p. 317)

Em *Melancholia* todo esse processo pode ser entrevisto. O planeta Melancholia, uma clara alusão a Saturno, o deus da morte e da matéria, vem para acabar com todas as possibilidades. Frente a ele, a humanidade como um todo é culpada. Dentre os poucos personagens que dominam a cena sequer a criança é vítima. Tampouco o mal parece habitá-los. Encerrados na propriedade aristocrática eles parecem flutuar indiferentes aos destinos da humanidade como um todo. Apenas na fala de Justine a respeito do mal que representa a publicidade a mercadoria entra em cena de modo direto. Porém, de modo indireto ela parece estar em todo lugar. É interessante que ao invés de mostrar o apocalipse com as costumeiras cenas de destruição das cidades com que o cinema está acostumado, o apocalipse venha a ser representado nesse lugar que parece flutuar indiferente às mazelas da humanidade. É como se Trier desejasse deixar a cidade fora de foco, como um fundo, onde todo o mundo já se tornou cidade e apenas esse lugar fosse o último lugar de verdade. A atmosfera pré-moderna que domina o filme talvez diga respeito a isso, como se a urbanização do mundo fosse melhor mostrada sem a sua presença. Os personagens passando os dias à espera do fim parecem se adequar a essa paisagem fora do tempo. O retorno a temporalidades passadas culmina com a cabana da última cena, sob a qual os personagens remanescentes se abrigam na hora derradeira. Nessa hora, nem mais o castelo parece ser um cenário adequado. Formulada por Justine, a ideia de construir a cabana simbólica como último abrigo encerra o filme com uma grande metáfora antimoderna. Desse modo, um filme que se inicia com cenas de uma noiva tentando escapar em câmera lenta das raízes que insistem em agarrar seu corpo termina com um gesto de desprendimento total.

O saber ignorado e o fim da história.

- “Do you think I’m stupid?”, pergunta Justine, voltando-se para a irmã, Claire. “Are you stupid?”, pergunta novamente ela, em outro momento. Por duas vezes a palavra “stupid” ressoa neste diapasão, em *Melancholia*. Por duas vezes se ouve também a frase: “Sometimes I hate you so much!”. Dessa vez de Claire para Justine.⁵⁵³

⁵⁵³ - “Você pensa que eu sou estúpida?”, pergunta Justine, voltando-se para a irmã, Claire. “Você é estúpida?”, pergunta novamente ela, em outro momento. Por duas vezes a palavra “estúpida” ressoa neste diapasão, em *Melancholia*. Por duas vezes se ouve também a frase: “Às vezes eu te odeio tanto!”. Dessa vez de Claire para Justine.⁵⁵³

Melancolia, centrado nas duas irmãs, mostra a partir dessas falas a divisão que marca o filme: por um lado, Justine, a que sabe, por outro, Claire, a que prefere não saber (a primeira parte do filme se chama “Claire”, a segunda, “Justine”). À medida que o planeta destruidor se aproxima a posição entre elas muda: enquanto Claire passa do controle ao desespero, Justine cresce, passando da depressão à força. Ambas parecem terem se constituído bem enquanto sujeitos - apesar dos pais - mas frente à catástrofe iminente enquanto uma desmorona a outra se fortalece (Leo, filho de Claire, se refere a Justine como “tia quebra-aço”, indicando que sempre teve nela, e não na mãe, um exemplo de força). Mas na polaridade do filme o que transparece é que enquanto Claire se constituiu bem enquanto sujeito a partir de um bom casamento, coube a Justine o risco de se aventurar numa profissão – no caso, publicidade -, como metáfora do mundo dos homens. No mundo moderno e liberal escandinavo, onde o filme se passa, embora elas não hajam como submissas aos homens, é evidente que o filme deseja mostrar um quadro menos idealizado, no qual quem ainda está no comando são esses. No caso de Claire, o dinheiro vem do marido; no de Justine, o poder vem do dono da agência onde trabalha. Tanto num caso como no outro o crescimento de ambas depende de homens em posição de poder. Mas cabe a Justine mandar esse esquema para o espaço: primeiramente ao destruir seu casamento, em seguida, ao despachar seu patrão para o quinto dos infernos. Se Justine já era uma “quebra-aço” anteriormente não é possível saber, a não ser pelos olhos do sobrinho Leo, mas não resta dúvida que a chegada de *Melancolia* faz dela definitivamente uma forte. Aliás, é frente à chegada do planeta que tudo se revela. A hora do apocalipse é também a hora da retirada dos véus, como o indica a etimologia da palavra *apokálypsis* (*apo* (des) + *kaliptós* (coberto, véu), que em grego significa descoberta ou revelação.⁵⁵⁴ A melancolia nesse caso ganha seu mais amplo sentido, como aquilo que revela. No caso do filme, por meio do recurso ao apocalipse Trier parece ter como principal desejo retirar o véu da ilusão que cobre o mundo, e que se revela exemplar na medida em que mesmo numa sociedade que é considerada uma das mais avançadas, cabe à ilusão sustentar a realidade. Essa realidade, parece querer dizer o filme, se assenta sob bases frágeis; ela não passa de uma camada superficial que num movimento único as forças da natureza pode levar de roldão. Frente a isso, as mazelas humanas são secundárias, dramas de segunda mão. O drama real é outro. Esse outro ou Outro que a humanidade insiste em se esquecer, mas que está sempre ali, rondando, em sua órbita aparentemente indiferente, mas que a qualquer instante pode irromper e cobrar sua presença, fazendo valer sua lei.

554

Cf. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/apocalipse/>; <https://www.significados.com.br/apocalipse/> (vistos em 12/07/2017)

Aparentemente essa força é cega, mas ela pode ser também motivada por uma consciência à qual não se tem acesso. Seja como for, ela é cega mesmo assim, na medida em que não cabe aos homens sua compreensão. Essa é a escolha de Trier; pelo menos à primeira vista as forças são cegas e indiferentes ao destino humano. Mas é possível também que haja um plano, uma consciência por detrás delas. E embora nada disso fique muito explicitado, em alguns momentos o filme vai nessa direção. Quando Justine revela que “sabe” e que o que ela sabe é que o mundo é “mal”, isso parece indicar que existe uma consciência por detrás da força destrutiva. Mas o que Trier definitivamente não trabalha é com a saída religiosa. Justine diz claramente à irmã que ela sabe que não há nada depois da destruição, isto é, que a morte não as conduzirá a lugar algum. A gnose como religião secreta diz que esse mundo é o mal, mas que existe um bem em algum lugar, e que após a morte o corpo passa por várias esferas antes de retornar para a próxima reencarnação. Assim, a gnose de Trier vai até certo ponto e se detém. Ela aceita que o mundo é o mal, mas não desenvolve nada para além desse ponto. É uma espécie de gnose agnóstica. *Melancholia* funciona assim como um exercício estético romântico – no sentido da concepção das imagens, de seus tons, cenários e simbologia, com referências à lua, à natureza, ao castelo, à bela mulher – desidealizado, desespiritualizado. E nisso reside sua tese principal: o discurso do fim da modernidade, que começou com a tentativa romântica de conter o desencantamento do mundo frente ao crescente materialismo, e termina com a derrota não apenas dessa tentativa, mas com a derrocada também do materialismo. Desse modo, Trier dá cabo à luta interna que moveu a modernidade, deixando no lugar de uma sonhada síntese, o nada absoluto.

A construção desse discurso Trier inicia em *Anticristo*, onde também se pode observar uma polarização entre homem, mulher; civilização e natureza. No lugar das irmãs como polos opostos, aqui a polaridade se apresenta de uma maneira ainda mais esquemática entre Ele e Ela, a cidade e o Éden (em *Ninfomaníaca* essa polaridade sequer existe, restando somente Joe e o mundo dos homens, com a ordem da cidade sendo sistematicamente triturado pela máquina triturado que é o corpo de Joe). Também em *Anticristo* a mulher sabe, e esse saber é do mesmo teor do de Justine, embora nesse caso o mal seja identificado mais especificamente com a natureza. Se em *Melancholia* a ordem “natural” é rompida através da recusa de Justine em se casar, em *Anticristo* a ordem é rompida do interior do casamento, com uma mãe que tortura seu filho, castra a si mesma e tenta castrar o marido. Todo esse movimento de Ela é precipitado pela descoberta de que a natureza é má, então aquilo que parece ser um surto de loucura

apresenta sua lógica como uma tentativa de estancar o mal: castrar, impedir a geração, surgem aqui como tentativas de estancar o poder de procriação da natureza.

Uma das coisas que mais escandalizava nos gnósticos era sua invectiva contra o casamento. E essa invectiva tinha para eles o mesmo sentido que aparece em *Anticristo*. A lógica é simples: a natureza é o mal, assim, casar e reproduzir é alimentar o mal. A última vez que isso se manifestou como potência de uma cultura foi entre os cátaros. Desse modo, há uma grande ironia que a civilização fundada por eles tenha ficado conhecida como civilização do amor. Mas como já vimos, o amor aqui deve ser compreendido em seu sentido mais elevado, como se tivesse existido sobre a terra uma civilização fundada sobre os princípios do amor de que fala Diotima em *O banquete*. Mas a civilização cátara adquire um especial interesse sociológico na medida em que, como foi dito por Simone Weil, os elevados ideais espirituais encontraram sua contrapartida mundana em elevados princípios humanitários. Se por um lado os cátaros recomendavam o celibato e a maldição do casamento, por outro, no que parece ser uma grande contradição, as mulheres eram tratadas como iguais e a natureza era respeitada. Através da história de Esclarmonde de Foix (Occitânia, 1151-1215), filha de Roger Bernard I, Conde de Foix e Cecile Trencavel é possível acompanhar o grau de igualdade que essa civilização alcançou. Após se tornar viúva ela deixou se tornou uma perfeita. Assim, depois de gerar seis filhos, ela se dedicou a pregar as palavras cátaras e fez voto de pobreza, deixando para trás seus privilégios de origem. Sua independência e coragem a fez insistir em ser ouvida por Dominic Guzman, fundador da ordem dos dominicanos e então presidente do tribunal da inquisição em Palmiers. Fez assim parte do último debate entre os cátaros e a Igreja, antes que no ano seguinte (1208), o Papa Inocente III lançasse a Cruzada Albigense, que viria a extinguir a civilização cátara. Esclarmonde de Foix também investiu seu prestígio fundando escolas e hospitais, pelos quais foi lembrada com grande amor pelos que lhe sobreviveram. Como se pode ver pela sua história, mesmo para os que não se interessam pelo lado místico legado pelos cátaros há toda uma herança de justiça social que justifica o nome que lhes deram de civilização do amor. Certamente o que levou Simone Weil a dizer que “essa região, que acolheu uma doutrina tantas vezes acusada de anti-social, foi um exemplo de ordem, de liberdade e de união entre as classes”⁵⁵⁵, indicando assim o modo como pretendia corrigir o sentimento anti-religioso de Marx (provavelmente Simone Weil está para Marx assim como Lou-Andreas Salomé estava para Freud, isto é, como defensoras da religião para além de seu aspecto alienante).

⁵⁵⁵ WEIL, “A agonia duma civilização vista através de um poema épico” in: *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 229.

Lars Von Trier manipula muito bem o saber da verdade como um saber da mulher na Trilogia da depressão. Se a mulher é aquela sobre qual nada se sabe, nos filmes da Trilogia ela é também aquela que sabe. Em *Anticristo*, *Melancholia* e *Ninfomaníaca* esse saber é um saber sobre a verdadeira natureza da natureza: essa é o mal. Que acaba por se revelar como um saber sobre a natureza da mulher. A mulher sabe por que ela é feita da mesma natureza da natureza. Então quando ela fala é o mal que fala. Trier recupera assim o estigma da mulher como feiticeira, que identificada com a natureza sabe como manipular as forças que essa mantém em segredo. Todo o esforço do homem para arrancar da natureza seus segredos por meio da ciência, a mulher sabe simplesmente por que sabe. Em *Anticristo* isso aparece no confronto entre Ele, o terapeuta, e Ela, a que entendeu a verdade das feiticeiras; em *Melancholia*, entre John, marido de Claire, que compra um telescópio para acompanhar a chegada de Melancholia e se serve da opinião de astrônomos para se tranquilizar, e Justine, que a partir de determinado momento, em silêncio, sem nada fazer, já sabe, antecipadamente, não haver escapatória. Em *Ninfomaníaca*, entre Seligman, que encarna novamente a figura do terapeuta e está sempre a desfiar seu conhecimento enciclopédico e Joe, que tudo sabe através de seu corpo e do sexo.

Ao mesmo tempo Claire, a mulher que não sabe, definha (enquanto Justine se fortalece). Como representante da mulher sensata, que se esforça para atender às expectativas sociais, ela está à parte do saber, e fica à mercê do saber do marido e de Justine. Ainda assim ela apresenta uma sensibilidade muito maior do que a dos homens da trilogia, a começar pelo marido John, que é francamente limitado. A diferença entre homens e mulheres em *Melancholia* se evidencia quando John, ao saber da inevitabilidade da colisão de Melancholia com a Terra toma o veneno que a esposa havia guardado para que todos tomassem se não houvesse saída. Egoisticamente John se suicida sozinho, sem aparentemente se preocupar com a dor de Leo e Claire. Na hora derradeira o pai e provedor falha, revelando assim seu narcisismo, seu lugar à parte na lógica social, sua covardia frente à natureza. Ironicamente Melancholia/Saturno, a força da matéria revela a fragilidade do homem que tem a matéria do dinheiro a seu dispor, enquanto cabe à mulher a coragem de enfrentá-la, não combativamente, pois ela sabe a inutilidade desse combate, mas resignadamente, como se frente o retorno da natureza para cobrar seu poder ela soubesse que tudo o que lhe resta é se entregar a essa. Assim, o que parece a John uma derrota, a Justine parece o cumprimento da justiça, à qual ela se entrega serenamente. Há uma cena no filme em que Justine entra no gabinete de leitura do castelo e sai trocando todas as imagens de pinturas abstratas por imagens de pinturas figurativas; dentre elas uma é de *Ophelia*, do pintor pré-rafaelita John Everett Millais. Essa imagem mostra a heroína de *Hamlet* como essa passou à

história iconograficamente: como uma mulher que é arrastada pela água do riacho onde acabou de se suicidar após a perda do amor de Hamlet. Nessa imagem que pode ser considerada um emblema da melancolia, mulher e natureza se fundem, com a mulher deixando-se levar pela água, sobre a qual aparece boiando, com o corpo não ainda inteiramente perdido, mas já se dissolvendo. Em *Melancholia*, Justine aparece assim somente no cartaz do filme, onde aparece vestida de noiva como uma Ofélia envolta pelo verde da natureza. Mas no filme Justine está bem viva e se torna mais viva à medida que o planeta Melancholia se aproxima. Na cena de abertura do filme ela aparece recebendo prazerosamente a corrente magnética que a proximidade de Melancholia provoca na Terra. Na sequência ela aparece correndo, vestida de noiva, tentando escapar dos braços vegetais que sobem por suas pernas. Mais à frente, quando o casamento já não está mais em cena ela aparece nua, se banhando ao luar. Nesse momento, o riacho aos pés da rocha onde está deitada não aparece em seu lugar, como o elemento água que faz parte da composição, onde se junta à vegetação, à noite e à lua. Ela está ali perfeitamente integrada, como corpo, como mulher; sem que precise ser sugada pela água a fim de se dissolver na natureza, seu corpo iridescente é ele mesmo pura comunhão com essa, como um elemento tão sólido quanto a rocha que se deita. Nada resta nesse corpo do corpo deprimido que voltou ao castelo após o desastre da festa de casamento. Recuperada pela chegada de Melancholia, ele encontra uma plenitude que Justine jamais imaginara. O quadro clássico de depressão parece nesse caso ter sido apenas uma etapa para o desabrochar desse corpo, como se antes de se integralizar pela primeira vez ele tivesse que se fragmentar, ou, antes de encontrar a saúde plena ele tivesse que experimentar a decrepitude da doença. Desse modo, toda a chave esotérica relacionada a Saturno é retomada nessa transformação na metaforização do filme.

Entretanto, o planeta Melancholia não representa o início de um novo ciclo, mas o fim de todos os ciclos, o fim da vida tal como a conhecemos. Se no âmbito da mitologia individual o retorno de Saturno representa a morte do que o indivíduo era para que um novo ciclo comece, em *Melancholia* a chegada do planeta Melancholia representa a chegada do momento no qual todos os ciclos chegam ao fim. É isso o que Justine aceita e Claire não. E Justine aceita por que “sabe”. Em determinado momento ela diz à irmã: “A Terra é má. Nós não precisamos sofrer por ela. [...] Tudo o que sei é que a vida na Terra é má.” Como se pode ver, essas são praticamente as palavras que Ela diz ao marido em *Anticristo*. Claire retruca: “Mas pode haver vida em outro lugar.” Ao que Justine responde: “Mas não há. Sei que estamos sós.” Para provar que “sabe de coisas”, Justine diz: “Havia 678 grãos” (este é o número dos grãos de feijão dentro da jarra que os convidados da festa de casamento no início do filme eram solicitados a

adivinhar, no jogo que, dentro do cerimonial, daria direito a um prêmio). Claire a princípio duvida. Posteriormente, quando o fim se aproxima e ela em desespero confere o resultado da “brincadeira dos feijões” ela vê que a irmã havia estava certa; ela havia predito exatamente o número correto de feijões dentro do jarro. A partir desse momento, já com o marido morto, só lhe resta confiar em Justine.

Ainda assim, Claire pretende agir como sempre agiu: organizando, cuidando dos detalhes, pensando em criar um cenário para o fim. Ela diz a Justine que deseja que quando a hora chegar elas tomem um vinho à luz de velas. Justine zomba de suas intenções: “Só falta tocar a Nona de Bethoven”, diz. “Se você acha que estou com medo deste estranho planeta, você é estúpida”, completa, mostrando assim uma insuspeitada força para quem acabava de se recuperar de uma crise depressiva que lhe vetada os mínimos gestos, como tomar banho sozinha. É quando ela convoca Leo e Claire à construírem a cabana fora do castelo, uma cabana que por sua fragilidade não passa de um refúgio simbólico. Com isso ela dá ao mesmo tempo ao sobrinho e à irmã o conforto que resta, o do simbólico e a lucidez necessária para atravessar o momento, frente ao qual qualquer noção de proteção é inútil. Justine, transformada pelo saber que tomou conta de seu corpo sabe que única resposta correta para o fim é se juntar a ele, despojando-se de tudo, abrigando-se apenas naquilo que outrora servira como primeiro abrigo ao homem. Frente ao fim ela faz valer o que os arquétipos têm a oferecer, isto é, o reencontro com as origens. Assim, frente ao fim ela recorre sabiamente à origem, fechando o longo ciclo que o planeta viera determinar como concluído.

Da cabana primitiva à... cabana primitiva.

Na história da arquitetura a cabana tem uma longa história. Como mito da cabana primitiva ela ganhou proeminência no século XVIII como um dos pilares do discurso racionalista na teoria da arquitetura. É a partir desse discurso que se pavimenta o caminho para a arquitetura moderna que viria a se manifestar plenamente no século XX, mas que já encontrava no século XVIII alguns de seus ideólogos, como o Abade Laugier (1713-1769) que em *Essai sur l'architecture*, de 1753, tomava como protótipo da arquitetura a mítica cabana primitiva.

Entenda-se por mítica a cabana que Marcus Vitruvius Pollio descreveu no mais antigo tratado de arquitetura de que se tem notícia, o *De architectura*, escrito no século I AC. Nesse tratado se pode ler:

Os homens primitivos vinham ao mundo como animais selvagens, em matas, bosques e cavernas, e passavam a vida alimentando-se de frutos silvestres. Entrementes, em determinado lugar, árvores truncadas, agitadas pelas tempestades e pelos ventos, esboroando seus galhos entre si, alimentavam o fogo, e, aterrorizados pela violência das chamas, eram postos em fuga os que estivessem nas imediações desse lugar. Restabelecida a tranquilidade, aproximavam-se e, como notassem que a tepidez do fogo era agradável ao corpo, lançavam lenha, chamavam outros homens e, por meio de sinais, mostravam-lhes quais poderiam ser suas utilidades.⁵⁵⁶

Onde continua:

Logo, por ocasião da descoberta do fogo, inicialmente surgiram entre os homens a reunião, a assembleia e a vida em comum, e eles agregavam-se numerosos em um único lugar. E, tendo o privilégio da natureza ante os outros animais de andarem não curvados, mas eretos, passaram a contemplar a grandeza do mundo e do céu. Como vieram a fazer mais facilmente o que quisessem com as mãos e os dedos, começaram nessa congregação, uns, a construir abrigos com folhagens, outros, a abrir covas sob os montes e alguns, imitando os ninhos das andorinhas e suas construções, a fazer, com galhos e barro, os lugares aos quais se recolhiam. Observando os abrigos dos outros e acrescentando coisas novas a seus próprios pensamentos, fizeram surgir a cada dia formas aperfeiçoadas de barracos.⁵⁵⁷

Descoberto no início da Era Moderna na Abadia de Saint-Gall o *De architectura* se tornou a ponta de lança do humanismo na arquitetura do Renascimento, permanecendo desde então como a referência fundamental nos tratados arquitetônicos que iriam surgir a partir dessa.

Além de observar como Vitrúvio pensa a origem da arquitetura a partir de galhos e folhagens, é importante destacar o modo como ele relaciona a primeira habitação ao fogo. É a partir do fogo que o abrigo se desenvolve para ele, seja para dele se proteger seja para mantê-lo. O fogo figura aqui como elemento ao mesmo tempo de pavor e de conforto. Ocupando o lugar central da cabana (ou do barraco, como aparece na tradução em português) é dessa ideia do abrigo como um envoltório para o fogo que deriva etimologicamente a palavra lar como o lugar da lareira. Em *Melancolia* é como se Trier quisesse reverter o tempo e devolver o homem a sua primitividade. Ao focalizar a cabana construída por Justine, Claire e Leo contra a bola de fogo do planeta instantes antes de sua colisão com a Terra, Trier quer dizer muitas coisas, dentre elas, que o fogo venceu, que embora tenha se deixado domesticar durante um longo período, ele é o senhor do mundo. Isso nos faz lembrar de Prometeu que transgrediu a lei olímpica ao

⁵⁵⁶ VITRÚVIO, *Da arquitetura*, p. 70.

⁵⁵⁷ VITRÚVIO, *Da arquitetura*, p. 70.

ensinar aos homens como produzir o fogo. Zeus, ao puni-lo, lhe lembra que o segredo do fogo era poderoso demais para os homens, mostrando assim que, embora o gesto de Prometeu tivesse nascido do amor pelos homens, o que ele fizera na verdade tinha sido introduzir entre eles o elemento que viria destruí-los. A história da humanidade aparece assim como um interregno onde o conforto esconde o poder mortal da destruição. Justine, ao renegar o castelo ao segundo plano e propor a cabana como último refúgio parece ser movida pelo desejo de fazer reviver o elemento simbólico esquecido como último ato digno de um homem, que reconhece assim os poderes que lhe estão acima. Todo o ritual de voltar para a natureza e construir a cabana com galhos encontrados nas cercanias do castelo apresenta-se desse modo como um ato de sacrifício. O sacrifício como ritual de apaziguamento da ira dos deuses encerra assim o filme como se somente através dele os humanos pudessem estar à altura do acontecimento.

Fazendo a ponte entre o mito da cabana primitiva e a arquitetura moderna Joseph Rykwert diz que a forma de argumentação de Le Corbusier não é nova, uma vez que “seu homem primitivo é apenas um de uma série de heroicas figuras arquetípicas, cujos protótipos primordiais todos os povos mitificam.”⁵⁵⁸ Nesse caso Rykwert está se referindo especificamente ao trecho de *Por uma arquitetura* no qual Corbusier faz a sua própria versão do mito da casa primitiva. Ei-lo:

O homem primitivo deteve sua carroça: ele decidiu que aqui seria se lar. Escolhe uma clareira e derruba as árvores que a obstruem; nivela o terreno em torno, abre um caminho que o leva ao riacho ou para o assentamento dos seus companheiros que acaba de deixar [...] Este caminho é tão retilíneo quanto lhe permitem fazer seus instrumentos, suas mãos e seu tempo. Os piquetes de sua tenda descrevem um quadrilátero, um hexágono ou octógono: a paliçada forma um retângulo cujos quatro ângulos são iguais [após descrever a planta de um templo ele retoma] A porta da cabana abre-se no eixo do cercado e o portão deste cercado faz face à entrada da cabana [...] Olhe para o desenho deste tipo de cabana num livro de arqueologia: aqui está a planta de uma casa, a planta de um templo. É exatamente a mesma atitude que você pode encontrar em uma casa pompeiana ou em um templo de Luxor [...] Não existe esta coisa chamada “homem primitivo”, existem apenas meios primitivos. A ideia é constante, potente desde o início.⁵⁵⁹

Tão atento estava Le Corbusier à planta que se esquece de mencionar o principal: o fogo. Ele está certo ao dizer que a casa é como um templo, na medida em que o próprio Vitruvius diz em *Da arquitetura* que a chama que brilhava no Capitólio era a mesma que havia brilhado na “choupana de Rômulo, coberta com palha, na cidade sagrada.”⁵⁶⁰ Mas parece se esquecer inteiramente a origem da arquitetura no fogo. No raciocínio de Vitruvius a primeira

⁵⁵⁸ RYKWERT, *A casa de Adão no paraíso*, p. 7.

⁵⁵⁹ CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, p. 43.

⁵⁶⁰ VITRÚVIO, *Da arquitetura*, p. 71.

arquitetura havia nascido como abrigo em torno do fogo, onde os homens podiam comungar desse precioso bem comum, que lhes trazia conforto e sensação de controle sobre seus destinos. É dessa arquitetura que poderíamos chamar de lar que as outras arquiteturas surgiram, inclusive os templos. Embora um pouco à frente Vitruvius pareça se trair ao dizer que seu livro “não mostra de onde proviria a arquitetura, mas onde se teriam estabelecido as origens dos edifícios e por que meios teria sido desenvolvida e teria progredido, paulatinamente, até a perfeição atual”⁵⁶¹ isso só aparentemente renega o que havia dito, isto é, de que a arquitetura nascera em torno do fogo, ou de modo mais direto, do fogo.

Maurice Blanchot deu o título *A parte do fogo* a um livro de ensaios sobre literatura onde prevalecem as noções negativas: a literatura aqui somente é sagrada por que nela o autor desaparece e a vida é negada, fazendo dela uma última morada (como no caso de Kafka, que “não tinha muita aptidão para viver, só vivia quando escrevia.”)⁵⁶² No caso desse livro a metáfora do fogo está mais próxima da maldição perpetrada por Prometeu do que do fogo que os antropólogos costumam ver como sinônimo de lar. Em última instância a literatura é que se faz um lar para os exilados da vida, aproximando-a assim da morte em vida, e o fogo que como metáfora geralmente surge como sinônimo de chama da vida retorna a sua dimensão destrutiva.

Ao pensar na arquitetura Le Corbusier age exatamente como Prometeu: ele pensa em termos de instrumentos, aplainamento, progresso. Por isso não é de se estranhar que ele pense a casa como uma máquina de habitar e a cidade como uma cidade sem ruas. Para ele a arquitetura é tecida em torno da noção de espaço, ou seja, do vazio. Naturalmente existem várias formas de pensar o espaço, mas tal como ele é colocado por Le Corbusier esse se resume a um lugar onde se vive, onde se trabalha, onde se reza, sem que qualquer elemento anterior venha perturbar o livre fluxo das atividades. Le Corbusier ignora os fantasmas.

Em *Carne e pedra* Richard Sennett se detém sobre o modo como os gregos pensavam a *pólis* em termos fisiológicos, um corpo com calor e voz, onde o sopro ocupava um lugar tão central quanto na fantasmalogia medieval, com a diferença de que neste caso ele circulava pelas vias da cidade e não pelas veias do corpo (analogia que inclusive ganha espaço no livro quando Sennett argumenta que ainda hoje as vias principais das cidades são chamadas de artérias). No caso de Atenas a disposição da cidade devia corresponder ao corpo da cidadania. Isso significava que a forma da cidade não tinha que corresponder à forma do corpo humano, mas que a cidade devia ser pensada em termos da voz e do olhar, para que em seu raio todas as

⁵⁶¹ VITRÚVIO, *Da arquitetura*, p. 72.

⁵⁶² BLANCHOT, *A parte do fogo*, p. 25.

vozes pudessem ser ouvidas e todas as atividades públicas pudessem ser vistas. Apenas no recesso do lar a vida secreta podia prevalecer; na cidade, ao contrário, tudo devia ser público. A celebração da nudez no ginásio e nas estátuas advinha desse espírito, onde mesmo o natural é celebrado como uma conquista da civilização. Vemos aí, nesse caso, como o sopro não é um vazio, mas um fluído vital, que tal como no corpo não pode ficar estanque, pois caso isso ocorra a cidade padecerá de uma doença. Em concordância com a medicina humoral, “argumentos lógicos e debate aqueciam os corpos dos interlocutores, enquanto corpos que pensavam na solidão tornavam-se frios.”⁵⁶³ Ao dizer que “aparentemente, as palavras causariam nos sentidos a mesma impressão física pelas imagens”⁵⁶⁴ é óbvio que os gregos se preocupavam em evitar a melancolização da cidade (aquela melancolização que muitos séculos depois servirá de advertência aos enamorados pela imagem da Idade Média encontra aqui claramente sua origem). Uma vez que “na Grécia antiga, a paixão erótica e o apego à cidade eram designados pelas mesmas palavras”⁵⁶⁵, torna-se ainda mais evidente a analogia da cidade com o corpo através do amor. Somente assim se explica que um político “ansiava por se destacar como amante ou como guerreiro.”⁵⁶⁶ O que nos permite pensar na íntima relação entre essa sociedade e a civilização do amor que se notabilizou pela associação entre cavaleiros e poesia de amor. Lá como cá, a exaltação do amor convivendo lado a lado com as advertências sobre os ricos desse. Com efeito, Sennett nos diz, tal ordem civilizatória encontrou seu fim quando as advertências não foram ouvidas e o amor pela cidade se transformou em amor por si. Reunidos na Pnice (assembleia fora de Atenas) a voz passou a reverberar sem encontrar sentido, como se seu fim fosse exaltar a si mesma:

O processo político na Pnice, portanto, distanciava-se da crença de Péricles na unicidade entre palavras e ação, na pólis. O forte calor do corpo, o orgulho da nudez exposta constituíam uma imagem ideal que não derivava no autocontrole coletivo, no espaço político. De fato, os atenienses sofriam de hubris, um ardente desejo físico que os situava além do controle social.⁵⁶⁷

Isto é, o espetáculo se insinuara na democracia. E o fizera por meio da extrapolação do desejo de se tornar um amante da cidade. Sennett fala a partir de então de dispersão, da voz, da centralidade da cidade, como se essa, junto com a voz se estilhaçasse em mil pedaços. Esse é o

⁵⁶³ SENNETT, *Carne e pedra*, p. 40.

⁵⁶⁴ SENNETT, *Carne e pedra*, p. 40.

⁵⁶⁵ SENNETT, *Carne e pedra*, p. 30.

⁵⁶⁶ SENNETT, *Carne e pedra*, p. 30.

⁵⁶⁷ SENNETT, *Carne e pedra*, p. 57.

início do fim do mundo antigo, situado, portanto, muitos séculos antes da data oficial. É o início de sua decadência, segundo o critério da unidade, já que a partir desse momentos a expansão se faz acompanhar da dispersão (tomando esse critério da dispersão é possível imaginar o que Sennett tem a dizer sobre a cidade moderna).

O que interessa aqui é ver como a cidade foi tomada como objeto erótico e como o desequilíbrio no calor do corpo provocou o fim de sua unidade. Isso nos faz retomar o fogo como metáfora da destruição final em *Melancholia*. O sentido da cabana primitiva na última cena ganha assim sua real dimensão de representar um gesto de humildade frente ao que a humanidade fez com presente de Prometeu. Esse gesto final nos remete ao que Blanchot disse da obra de Kafka:

O Deus morto encontrou nessa obra uma espécie de revanche impressionante. Pois sua morte não o priva nem do seu poder nem da sua autoridade infinita, nem mesmo da sua infalibilidade: morto, ele é ainda mais terrível, mais invulnerável, num combate onde não existe mais a possibilidade de vencê-lo. É com uma transcendência morta que estamos lidando, é um imperador morto que representa o funcionário de *A muralha da China*, é na *Colônia penal* o velho comandante defunto sempre presente através da máquina de tortura.⁵⁶⁸

Nesse caso a vingança de Deus se faz acompanhar dos fantasmas. São eles que ficam de plantão na história, à espera da libertação. Na equação kafkiana tal como se apresenta nesse trecho Deus morto significa prisão para os vivos e os mortos.

É assim que Trier parece querer encarar sua Trilogia como uma crítica à sociedade burguesa como assassina de Deus e produtora de mortos-vivos. Reificação aqui não significa outra coisa do que produção de zumbis e fantasmagoria, feitiçaria mesmo. Se os vestígios da negritude africana não se fazem visíveis aqui (a não ser numa cena de *Ninfomaníaca*, na qual Joe é currada por dois imigrantes africanos), é por que ela está por todo lado: na floresta de *Anticristo*, nas forças da natureza em *Melancholia*, no sexo em *Ninfomaníaca*. A cor negra com que Trier pinta sua trilogia refere-se desse modo ao tipo de discurso gnóstico que usa do negativo para mostrar ao mundo do que ele realmente é feito. Sade vem à mente, quando se pensa no modo como Trier usa o sexo como modo de afrontar as convenções burguesas em cada um desses filmes. Que *Ninfomaníaca* feche a trilogia diz muito a esse respeito. Assim como o fato de o filme mais “burguês”, *Melancholia*, se situar em seu centro. E como no final desse último, com a colisão, a negritude do primitivo e da noite finalmente se reencontram,

⁵⁶⁸ BLANCHOT, *A parte do fogo*, p. 15.

inesperadamente, no diapasão com que Blanchot classifica a obra de Kafka: “As narrativas de Kafka, na literatura, estão entre as mais negras, as mais ligadas a um desastre final.”⁵⁶⁹ Desastre frente ao qual, segundo Claudio Willer, “quem se salva não é a humanidade, porém a divindade, que se descontamina do mal uma vez destruído o mundo e assim recupera sua plenitude luminosa.”⁵⁷⁰

Assim, aquilo que á primeira vista aparece como um gesto niilista de Trier na verdade é uma denúncia do niilismo da sociedade que ele pretende eliminar com a chegada do planeta Melancolia. Ao colocar na boca de Justine palavras que se referem ao nada que virá depois da destruição Trier está sendo rigorosamente gnóstico, nesse sentido de que após a hecatombe o que resta é um mundo livre da humanidade. O que em nenhum lugar aparece na trilogia é a vida após a morte, nem como redenção nem como repetição. E nisso Trier se revela profundamente agnóstico. O que sobra de sua trilogia enquanto discurso gnóstico, portanto, não é a própria gnose, mas uma crítica antiburguesa e anticapitalista. E o niilismo de Trier nesse ponto se faz evidente: ele acusa a ausência de qualquer valor que valha a pena no mundo atual. Esse mundo merece desaparecer por que nele a iniquidade venceu. E, Trier parece dizer, não há alternativas. Sequer a alternativa nietzschiana de mergulho na noite se apresenta aqui, revelando assim seu radical niilismo. Nisso sua crítica é bastante convencional, embora a crítica nietzschiana esteja ela mesma se banalizando (quando a transvaloração dos valores se torna a norma no comércio emocional e resvala para o narcisismo coletivamente é como se todos estivessem mergulhando ao mesmo tempo na noite; dessa feita, diferentemente de Nietzsche, já desimpedidos de qualquer moral contra a qual tivessem que empunhar suas armas). Daí que a solução para Trier não é o mergulho na noite, mas o resgate pela noite daquilo que lhe pertence. Existem assim várias formas de pensar o significado do nome Melancolia dado ao planeta que vem destruir a Terra: ele pode ser desde Saturno que volta para devorar de uma só vez seus filhos até o filho da noite que chega para cobrir essa parte do universo que insiste em permanecer aparte. Seja como for, a melancolia nesse caso é algo que surge como a força frente à qual é impossível não encarar a possibilidade do fim e do nada.

O deserto do real: espectrologia, tecnognose, desapareção.

⁵⁶⁹ BLANCHOT, *A parte do fogo*, p. 18.

⁵⁷⁰ WILLER, *Um obscuro encanto*, p. 120.

Atualmente todo um novo campo de estudos tem se formado em torno da gnose. Em meio a esse se destaca o lugar onde a gnose cruza com tecnologia do mundo virtual e faz surgir o campo mais específico da tecnognose. No ambiente da cibercultura a tecnognose é conhecida também como tecno-religião. Segundo os estudiosos do assunto desde a emergência da cibernética se abriu a possibilidade de um retorno da religiosidade por uma série de razões, dentre elas o fato de que a técnica chegou a um ponto tal de desenvolvimento que já é impossível separar o que antes era visto como naturalmente separado. Isso vai desde o avanço da realidade virtual sobre a realidade até o avanço da inteligência artificial sobre o que antes era claramente delimitado como o que distinguia o homem dos outros seres: a consciência. Nesse novo mundo noções como sujeito estão em constante mutação, tornando as ontologias ainda mais problemáticas do que sempre o foram. A ruptura dos limites tem criado cada vez mais elementos híbridos frente aos quais perguntas sobre o ser se esboroam ante a indeterminação. Mas ao mesmo tempo não basta dizer que elas são híbridas e ponto final. Até onde se pode imaginar a presença do pensamento esse precisa de definições, e a filosofia como campo reflexivo por excelência até segunda ordem continuará voltada para questões sobre o ser, por mais que se argumente que deveríamos nos contentar com “o como” as coisas funcionam. Isso quer dizer que, pelo menos tal como o pensamos, o problema da metafísica não é algo a ser descartado, mas constantemente recolocado. É isso o que a tecnognose ou tecno-religião enfrenta, ao considerar que ao invés de desaparecer, a religião retorna, com o avanço da tecnologia.

Ao colocar o desaparecimento de Deus no centro de nossas preocupações tínhamos em vista algo do matiz que Erick Felinto formula quando diz que “em substituição a Deus, cria-se a tecno-religião.”⁵⁷¹ Não é preciso observar muito de perto pra ver que essa religião não é muito distinta da religião do capitalismo que Walter Benjamin viu como substituto da religião tradicional. Nesse caso, Deus não morreu, foi substituído. E o fato dele voltar é apenas mais uma prova de que ele sempre esteve aí. Não pretendemos entrar aqui em nenhuma discussão metafísica, por isso para nossos propósitos o horizonte proposto pela tecno-religião nos é suficiente. E o que essa diz é que o salto tecnológico ocorrido a partir da revolução cibernética dos anos cinquenta reencantou o mundo. Fica como proposta para o futuro o adentrar a densa selva do idealismo alemão de onde brotou primeiramente a ideia de que Deus morreu, mas também nos deve bastar saber que não foi Nietzsche quem intuiu a morte de Deus, mas Hegel. Isso é, a discussão da morte de Deus nasceu dessa selva que produziu o mais complicado

⁵⁷¹ FELINTO, *A religião das máquinas*, p. 25.

sistema filosófico já criado, o qual precisou de todo tipo de torção a fim de extrair intuições como essa. Eric Voegelin, não por acaso, tinha Hegel como o primeiro de sua lista de gnósticos especulativos (as quais se seguem Marx e Nietzsche).⁵⁷² Se tivéssemos que seguir de perto um filósofo, portanto, esse seria Hegel e não Nietzsche, uma vez que foi Hegel o filósofo dos fins, enquanto Nietzsche foi o filósofo dos começos. Frente a *Melancholia*, com seu fim absoluto, seria em Hegel que deveríamos assim procurar pela origem do discurso do fim na modernidade, do qual o fim da arte e o fim da história já se anunciam plenamente. Como origem, contudo, teríamos que passar por Schopenhauer e Kierkegaard, até chegar em Nietzsche que fez da morte de Deus a base de sua filosofia. Somente a partir daí teríamos uma real compreensão do que a morte de Deus representou em termos de revolução do pensamento. Somente a partir daí poderíamos chegar aos veredictos de Freud e Heidegger sobre a sorte do sujeito em mundo sem Deus. Mas é claro que mesmo superficialmente é possível ver onde tudo isso desemboca em *Melancholia*, com a força cega do planeta Melancholia servindo como um belo aglutinador de ideias como a de vontade absoluta, de Schopenhauer, e de contingência total do ser, como se vê em Heidegger.

Bebendo dessas fontes, a tecnognose coloca as coisas de forma mais simples. À tentativa de Hans Jonas de produzir uma síntese entre o existencialismo heideggeriano a tecnognose acrescenta aquilo que à época de *O ser e o tempo* ainda não estava disponível, a saber, a cibernética. Tendo a disposição livros como *God & Golem, Inc.: a comment on certain points where cybernetics impinges on religion*⁵⁷³, escrito pelo próprio pai da cibernética, Norbert Wiener (1894-1964), estudiosos como Erik Davis, autor de *Techgnosis: myth, magic + mysticism in the age of information*⁵⁷⁴, só precisou juntar as pontas do que já se apresentava em estágio adiantado. Isto é, juntar ao imaginário que tomou conta do último quartel do século XX – em filmes como *2001: uma odisséia no espaço* e *Blade Runner* – à filosofia e à ciência para produzir um pensamento que recolocava a religião no centro do pensamento e da cultura.

Esse pensamento é o que se chama por cibercultura: “Quando Norbert Wiener afirmou que ‘existem muitas analogias entre certos enunciados religiosos e os fenômenos examinados pela cibernética’, confirmou a existência de senda que, das maneiras mais variadas, vai sendo

⁵⁷² Cf. os capítulos “Note on Hegel’s ‘Philosophy of World History’” e “Ersatz religion” in VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*, pp. 51 em diante.

⁵⁷³ Cf. WIENER, *God & Golem, Inc.*.

⁵⁷⁴ Cf. DAVIS, *Techgnosis*.

trilhada por mais e mais intérpretes teológicos do movimento formador da cibercultura”⁵⁷⁵, afirma Francisco Rüdiger, autor de *As teorias da cibernética*.

É somente quando chegamos aqui que faz sentido nos preocuparmos com a melancolia numa chave muito diferente das depressões. Pois o que a tecno-religião coloca é inteiramente novo, isto é, a possibilidade do desaparecimento do humano. Embora ninguém tenha dúvidas de que a epidemia de depressão é o sintoma de um risco que paira no ar (por que não falar de “pânico” nesse caso? Talvez a confusão que se faz usualmente entre as depressões e a assim chamada “doença do pânico” revele uma proximidade maior do perigo que ronda e que se traduz melhor nessa palavra do que na palavra mais técnica – abstrata – depressão), poucos conseguem nomear coisas como “singularidade”, que em termos científicos, será o momento em que a IA (ou AI, artificial intelligence em inglês) ultrapassar a inteligência humana. Esse momento é tão explosivo que é conhecido como “a” singularidade. E os cientistas costumam não ter dúvidas de que ele está chegando. Para a ciência, portanto, é ele a grande chegada e não o retorno de Cristo. É ele que tem o potencial de tudo revolucionar, de escolher os eleitos. É aí que entra a onda de distopias que tem invadido o imaginário global, com a inundação da TV, do cinema e da literatura com séries, filmes e romances que têm como tema o pesadelo do mundo que se aproxima (e quem em alguns casos, como em *Black Mirror*, cujo nome dispensa associações com a melancolia, se situam num lugar incômodo de um futuro que parece se situar a daqui dois ou três anos). Nesse caso, não deixa de ser curioso que veículos deste novo mundo sejam eles mesmos os maiores produtores do imaginário que eles mesmos encarnam: tal é o caso da Netflix, que é o novo modelo de negócios no comércio das imagens e que tem sido o maior produtor de séries distópicas, tais como a citada *Black Mirror*, e mais recentemente a brasileira *3%*, cujo título já ele mesmo uma referência aos “eleitos”.

É aqui nesse ponto que a relação entre a depressão de Lars Von Trier e a Trilogia da depressão ganha, a nosso ver, sua verdadeira dimensão. Dissemos que há uma progressão entre os três filmes, não necessariamente linear, mas que tenta abordar o fenômeno da depressão de uma forma global (o que necessariamente gera um mal estar em tempos de fragmentação e desconfiança da totalidade) e que o lugar central conferido à melancolia nessa trilogia parece estar lá para tingir toda ela com as cores da melancolia, deslocando assim a depressão para um lugar mais específico, localizável, e, por conseguinte, menor. Mas como distopia, o que o filme *Melancholia* coloca é ainda mais próximo do conceito histórico de melancolia como um problema da imagem. O que no fim das contas o planeta Melancholia vem destruir é o mundo tal

⁵⁷⁵ RÜDIGER, *As teorias da cibernética*, p. 227.

como o conhecemos, isto é, o mundo visível. O que é destruído não é o mundo, mas o planeta Terra. Essa é varrida como um objeto sem importância, como um grão na poeira cósmica. Essa é a singularidade versão Lars Von Trier; a que elimina todas as possibilidades, a começar pela pretensão da singularidade criada pelo homem. Frente a ela o homem é devolvido à sua insignificância. E Trier parece desejar que isso aconteça antes que o homem tenha qualquer chance de duplicar a si mesmo, criando assim condições de uma sobrevivência seja aqui seja em outros planetas. É esse *pathos* que vimos em *Blade Runner*, com o peculiar senso gnóstico de Phillip Dick⁵⁷⁶, que Trier replica na atmosfera fora de lugar de *Melancholia*, um mundo clássico, oposto ao caos do filme de Ridley Scott, mas que contém a mesma negatividade quanto ao futuro. Se em *Blade Runner* o homem aprendeu a se replicar, Trier prefere em *Melancholia* evitar que isso sequer tenha início. Ele prefere devolver o homem à noite do que vê-lo se tornar um monstro de si mesmo. Ele mata Fausto pela segunda vez, antes que esse possa, com o estágio avançado da ciência, cometer ainda mais injustiças. Ao invés de se irmanar dos homens que imitam Deus, Trier opta por se postar do lado do Deus alienígena, que concede ao homem a honra de se reunir com ele na noite cósmica, onde em algum lugar ele se encontra. Assim, numa lógica invertida típica da visão gnóstica, a noite torna-se dia, e o dia torna-se noite.

Considerações finais

Ao fim deste estudo gostaríamos de evitar ter de fazer uma conclusão. Embora tenhamos apresentado uma narrativa com início, meio e fim, conclusão como um termo científico parece não cair bem aqui. Pensamos que a conclusão de nosso estudo já se faz no capítulo 7, com o fechar de cena da Trilogia da Depressão, especialmente com *Melancholia*. É ela, afinal, que em nosso contexto trata especificamente da melancolia, colocando essa no centro do universo contemporâneo. E o que ela faz é nada menos do que nos devolver à noite, essa noite que na história da filosofia ocupa um lugar bastante especial. É nela que Hegel vê a consciência resplender, assim como é nela que Nietzsche pretende mergulhar. É ela que, em suma, curta-circuita a temporalidade, colocando na curva do tempo uma boca para nos devorar, ao invés da luz que a tudo viria iluminar.

Hegel, como autor da noção de um encaminhamento histórico rumo ao fim foi também, não se pode esquecer, o autor dos fins: fim da história, fim da arte, fim da religião, no sentido também de finalidade. O filme de Lars Von Trier vai na mesma direção, apenas que ele devolve à noite o que cabe ao filósofo alcançar em pleno voo. Enquanto Hegel contempla a coruja de Minerva a fim de divisar o desenvolvimento da história e da consciência (“Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta vôo o pássaro de Minerva”)⁵⁷⁷. Trier a abate em pleno voo, fazendo-a cair no abismo de onde proveio. A colisão do planeta Melancholia com a Terra, transformando essa em pó, destrói qualquer veleidade de ausculta da noite. Devolvida a ela, a Terra já não é mais um ouvido, mas dissolve-se, encontrando-se assim, finalmente irmanada a ela. Na dança da morte entre o planeta Melancholia e a Terra essa é engolida como um dos filhos de Saturno, tornando-se assim um rebento a mais no tempo como parteiro da morte.

Todo o primitivismo de Saturno aparece em *Melancholia* como algo frente ao qual o patético do orgulho tecnológico resplandece. Se o instrumento rudimentar de Leo se mostra mais potente para visualizar o avanço do planeta Melancholia do que o sofisticado telescópio comprado pelo pai, esse é um sinal de que a hora da verdade chegou – tal como Justine professa -, e essa não está do lado da ciência e da tecnologia. Essa é uma das conclusões que se apresenta quando o quadro de um transbordamento do conhecimento se excede e ameaça desaparecer com o elemento humano. É essa a discussão que se faz no âmbito da tecno-religião, quando o projeto prometeico é substituído pelo projeto fáustico. O instrumento de Leo e a

⁵⁷⁷ HEGEL, *Princípios da filosofia do direito*, p. 39.

cabana primitiva de Justine parecem estar ali para apontar algo dessa ordem, isto é, para o fato de que, frente ao avanço da ciência (inseparável do avanço da técnica) somente uma força cega é capaz de recolocar as coisas no eixo. Procuramos acompanhar essa passagem do prometeico para o fáustico escolhendo narrativas nas quais ela poderia ser divisada. O ponto de mutação que autores como Paula Sibilia⁵⁷⁸ colocam, isto é, a invenção da cibernética e a descoberta do DNA (ambas dos anos cinquenta), representa que doravante o poder poderá se infiltrar nos espaços mais ínfimos da vida, e, como sabemos hoje, se preparar para o desafio da morte. Isso significa que finalmente o projeto de tomada irrestrita da vida pela modernidade finalmente parece ter chegado lá, e é dada a nós a oportunidade de vivenciar este momento. Ao encerrarmos com a chegada do planeta Melancolia aproveitamo-nos da metaforização do fim do mundo de Lars Von Trier a fim de, com ele, teorizarmos aquilo que se apresenta ao pensamento contemporâneo como o que parece ser o maior desafio ético de todos os tempos: pode o homem agir como Deus? Essa questão longe de ser nova, uma vez que remonta pelo menos aos gregos, se apresenta inteiramente nova quando ela deixa de ser retórica e passa para o campo da possibilidade real e quase imediata. Como talvez o debate ético se arraste para além do ponto de não retorno é possível que a arte realize aquilo que se mostra necessário e urgente, ou seja, deter o processo de aniquilamento do elemento humano e da vida em geral. É a essa tarefa que se entrega Trier, colocando o fim do mundo como a nota última do moribundo humanismo. Frente a uma era na qual o fascínio pelo funcionamento relega a metafísica ao escanteio filosófico, a saída parece ser, ainda que metafórica, interromper o curso, não do mundo, mas da vida na Terra.

Não por acaso coube a Hans Jonas como fundador do estudo sobre a gnose na contemporaneidade tornar-se um dos protagonistas da fundação do ecologismo. Mas não é preciso recorrer à gnose para ter visões estranhas como a de James E. Lovelock de que a Terra é um organismo vivo e não uma imensa rocha morta vagando pelo universo. Na gnose não apenas a Terra é um ser vivo, mas todos os planetas o são, hipótese que indo além da hipótese de Gaia aponta na direção dos planetas como corretores do destino da Terra e seus habitantes. E não seria nem um pouco desatinado imaginar que em pensamentos como a teosofia seja possível que essa correção possa se dar através da colisão literal de um planeta com o nosso. E intuir que caso isso viesse a ocorrer o planeta mais indicado teria o nome de Saturno.

⁵⁷⁸ SIBILIA, *O homem pós-orgânico*, p. 30.

Por outro lado trabalhamos em cima do que a gnose pode significar como visão de mundo, pois essa pode facilmente levar a conclusões errôneas. Embora isso não aconteça propositalmente com autores sérios como Jonas, Harold Bloom e Cláudio Willer, a oscilação diante da complexidade da gnose necessita sempre de aprofundamento. Parece-nos que a opção pela visão radical da gnose de que esse mundo é o mal não impede que autores como Hans Jonas se lancem no esforço de salvá-lo, o que parece à primeira vista contraditório. Mas realmente é algo desse tipo de impasse que exige a atenção. Levar a sério as palavras de Buda de que o mundo é uma ilusão, e as de Jesus, de que “seu reino não é deste mundo”, não tem significado – a não ser para comunidades radicalmente ascéticas – desistir dele. Mas tampouco significa procurar aperfeiçoá-lo tenazmente a fim de fazê-lo coincidir com o desejo de bem-aventurança eterna. Nesta encruzilhada pode estar uma chave importante para entender os limites e balizar as escolhas políticas, que, muitas vezes em nome das melhores intenções tornam a vida um verdadeiro inferno. O lugar dos gregos neste estudo encontra sua razão neste ponto, uma vez que parece ter sido única a experiência que por eles foi feita com o saber, ao mesmo tempo desejado como formador da experiência de liberdade e de seus limites. Frente a essa lição – que Hannah Arendt coloca claramente como a opção grega por não permitir o avanço desembreado da *techne* sobre a *physis* – descartar a experiência da *pólis* como se esta já não tivesse nada mais a dizer sobre a cidade desmedida da atualidade carece de rigor. Como o próprio nome já diz, a cidade desmedida, se quer ter uma sobrevida, precisa da correção de sua *húbris*, o que incorreria numa leitura de Platão, por exemplo, numa outra chave que não a que o acusa de precursor do esquematismo do urbanismo moderno. Platão tem muito mais a dizer do que Le Corbusier certamente, e provavelmente menos do que este a respeito da forma da cidade. Não por acaso encontramos ecos de Platão em Guy Debord, que se credenciou ao longo do século XX como o anti-corbusier. Mas infelizmente esses ecos parecem não chegar até os ouvidos dos epígonos de Debord que atualmente dominam a crítica do urbanismo moderno.

Em termos filosóficos esse movimento de retorno à Grécia significa ressignificar a importância dos mitos. Autores ainda desconhecidos por estas bandas como Hans Blumenberg problematizaram devidamente o significado deste retorno aos mitos, e julgamos importante que voltemos nosso olhar para eles. Longe de representarem uma visão eurocêntrica, a arqueologia da modernidade empreendida por Blumenberg nos oferece uma visão mais completa desta, a qual, naturalmente inclui o que poderíamos chamar de mundo. De qualquer modo continua válida a assunção de que esquecidos ou ignorados os mitos se fazem vingar. É isso afinal o que nos faz lembrar Lovelock com sua hipótese Gaia: ignorada como um ser vivo a Terra se torna

uma força cega, seguindo seu instinto maior que é o de sua própria sobrevivência. Para Blumenberg a história dos mitos deve ser pensada de forma semelhante: como elementos essenciais para a evolução da espécie humana, seu esquecimento – ou recalque – pode simplesmente nos levar a uma destruição coletiva.

Ao encerrarmos nosso estudo com o fim do mundo, é focado neste tipo de entendimento que a metáfora de Trier nos parece potente. Como força cega – ou pulsão cósmica – a chegada de Melancolia anuncia o restabelecimento da vida; como enviado dos deuses, Saturno não aparece do nada, mas retorna, a fim de fazer valer uma lei maior do que a lei dos homens. Historicamente o nome dessa lei é a lei divina, a qual, na modernidade passou-se a fazer pouco caso. Uma outra forma de finalizar a narrativa que propusemos seria acompanhar a obra de David Lynch, que na última temporada de *Twin Peaks*, colocou no centro da estranheza do seu universo a possibilidade muito real de que a explosão da primeira bomba atômica tenha aberto canais com outras dimensões. Neste caso, a narrativa se concentra na multiplicação de mundos e não no fim do mundo; contudo não é difícil imaginar uma narrativa como a de *Melancolia* onde o fim do mundo viesse a ser provocado não por uma colisão interplanetária, mas por uma bomba atômica. Seria este um final tão fústico quanto o outro, mas teria de ser pensado sem a carga metafórica que Trier dá a sua obra ao chamar o planeta que colide com a Terra de Melancolia. Isso explica por onde se deu nossas escolhas. Além do mais, o jogo entre cidades e numerosos personagens não oferecem a concisão que nos propomos a seguir e que encontramos perfeitamente na trilogia de Trier. Mostramos algumas possibilidades de leitura dessa obra levando em consideração a explicitude de Trier, que nos pareceu um bom meio de fechar aquilo que se mostrou desde o início bastante aberto. E que continua latente, naturalmente, à espera de novos esforços.

Assim, o que à primeira vista parece um fim, se pensarmos o que pode estar implícito na associação entre Saturno e o planeta Melancolia, pode muito bem ser um retorno. Com isso, o fim antes de ser a conclusão de um eixo linear surge como um ponto na circularidade de um ciclo no qual fim e início se equivalem (tal como no antigo símbolo chamado oroboros, feito com uma serpente que engole a própria cauda). Tal como o decodificamos esse movimento bem pode ser o do mito que esquecido volta para reivindicar o seu lugar, fazendo assim evaporar a razão que quis ser sua substituta. Assim, o que se assiste em *Melancolia* é a ira divina transformando em pó a razão. Nesta chave Hegel se nos apresenta de novo como o autor não apenas dos fins – fim da arte, da religião, da história, enfim – mas o autor da razão. Ironicamente, nesta chave, Trier dá cabo daquilo que Hegel via como motor da história, dando

um fim ao fim. Estaríamos aqui diante de uma dualidade muito parecida com a da gnose, isto é, dois tipos de razão e não apenas uma como quis Hegel. Mas Hegel foi muito mais poroso do que parece à primeira vista, permitindo assim diferentes leituras. É isto o que faz Rebecca Comay, autora que não exploramos aqui, mas que faz uma importante leitura de Hegel em relação à melancolia em *Mourning sickness*. Sua descrição da temporalidade em Hegel em frases como “the void produces a kind of negative force field or vortex into which so many other lapsed moments, both past and future, will be drawn”⁵⁷⁹, é evidentemente uma boa descrição do que acontece em *Melancholia*, embora ela a use para um contexto bem específico, a saber, o papel que a Revolução Francesa teve sobre o pensamento de Hegel.

Já em termos bíblicos algo semelhante também pode ser visto, com o fim do mundo não como o fim do Verbo, mas seu retorno. Se o Verbo iniciou o mundo com o *fiat lux* ele bem pode tê-lo encerrado o faça-se a escuridão, fazendo tudo retornar à noite de onde se originou. Isso nos faz lembrar que se Robert Burton pensou a melancolia acima de tudo como relacionada à queda, nada mais justo que seja sob seu signo que esta se encerra.

É na amplitude deste circuito que tivemos a intenção de lançar a melancolia na contemporaneidade, retirando-a do que atualmente tenta circunscrevê-la como um determinado tipo de afeto ou patologia. Antes de se manifestar no particular preferimos vê-la como uma manifestação universal, da qual mesmo a visão de que ela está em relação com a mercantilização atual da vida não escapa, mas se apresenta como uma particularidade histórica. Se a fizemos entrever por meio de uma série de personagens femininas é por ter julgado que na mulher a nostalgia do infinito cairia melhor, seja pela longa tradição filosófica de rebaixamento e exaltação da mulher, seja pelo mistério que ela representa na psicanálise ou simplesmente pelo sexismo histórico que a tem mantido afastada dos núcleos de poder. Neste sentido o retorno de Saturno bem pode ser visto como o retorno da mulher, que como a deusa ancestral volta para cobrar o seu aprisionamento.

Diante desta melancolia, manifestações como a do crítico cultural britânico Mark Fisher, que se debruçou sobre o desespero frente à razão neoliberal – e que cometeu suicídio em janeiro deste ano em função de uma incurável depressão – nos parece ser um caso menor (o que não quer dizer menos importante, dada a sua urgência) Fisher dizia que “the belief that it is within every individual’s power to make themselves whatever they want to be” “is also an

⁵⁷⁹ COMAY, *Mourning sickness: Hegel and the French Revoution*, p. 3.

indication of desperation”⁵⁸⁰, chamando assim a atenção para a patologia social do presente que tudo aposta no desempenho pessoal. Essa crença no poder do indivíduo, que ele chamou de *magical voluntarism*, não seria ela mesma uma forma renovada da magia negra nos tempos presentes? Uma vez mais é a gnose que nos apresenta uma versão bem clara do que está em jogo aqui, evocando os riscos envolvidos no uso indevido da magia, que o mito do aprendiz de feiticeiro evoca todas as vezes que é ouvido. Frente a esse, viveríamos numa sociedade onde todos são incentivados a se tornarem magos, obviamente sem a sabedoria. Tornando-nos na melhor das hipóteses bem sucedidos aprendizes de feiticeiro, e na pior, miseráveis econômicos. Ao falar de magia será que Fisher não estava falando de um tempo em que todos nos tornamos Faustos ou pretendentes a? Não seria esse o corolário da tragédia neoliberal, que nada mais é do que a entronização de Mefistófeles como o grande soberano de nossas vidas?

O desejo – ou Eros - no centro da melancolia que Agamben tanto fez questão de destacar e que usou como guia condutor em *Estâncias* parece encontrar aqui sua razão na contemporaneidade. Assim, o que assistimos atualmente, que pode ser visto como uma epidemia de depressão ou, de forma mais filosófica, como uma nostalgia do infinito (ou desejo de retorno às origens, à Coisa, etc.) seria algo da ordem de um encontro entre Mefistófeles e o Demônio do Meio Dia, restando saber o que é um e o que é outro, apostando, enfim, que a complexidade do que aí se encontra é mais do que motivo para encarar a plasticidade da melancolia como, longe de ser um conceito obsoleto, extremamente pertinente ainda hoje. Este provavelmente é um lugar onde, frente ao frenesi hodierno, é possível falar de um sangramento coletivo mais do que de uma covardia moral.

Os gregos provavelmente ficariam horrorizados com tal espetáculo de *magical voluntarism*. Veriam nosso mundo como um lugar fatal, trágico. Pensariam em como os deuses estariam a preparar a correção desse excesso.

Desde *Nadja* é possível acompanhar o modo como nossas heroínas se apresentam em sacrifício, como se desejassem mergulhar no frenesi a fim de encontrar a sua saída. Na corrente das cidades elas se postam claramente na contracorrente, desejando ora o amor, ora a loucura, ora a verdade. Como imbuídas extemporaneamente do desejo de se fazerem Sibilas elas evocam o poder do que fala na cidade a partir das entranhas da terra. São porta-vozes atropeladas pela rapidez da cidade que mesmo assim assumem para si o risco de encontro com

⁵⁸⁰ “The politics of depression: Mark Fisher on mental health and class confidence.” Entrevista de Mark Fisher para Anindya Bhattacharyya, em <https://rs21.org.uk/2014/04/27/kpunk/> (visto em 24/08/2017)

o Outro. Por elas circula uma verdade da qual elas desconhecem a fonte. Fazem ouvir as vozes da sabedoria apagadas pela história. Novamente é em *Melancholia* que isso se torna claro, com Justine se recusando a aderir ao espetáculo e reconhecendo a verdade que se aproxima. No caso de Ana e Clarice o que há é o encontro com a verdade, manifestada como uma Coisa que lhes é exterior. Já Miu e Sumire pairam num mundo no qual a verdade as conduz sintomaticamente para a Grécia, levando-nos a segui-las, tão desconhecidos do que isso significa quanto elas. Em todas elas parece se manifestar um tipo especial de sentimento religioso que a cidade parece manter soterrado. E então, como sacerdotisas, elas começam a falar a partir das entranhas.

O que está em jogo aí não é utópico nem distópico – noções que não fariam sentido para os gregos - mas algo que talvez pudesse ser pensado em termos heterotópicos, por envolver um Outro, ou como um terceiro termo. Contudo, nenhum destes termos parece dar conta do que se passa com estas mulheres em termos espaciais. Se o filme *Melancholia* já nos coloca em suspenso quanto ao tempo – seria este linear ou cíclico? – o que não dizer quanto ao espaço? O que podemos dizer é que a cidade está ausente por sua onipresença, e que o imaginário romântico do castelo e do jardim dão o tom, mas seria isso suficiente para definir esta atmosfera como um espaço romântico ou algo semelhante? Não pretendemos ser conclusivos a este respeito. A não ser a respeito da noite como espaço cósmico, do qual muito ainda poderia ser dito, mas que já não é mais possível retomar. De qualquer modo o espaço da melancolia teria que ter em princípio algo a ver com a noite como a morada do espírito para Hegel e a noite na qual Artaud mergulha em sua loucura. Seria assim um espaço entre a razão e a loucura. Ou melhor, um espaço no qual a razão viesse a coincidir com a loucura. Seria interessante estudar este espaço no interior das heresias, perscrutá-lo lá onde as coisas são invertidas e a lógica de ponta-cabeça se mostra antes de tudo na forma de enigmas.

Referências

Bibliografia:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Mínima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. São Paulo: Autêntica, 2007.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro Saturno e a melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. Revista *Topoi*, n. ?, p.144. (versão em pdf)

ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARANTES, Otília. *Chai-na*. São Paulo: EDUSP, 2011.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *O erotismo: seguido de reflexões sobre o problema do amor.* São Paulo: Princípio, 1991.

_____. *Carta aberta a Freud.* São Paulo: Landy, 2001.

ARISTÓTELES, *Problema XXX*, in QUINET, *Extravios do desejo, depressão e melancolia.* Rio de Janeiro: Marca d'Água, 1999.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Campinas: Papirus, 1994.

BARONE, Ana Cláudia C.. *Team X, arquitetura como crítica.* São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos.* Madrid: Mondadori, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa.* São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Poesia e prosa, Volume único.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *O pintor da vida moderna.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

BAUDRILLARD, Jean. *América.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Da sedução.* Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BALZAC, Honoré. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Peguin Companhia, 2011.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Stuttgart/Berna: Karl Kramer Verlag, 1966.

_____. *Los Angeles, a arquitetura de quatro ecologias*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Scenes in America Deserta*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1982.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia" in *Obras Escolhidas I*, Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. "Sobre o conceito de história" In *Obras escolhidas*, Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. BENJAMIN, "O narrador" in: *Obras Escolhidas*, Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Obras escolhidas*, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. “Paris do Segundo Império”. *Obras escolhidas*, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLACK, Jonathan. *A história secreta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *A história sagrada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

BLACKBURN, Simon. *Plato's Republic: a biography*. London: Atlantic Books, 2006.

BLAVATSKY, Helena. *Isis sem véu*. São Paulo: Pensamento, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Presságios do milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BLUMEMBERG, Hans. *The legimacy of the Modern Age*. Cambridge: MIT Press, 1986.

_____. *Work on myth*. Cambridge: MIT Press, 1985.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *L'amour fou*. Paris: Folio, 1976.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapecó, SC: UFMG/Argos, 2002.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia: volume II: a primeira partição: causas da melancolia*. Curitiba: UFPR, 2011.

BURTON, Robert. *The anatomy of melancholy*. Nova York: New York Review of Books, 2001.

CAMPBELL, *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CHURTON, Tobias. *A história da Rosa-Cruz: os invisíveis*. São Paulo: Masdras, 2009.

COLOMINA, Beatriz. *Cold war hothouses: inventing postwar culture from cockpit to Playboy*. New York: Princeton University Press, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COMPAIGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Urbanismo*. São Paulo: WMF, 2011.

COMAY, Rebecca. *Mourning sickness: Hegel and the French Revoution*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

COSTA, Flávio Moreira (org.) *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2014.

DANTO, Arthur. *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

DAVIS, Erik. *Techgnosis: myth, magic, and mysticism in the age of information*. New York: Three Rivers Press, 1998.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de las imagen: história de la mirada en occidente*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquisofrenia, vol. 3*. Rio de Janeiro: ED 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, JACQUES. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, *Heidegger: introdução à uma leitura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz (orgs.). *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O pêndulo de Foucault*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.

_____. *O cemitério de Praga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

EHRENBERG, Alain. *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob, 1998.

ELLIS, Bret Easton. *Less than zero*. New York: Vintage Books, 1998. (or. 1985)

_____. *O psicopata americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. (or. 1991)

ENGELS, Frederich. *A origem da família, da propriedade e do estado*. São Paulo: Lafonte, 2012.

FAWCETT, Fausto. *Favelost*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FÉDIDA, Pierre. *Depressão*. São Paulo: Escuta, 1999.

FELINTO, Erick. *A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 1979.

FERRARI, “Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir”. In *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, VI, 1, p.?

FERREIRA, Maria de Fátima. *A dor moral da melancolia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

FREUD, Sigmund. *Freud*. Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Edição Standard Brasileira*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *Edição Standard Brasileira*, vol XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Edição Standard Brasileira*, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Obras completas volume 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas volume 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas volume 18*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Alegoria, morte, modernidade” In: DUARTE, Rodrigo (org.) *Anais: Morte da arte hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética/FAFICH, 1993.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GORDON, Jill. *Plato's erotic world: from cosmic origins to human death*. Nova York: Cambridge University Press, 2012, p. 58.

GOTLIB, Nádia. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GRAY, John. *Missa negra: religião apocalíptica e o fim das utopias*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GREINER, Christine; Ricardo Muniz, FERNANDES (orgs). *Tokyogaqui: um Japão imaginado*. São Paulo: SESC, 2008.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Raquel. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HADOT, Pierre. *O véu de Isis*. São Paulo: Loyola, 2006.

HAMERTON-KELLY, Robert (ed.). *Politics & apocalypse*. East Lansing: Michigan State University Press, 2007. (ebook)

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

HEGEL, G.W.F.. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2014.

_____. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNTINGTON, Samuel. *The clash of civilizations: and the remaking of civilizations*. New York: Simon & Schuster, 2011.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JONAS, Hans. *The gnostic religion*. Boston: Beacon Press, 2001 (orig. 1934).

_____. *The gnostic religion*. Boston: Beacon Press, 2001 (versão digital).

KAWABATA, Yasunari. *Mil Tsurus*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006a. (or. 1949-52)

_____. *Kyoto*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006b. (or. 1962)

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 2007.

_____. *Desespero humano*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

KOLBERT, Elizabeth. *A sexta extinção: uma história não natural*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *S.M.L.X.*. New York: The Monacelli Press, 1995.

_____. *Content*. Köln: Taschen, 2004.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. *About chinese woman*. London: Boyars, 1970.

_____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KUNIICHI, Uno. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LAO-TSÉ, *Tao Te King*. São Paulo: Alvorada, 1988.

LACAN, Jacques. “O Simbólico, o Imaginário e o Real.” Discurso pronunciado por Lacan em Julho de 1953, na fundação da Societé Française de Psychanalyse. (Versão digital, s/p)

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. *Seminário, Livro 10: Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Seminário, Livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACERDA, Marco. *Favela High-Tech*. São Paulo: Scritta, 1995.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2000.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

_____. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEWIS, C. S. *Alegoria do amor: um estudo da tradição medieval*. São Paulo: Realizações, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LILLA, Mark. *The shipwrecked mind: on political reaction*. New York: The New York Review of Books, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Campinas: Manole, 2005.

_____; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (versão digital)

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LONGUENENSE, Béatrice. *Hegel et la critique de la métaphysique: étude sur la doctrine de l'essence*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1981.

LOPES, Diogo Seixas. *Melancholia e arquitetura em Aldo Rossi*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

LOWITH, Karl. *Meaning in history*. Chicago: University of Chicago Press, 1949.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LOVELOCK, James. *Gaia: a new look at life on earth*. Oxford, UK: University of Oxford, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MALABOU, Catherine. *L'Avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1996.

_____. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2014.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006.

MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2010.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIRANDA, July. *É claro que você sabe do que estou falando*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *O escolhido foi você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MITCHELL, Juliet. *Loucos e medusas, o resgate da histeria e do efeito das relações entre irmãos sobre a condição humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MORE, Thomas. *A utopia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MOSER, Benjamin. *Autoimperialismo: três ensaios sobre o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2016.

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MURAKAMI, Haruki. *Minha querida Sputnik*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Kafka à beira-mar*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 118.

_____. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OSHIMA, Hitoshi. *O pensamento japonês*. São Paulo: Escuta, 1991.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PATTON, Paul (ed.) *Deleuze: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 1996.

PEGG, Mark Gregory. *The corruption of angels: the great inquisition of 1245-1246*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade moderna*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Florianópolis: UFSC, 2010.

PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza no Brasil*. São Paulo: IBRASA/INL, 1981.

QUINET, Antonio. *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 1999.

RIJCKENBORGH, Jan Van. *Christianopolis: explicações dos sete capítulos do livro Reipublicae Christianopolitanae Descriptio, de Jean Valentin Andreae*. São Paulo: Lectorium Rosacrucianum, 1985.

RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibernética: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão pelo negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.

_____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SASSEN, Saskia. *The global city: New York, London, Tokyo*. Oxford: Princeton University Press, 1991.

SCHMITT, Carl. *Teologia política*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2007.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades: uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro, 2006.
- SÓFOCLES, *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SOJA, Edward W. *Postmetrópolis: estudos críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SOLER, Colette. *Declinações da angústia*. São Paulo: Escuta, 2012.
- SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SOUZA, Jessé de. *A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: LeYa, 2015.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Tomo I. Madrid: Espasa / Calpe, 1966.

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

_____. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TEIXEIRA, Aloisio (org). *Utópicos, heréticos e malditos: os precursores do pensamento social de nossa época*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TOURRAINE, Alain. *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Vozes, 2007.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.

VALLS, Álvaro Luis Montenegro (org, trad. e apresentador). *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. Aforismos, novelas e discursos de Sören Kierkegaard. Porto Alegre: Escritos, 2004.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VENTURI, Robert. *Complexidades e contradições em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIEIRA, Marcus André. *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

VILA-MATAS, Henrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

VOEGELIN, *Science, politics and gnosticism*. Washington D.C.: Regnery, 1997.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEIKART, Richard. *Hitler's religion: the twisted beliefs that drove the third reich*. New York: Regnery, 2016.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WENDERS, Wim. “A paisagem urbana”. *Revista do Patrimônio*. IPHAN, Ministério da Cultura, número 23, ano 1994.

WIENER, Norbert. *God & Golem, Inc.: a comment on certain points where cybernetics impinges on religion*. Cambridge: MIT Press, 1964.

WILLER, *Um encanto obscuro: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, Colin St John. *The other tradition of modern architecture: The uncompleted project*. London: Black Dog, 2007.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: EDUSP, 1997.

WISER, William. *Os anos loucos*: Paris na década de 20. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

WOLFE, Tom. *Décadas púrpuras*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

YOSHIMOTO, Banana. *Kitchen*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum*: ensaios sobre o cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Menos que nada*: Hegel e a sombra do materialismo dialético. São Paulo: Boitempo, 2013.

Periódicos:

Revista Cult, n. 200, ano 18, abril 2015.

Revista Piauí, n. 33, junho 2009.

Internet:

- <https://jolowimpact.wordpress.com/>

- <https://www.youtube.com/watch?v=f7FRthT6RNs>

- <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/05/1770605-nos-acusamos.shtml>)
- <https://www.youtube.com/watch?v=wxP2K1CB8qo>
- https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=ilka+franco+ferrari&*
- http://www.cathar.info/cathar_whoswho.htm#esclarmonde
- <http://etimologias.dechile.net/?eti.lico>
- <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>
- <http://lacan.orgfree.com/lacan/textos/simbolicoimaginarioreal.htm>
- <http://www.ofilosofo.claudiobeck.com.br/axioma-hermetico.html>
- <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/47311>
- <https://www.idfa.nl/en/film/2461c02e-2ef2-40b3-a143-b87e9920756a/tokyo-ga>
- <http://www.psicoanalisis.org/lacan/22/1.htm>
- <https://www.dicionarioetimologico.com.br/sacrificio/>
- <http://portalconservador.com/biblioteca/eric-voegelin/>
- <https://www.bibliaonline.com.br/acf/rm/7>
- <https://www.dicionarioetimologico.com.br/apocalipse/>
- <https://www.significados.com.br/apocalipse/>
- <https://rs21.org.uk/2014/04/27/kpunk/>

Filmes:

- 2001: uma odisséia no espaço.* Direção: Stanley Kubrick. UK/USA, 1968.
- A árvore da vida.* Direção: Terrence Malick. EUA, 2011.
- A dupla vida de Véronique.* Direção: Krzysztof Kieslowski. França, Polônia, 1991.
- Anticristo.* Direção: Lars Von Trier. Dinamarca/Alemanha/França, 2009.
- Asas do desejo.* Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental/França, 1987.
- Blade Runner.* Direção: Ridley Scott. USA/Hong Kong/UK, 1982.

- Crash: estranhos prazeres*. Direção: David Cronenberg. Canadá/UK, 1996.
- Dançando no escuro*. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, 2000.
- Dogville*. Direção: Lars Von Trier. Holanda/Dinamarca/UK/França, 2003.
- Dolls*. Direção: Takeshi Kitano. Japão, 2002.
- Eu, você e todos nós*. Direção: Miranda July. USA/UK, 2006.
- Hanami: Cerejeiras em flor*. Direção: Claus Bantzer. Alemanha, 2008.
- Identidade de nós mesmos*. Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental/França, 1989.
- In girum imus nocte et consumimur igni*. Direção: Guy Debord. França, 1978.
- Melancholia*. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca,/Suécia,/França/Alemanha, 2011.
- Ninfomaníaca*. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca/Alemanha/Bélgica/UK, 2013.
- O massacre da serra elétrica*. Direção: Tobe Hooper. EUA, 1974.
- Possessão*. Direção: Andrzej Zulawski. França, 1981.
- Sonhos*. Direção: Akira Kurosawa. Japão/EUA, 1990.
- The future*. Direção: Miranda July. Alemanha/EUA/França, 2011.
- Tokyo!* Direção: Joon-ho Bong; Leos Carax; Michel Gondry. França/Japão/Coréia do Sul/Alemanha, 2008.
- Tokyo-Ga*. Direção: Wim Wenders. EUA/Alemanha, 1985.
- Videodrome: a síndrome do vídeo*. Direção: David Cronenberg. Canadá, 1983.

Séries de TV

- 3%*. Direção: Pedro Aguilera. Brasil, 2016 (data de lançamento).
- Black Mirror*. Direção: Charlie Brooker. UK, 2011 (data de lançamento).
- Decálogo*. Direção: Krzysztof Kieslowski. Polônia, 1989 (data de lançamento).
- Twin Peaks*. Criadores: Mark Frost; David Lynch. USA, 2017 (data de lançamento).