

Mikhail Bakhtin

Estética da Criação Verbal

Martins Fontes



ISBN 85-336-1297-4



9 788533 612976

Problemática e definição

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a

- Título da edição original: *O problema dos gêneros do discurso*.
- Texto de arquivos (1952-1953), não revisto pelo autor.
- Fragmento de um estudo mais abrangente que se intitulava "Os gêneros do discurso", cujo projeto não foi realizado.

diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). Ficariamos tentados a pensar que a diversidade dos gêneros do discurso é tamanha que não há e não poderia haver um terreno comum para seu estudo: com efeito, como colocar no mesmo terreno de estudo fenômenos tão díspares como a réplica cotidiana (que pode reduzir-se a uma única palavra) e o romance (em vários tomos), a ordem padronizada que é imperativa já por sua entonação e a obra lírica profundamente individual, etc.? A diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes. Provavelmente seja esta a explicação para que o problema geral dos gêneros do discurso nunca tenha sido colocado. Estudaram-se, mais do que tudo, os *gêneros literários*. Mas estes, tanto na Antigüidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza *verbal* (lingüística). O problema de lingüística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta. Estudaram-se também — a começar pelos da Antigüidade — os *gêneros retóricos* (e as épocas posteriores não acrescentaram nada de relevante à teoria antiga). Então dava-se pelo menos maior atenção à natureza verbal do enunciado, a seus princípios constitutivos tais como: a relação com o ouvinte e a influência deste sobre o enunciado, a conclusão verbal peculiar ao enunciado (diferente da conclusão do pensamento), etc. A especificidade dos gêneros retóricos (jurídicos, políticos) encobria porém a natureza lingüística do enunciado. E, por fim, estudaram-se os *gêneros do discurso cotidiano* (principalmen-

te a réplica do diálogo cotidiano), e fazia-se-o justamente do ponto de vista da lingüística geral (a escola de Saussure e seus continuadores mais recentes — os estruturalistas, os behavioristas americanos, os discípulos de Vossler que, aliás, tinham uma base totalmente diferente). Mas, também nesse caso, o estudo não podia conduzir à definição correta da natureza lingüística do enunciado, na medida em que se limitava a pôr em evidência a especificidade do discurso cotidiano oral, operando no mais das vezes com enunciados deliberadamente primitivos (os behavioristas americanos).

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. — aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios — por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo).

A distinção entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual

a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambos os gêneros. Só com esta condição a análise se adequaria à natureza complexa e sutil do enunciado e abrangeria seus aspectos essenciais. Tomar como ponto de referência apenas os gêneros primários leva irremediavelmente a trivializá-los (a trivialização extrema representada pela lingüística behaviorista). A inter-relação entre os gêneros primários e secundários de um lado, o processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro, eis o que esclarece a natureza do enunciado (e, acima de tudo, o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo).

O estudo da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros de enunciados nas diferentes esferas da atividade humana tem importância capital para todas as áreas da lingüística e da filologia. Isto porque um trabalho de pesquisa acerca de um material lingüístico concreto — a história da língua, a gramática normativa, a elaboração de um tipo de dicionário, a estilística da língua, etc. — lida inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais), que se relacionam com as diferentes esferas da atividade e da comunicação: crônicas, contratos, textos legislativos, documentos oficiais e outros, escritos literários, científicos e ideológicos, cartas oficiais ou pessoais, réplicas do diálogo cotidiano em toda a sua diversidade formal, etc. É deles que os pesquisadores extraem os fatos lingüísticos de que necessitam. Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. O enunciado situa-se no cruzamento excepcionalmente importante de uma problemática. É deste ângulo que vamos agora abordar algumas áreas e alguns problemas da lingüística,

Em primeiro lugar, vejamos a estilística. O estilo está in-

dissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado — oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal — é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários — neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes —; se bem que, no âmbito da literatura, a diversidade dos gêneros ofereça uma ampla gama de possibilidades variadas de expressão à individualidade, provendo à diversidade de suas necessidades. As condições menos favoráveis para refletir a individualidade na língua são as oferecidas pelos gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, tais como a formulação do documento oficial, da ordem militar, da nota de serviço, etc. Nesses gêneros só podem refletir-se os aspectos superficiais, quase biológicos, da individualidade (e principalmente na realização oral de enunciados pertencentes a esse tipo padronizado). Na maioria dos gêneros do discurso (com exceção dos gêneros artístico-literários), o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades, sendo, por assim dizer, seu epifenômeno, seu produto complementar. A variedade dos gêneros do discurso pode revelar a variedade dos estratos e dos aspectos da personalidade individual, e o estilo individual pode relacionar-se de diferentes maneiras com a língua comum. O problema de saber o que na língua cabe respectivamente ao uso corrente e ao indivíduo é justamente problema do enunciado (apenas no enunciado a língua comum se encarna numa forma individual). A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso.

O vínculo indissolúvel, orgânico, entre o estilo e o gênero mostra-se com grande clareza quando se trata do problema de um estilo lingüístico ou funcional. De fato, o estilo lingüístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Ca-

da esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.). O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. Isso não equivale a dizer, claro, que o estilo lingüístico não pode ser objeto de um estudo específico, especializado. Tal estudo, ou seja, uma estilística da língua, concebida como uma descrição autônoma, é possível e necessário. Porém, para ser correto e produtivo, este estudo sempre deve partir do fato de que os estilos da língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se no estudo prévio dos gêneros em sua diversidade. Até agora, a estilística da língua ignorou tais fundamentos, daí sua debilidade. Não existe uma classificação comumente reconhecida dos estilos lingüísticos. A falha dos autores de classificações é esquecer a necessidade primordial de uma classificação: a necessidade de uma unidade de base. As classificações são surpreendentemente pobres e não apresentam o menor critério diferencial. A *Gramática* da Academia recém-publicada enumera as seguintes variedades estilísticas: linguagem livresca, popular, científico-abstrata, científico-oficial, falada, familiar, vulgar, etc. Ao lado dessa nomenclatura dos estilos lingüísticos, como variantes estilísticas, encontram-se: palavras dialetais, palavras antiquadas, locuções profissionais. Tal classificação dos estilos é totalmente fortuita e fundamenta-se em princípios (ou bases) díspares no inventário dos estilos (sem contar que é uma classificação pobre e não diferencial)¹. Tal estado de coisas resulta de uma in-

1. É uma classificação igualmente pobre, confusa e mal fundamentada dos estilos da língua que se encontra no livro de A. N. Gvozdev, *Ensaio de estilística da língua russa* (Moscou, 1952). As classificações se baseiam em noções tradicionais, adotadas sem o menor espírito crítico.

compreensão da natureza dos gêneros dos estilos da língua e de uma ausência de classificação dos gêneros do discurso por esferas de atividade humana, assim como de uma ausência de diferenciação entre os gêneros primários e os secundários.

A separação entre o estilo e o gênero repercute de um modo muitíssimo nefasto sobre a elaboração de toda uma série de problemas históricos. As mudanças históricas dos estilos da língua são indissociáveis das mudanças que se efetuam nos gêneros do discurso. A língua escrita corresponde ao conjunto dinâmico e complexo constituído pelos estilos da língua, cujo peso respectivo e a correlação, dentro do sistema da língua escrita, se encontram num estado de contínua mudança. É a um sistema ainda mais complexo, e que obedece a outros princípios, que pertence a língua literária, cujos componentes incluem também os estilos da língua não escrita. Para deslindar a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da simples (e em geral superficial) descrição dos estilos que se sucedem, e chegar à explicação histórica dessas mudanças, é indispensável colocar o problema específico dos gêneros do discurso (e não só dos gêneros secundários mas também dos gêneros primários) que, de uma forma imediata, sensível e ágil, refletem a menor mudança na vida social. Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero².

Em cada época de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.). A ampliação da língua escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (literários, científicos, ideológicos, familiares, etc.) a aplicação de um novo procedimento

2. Esta tese que defendemos nada tem em comum com os princípios defendidos pela escola de Vossler, que coloca a estilística antes da gramática. A continuação de nossa exposição o demonstrará com toda clareza.

na organização e na conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro, etc., o que leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso. Quando a literatura, conforme suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizam. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo, etc. Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero.

Assim, portanto, tanto os estilos individuais como os que pertencem à língua tendem para os gêneros do discurso. Um estudo mais ou menos profundo e extenso dos gêneros do discurso é absolutamente indispensável para uma elaboração produtiva de todos os problemas da estilística.

O problema geral dos princípios metodológicos aplicáveis ao estudo das correlações existentes entre o léxico e a gramática de um lado, e entre o léxico e a estilística do outro, baseia-se nesse mesmo problema do enunciado e dos gêneros do discurso.

A gramática (e o léxico) se distingue radicalmente da estilística (alguns chegam a opô-las), e, ao mesmo tempo, não há um único estudo de gramática (ainda mais a gramática normativa) que não incorpore a estilística. Em toda uma série de casos, a fronteira entre a gramática e a estilística parece apagar-se totalmente. Há fenômenos que, para uns, estão relacionados com a gramática, para outros, com a estilística. É o caso do sintagma, por exemplo.

Pode-se dizer que a gramática e a estilística se juntam e se separam em qualquer fato lingüístico concreto que, encarado do ponto de vista da língua, é um fato gramatical, encarado do ponto de vista do enunciado individual, é um fato estilístico. Mesmo a seleção que o locutor efetua de uma forma gramatical já é um ato estilístico. Esses dois pontos de vista

sobre um único e mesmo fenômeno concreto da língua não devem porém excluir-se mutuamente, substituir-se mecanicamente um ao outro, devem combinar-se organicamente (com a manutenção metodológica de sua diferença) sobre a base da unidade real do fato lingüístico. Apenas uma compreensão profunda da natureza do enunciado e da particularidade dos gêneros do discurso pode permitir a solução desse complexo problema de metodologia.

O estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso tem uma importância fundamental para superar as noções simplificadas acerca da vida verbal, a que chamam o "fluxo verbal", a comunicação, etc., noções estas que ainda persistem em nossa ciência da linguagem. Irei mais longe: o estudo do enunciado, em sua qualidade de *unidade real da comunicação verbal*, também deve permitir compreender melhor a natureza das *unidades da língua* (da língua como sistema): as palavras e as orações.

É precisamente para este problema, que é o mais geral, que vamos passar agora.

12.^a EDIÇÃO

MARXISMO
E FILOSOFIA
DA LINGUAGEM

M. BAKHTIN (1895-1976) nasceu em Oriol numa família de antiga nobreza, arruinada. Estuda na Universidade de Odessa e de São Petesburgo, onde se diploma em história e filologia em 1918. Muda-se para Vitebsk. Casa-se e trabalha como professor. Participa de um pequeno círculo de intelectuais frequentado, entre outros, por Marc Chagall, P. N. Medviédiev e V. N. Volochinov. Estes dois últimos, amigos e discípulos de Bakhtin, assinarão suas primeiras obras. *O Freudismo* (Leningrado, 1925) e *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (Leningrado, 1929) aparecem sob o nome de Medviédiev. Em 1929 Bakhtin publica também, com a sua própria assinatura, *Os Problemas da Criação em Dostoiévski*.

Volochinov e Medviédiev desaparecem nos anos 1930, por obra dos expurgos stalinistas e Bakhtin vive, então, na fronteira da Sibéria com o Cazaquistão. Continua a ensinar e começa a compor a monografia sobre Rabelais. Em 1946 defende, no Instituto de Literatura da Academia de Ciências da U.R.S.S., sua tese, e em 1965 a publica em Moscou com o título *Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*.

ISBN: 85-271-0041-X



9 788527 100410

EDITORA HUCITEC
PARA VOCÊ LER E RELER



Capa: OUMPIO PINHEIRO



M. BAKHTIN

MARXISMO E FILOSOFIA DA LINGUAGEM

MIKHAIL BAKHTIN
(VOLOCHÍNOV)

MARXISMO
E FILOSOFIA
DA LINGUAGEM

EDITORA HUCITEC

CAPÍTULO 7 TEMA E SIGNIFICAÇÃO NA LÍNGUA

O problema da significação é um dos mais difíceis da lingüística. As tentativas de resolução desse problema têm revelado o estreito solilóquio da ciência lingüística com particular clareza. Com efeito, a teoria que se apóia sobre uma compreensão passiva não nos dá os meios de abordar os fundamentos e as características essenciais da significação lingüística. Dentro dos limites da nossa investigação, limitar-nos-emos a um exame muito breve e superficial dessa questão. Procuraremos simplesmente traçar as grandes linhas de uma investigação produtiva nesse campo.

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação *como um todo*. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu *tema*.¹ O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. A enunciação: "Que horas são?" tem um sentido diferente cada vez que é usada e também, conseqüentemente, na nossa terminologia, um outro tema, que depende da situação histórica concreta (histórica, numa escala microscópica) em que é pronunciada e da qual constitui na verdade um elemento.

Conclui-se que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Se perdermos de

¹ Esse termo é, naturalmente, sujeito a dúvidas. Para nós, o termo "tema" cobre igualmente sua realização; é por isso que ele não deve ser confundido com o tema de uma obra de arte. O conceito de "unidade temática" é o que estaria mais próximo do nosso.

vista os elementos da situação, estaremos tampouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação.

Entretanto, se nos limitássemos ao caráter não reiterável e historicamente único de cada enunciação concreta, estaríamos sendo medíocres dialéticos. Além do tema, ou, mais exatamente, no interior dele, a enunciação é igualmente dotada de uma *significação*. Por *significação*, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação. O tema da enunciação é na essência irreduzível a análise. A *significação* da enunciação, ao contrário, pode ser analisada em um conjunto de *significações* ligadas aos elementos lingüísticos que a compõem. O tema da enunciação: "Que horas são?", tomado em ligação indissolúvel com a situação histórica concreta, não pode ser segmentado. A *significação* da enunciação: "Que horas são?" é idêntica em todas as instâncias históricas em que é pronunciada; ela se compõe das *significações* de todas as palavras que fazem parte dela, das formas de suas relações morfológicas e sintáticas, da entoação interrogativa, etc.

O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A *significação* é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a *significação* e o tema. Não há tema sem *significação*, e vice-versa. Além disso, é impossível designar a *significação* de uma palavra isolada (por exemplo, no processo de ensinar uma língua estrangeira) sem fazer dela o elemento de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um "exemplo". Por outro lado, o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da *significação*; caso contrário, ele perderia seu elo com que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, o seu sentido.

O estudo das línguas dos povos primitivos e a paleontologia contemporânea das *significações* levam-nos a uma conclusão acerca da

chamada "complexidade" do pensamento primitivo. O homem pré-histórico usava uma mesma e única palavra para designar manifestações muito diversas, que, do nosso ponto de vista, não apresentam nenhum elo entre si. Além disso, uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem o mal, etc.

"É suficiente dizer", diz Nicolau Marr, "que a paleontologia lingüística contemporânea nos dá a possibilidade de aceder, graças às suas investigações, às épocas em que as tribos só tinham à sua disposição uma única palavra para cobrir todas as *significações* de que a humanidade tinha consciência."²

Mas, perguntar-se-á, será que uma palavra onissignificante é realmente uma palavra? Sim, é precisamente uma palavra. Diremos ainda mais que, se um complexo sonoro qualquer comportasse uma única *significação* inerte e imutável, então esse complexo não seria uma palavra, não seria um signo, mas apenas um sinal.³ A *multiplicidade das significações* é o índice que faz de uma palavra uma palavra. Em relação à palavra onissignificante de que falava Marr, podemos dizer o seguinte: tal palavra, de fato, não tem praticamente significado: é um *tema puro*. Sua *significação* é inseparável da situação concreta em que se realiza. Sua *significação* é diferente a cada vez, de acordo com a situação. Dessa maneira, o tema absorve, dissolve em si a *significação*, não lhe deixando a possibilidade de estabilizar-se e consolidar-se. Mas, à medida que a linguagem se desenvolveu, que o seu estoque de complexos sonoros aumentou, as *significações* começaram a estabilizar-se segundo as linhas que eram básicas e mais frequentes na vida da comunidade para a utilização temática dessa ou daquela palavra.

O tema, como dissemos, é um atributo apenas da enunciação completa; ele pode pertencer a uma palavra isolada somente se essa

² "As Etapas da Teoria Jafética", loc. cit., p. 278.

³ Deduz-se daqui, claramente, que mesmo a palavra da época mais recuada da humanidade, de que fala Marr, não se assemelha em nada ao sinal (ao qual alguns investigadores procuram reduzir a linguagem). Afinal, um sinal que significasse tudo seria muito pouco capaz de desempenhar a função de sinal. A capacidade de um sinal adaptar-se às condições mutáveis de uma situação é muito pequena. Na verdade, mudança num sinal significa substituição de um sinal por outro.

palavra opera como uma enunciação global. Assim, por exemplo, a palavra onissignificante de Marr sempre opera como uma enunciação completa (e não tem significações fixas precisamente por isso). Por outro lado, a significação pertence a um elemento ou conjunto de elementos na sua relação com o todo. É claro que se abstrairmos por completo essa relação com o todo [isto é, com a enunciação], perderemos a significação. É por isso que não se pode traçar uma fronteira clara entre o tema e a significação.

A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o *estágio superior real da capacidade lingüística de significar*. De fato, apenas o tema significa de maneira determinada. A significação é o *estágio inferior da capacidade de significar*. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto. A investigação da significação de um ou outro elemento lingüístico pode, segundo a definição que demos, orientar-se para duas direções: para o estágio superior, o tema; nesse caso, tratar-se-ia da investigação da significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta. Ou então ela pode tender para o estágio inferior, o da significação: nesse caso, será a investigação da significação da palavra no sistema da língua, ou em outros termos a investigação da palavra dicionarizada.

Para constituir uma ciência sólida da significação, é importante distinguir bem entre o tema e a significação e compreender bem a sua inter-relação. Até o momento ninguém compreendeu a importância dessa conduta. Tais distinções como as que se estabelecem entre o sentido *usual e ocasional* de uma palavra, entre o seu sentido central e os laterais, entre denotação e conotação, etc., são fundamentalmente insatisfatórias. A tendência básica subjacente a todas essas discriminações — de atribuir maior valor ao aspecto central, usual da significação, pressupondo que esse aspecto realmente existe e é estável — é completamente falaciosa. Além disso, ela deixaria o tema inexplicado, uma vez que ele de maneira nenhuma poderia ser reduzido à condição de significação ocasional ou lateral das palavras.

A distinção entre tema e significação adquire particular clareza em conexão com o *problema da compreensão*, que abordaremos brevemente aqui. Já tivemos a ocasião de mencionar o modo de compreensão *passiva*, próprio dos filólogos, que exclui *a priori* qualquer resposta. Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo*, deve conter já o germe de uma resposta. Só a compreensão ativa nos permi-

te apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão.

Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo*, ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*. Só na compreensão de uma língua estrangeira é que se procura encontrar para cada palavra uma palavra *equivalente* na própria língua. É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*. É como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos. Aqueles que ignoram o tema (que só é acessível a um ato de compreensão ativa e responsiva) e que, procurando definir o sentido de uma palavra, atingem o seu valor inferior, sempre estável e idêntico a si mesmo, é como se quisessem acender uma lâmpada depois de terem cortado a corrente. Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação.

Passemos agora ao problema da inter-relação entre a apreciação e a significação, cujo papel é muito importante na ciência das significações. Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou *apreciativo*, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra.

Em que consiste esse acento e qual é a sua relação com a face objetiva da significação? O nível mais óbvio, que é ao mesmo tempo

o mais superficial da apreciação social contida na palavra, é transmitido através da *entoação expressiva*. Na maioria dos casos, a entoação é determinada pela situação imediata e freqüentemente por suas circunstâncias mais efêmeras. Eis aqui um caso clássico de utilização da entoação no discurso familiar: No *Diário de um Escritor*, Dostoiévski conta:⁴

“Certa vez, num domingo, já perto da noite, eu tive ocasião de caminhar ao lado de um grupo de seis operários embriagados, e subitamente me dei conta de que é possível exprimir qualquer pensamento, qualquer sensação, e mesmo raciocínios profundos, através de um só e único substantivo, por mais simples que seja [Dostoiévski está pensando aqui numa palavrinha censurada de largo uso]. Eis o que aconteceu. Primeiro, um desses homens pronuncia com clareza e energia esse substantivo para exprimir, a respeito de alguma coisa que tinha sido dita antes, a sua contestação mais desdenhosa. Um outro lhe responde repetindo o mesmo substantivo, mas com um tom e uma significação completamente diferentes, para contrariar a negação do primeiro. O terceiro começa bruscamente a irritar-se com o primeiro, intervém brutalmente e com paixão na conversa e lança-lhe o mesmo substantivo, que toma agora o sentido de uma injúria. Nesse momento, o segundo intervém novamente para injuriar o terceiro que o ofendera. «O quê há, cara? quem tá pensando que é? a gente tá conversando tranqüilo e aí vem você e começa a bronquear!» Só que esse pensamento, ele o exprime pela mesma palavrinha mágica de antes, que designa de maneira tão simples um certo objeto; ao mesmo tempo, ele levanta o braço e bate no ombro do companheiro. Mas eis que o quarto, o mais jovem do grupo, que se calara até então e que aparentemente acabara de encontrar a solução do problema que estava na origem da disputa, exclama com um tom entusiasmado, levantando a mão: ... «Eureka!» «Achei, achei!» é isso que vocês pensam? Não, nada de «Eureka», nada de «Achei». Ele simplesmente repete o mesmo substantivo banido do dicionário, uma única palavra, mas com um tom de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo, pois o sexto

homem, o mais carrancudo e mais velho dos seis, olha-o de lado e arrasa num instante o entusiasmo do jovem, repetindo com uma imponente voz de baixo e num tom rabugento... sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: «Não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!» Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes seguidas sua palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente.”

As seis “falas” dos operários são todas diferentes, apesar do fato de todas consistirem de uma mesma e única palavra. Essa palavra, de fato, só constitui um suporte da entoação. A conversa é conduzida por meio de entoações que exprimem as apreciações dos interlocutores. Essas apreciações, assim como as entoações correspondentes, são inteiramente determinadas pela situação social imediata em cujo quadro se desenvolve a conversa; é por isso que elas não têm necessidade de um suporte concreto. No registro familiar, a entoação às vezes não tem nada a ver com o conteúdo do discurso. O material entoativo acumulado interiormente encontra muitas vezes uma saída em construções lingüísticas que não são absolutamente adaptadas à entoação em questão. Mais ainda, a entoação não se integra no conteúdo intelectual, objetivo, da construção. Quando exprimimos os nossos sentimentos, damos muitas vezes a uma palavra que veio à mente por acaso uma entoação expressiva e profunda. Ora, freqüentemente, trata-se de uma interjeição ou de uma locução vazias de sentido. Quase todas as pessoas têm as suas interjeições e locuções favoritas; pode-se utilizar correntemente uma palavra de carga semântica muito grande para resolver de forma puramente entoativa situações ou crises da vida cotidiana, sejam elas menores ou graves. Encontram-se, servindo de válvulas de segurança entoativa, expressões como: “pois é, pois é”, “sei, sei” “é, é”, “pois não, pois não”, etc. A reduplicação habitual dessas palavrinhas, isto é, o alongamento artificial da representação sonora com o fim de dar à entoação acumulada uma escapatória, é muito característica. Pode-se, é claro, pronunciar a mesma palavrinha favorita com uma infinidade de entoações diferentes, conforme as diferentes situações ou disposições que podem ocorrer na vida.

Em todos esses casos, o tema, que é uma propriedade de cada enunciação (cada uma das enunciações dos seis operários tinha um tema próprio), realiza-se completa e exclusivamente através da entoação expressiva, sem ajuda da significação das palavras ou da arti-

⁴ *Pólnoie sobránie sotchinienií F. M. Dostoiévskovo* (Obras Completas de F. M. Dostoiévski), 1906, tomo 9, pp. 274-5.

culação gramatical. Os acentos apreciativos dessa ordem e as entoações correspondentes não podem ultrapassar os limites estreitos da situação imediata e de um pequeno círculo social íntimo. Podemos qualificá-los como auxiliares marginais das significações lingüísticas.

Entretanto, nem todos os julgamentos de valor são como esses. Em qualquer enunciação, por maior que seja amplitude do seu espectro semântico e da audiência social de que goza, uma enorme importância pertence à apreciação. É verdade que a entoação não traduz adequadamente o valor apreciativo; esse serve antes de mais nada para orientar a escolha e a distribuição dos elementos mais carregados de sentido da enunciação. Não se pode construir uma enunciação sem modalidade apreciativa. Toda enunciação compreende antes de mais nada uma *orientação apreciativa*. É por isso que, na enunciação viva, cada elemento contém ao mesmo tempo um sentido e uma apreciação. Apenas os elementos abstratos considerados no sistema da língua e não na estrutura da enunciação se apresentam destituídos de qualquer valor apreciativo. Por causa da construção de um sistema lingüístico abstrato, os lingüistas chegaram a separar o apreciativo do significativo, e a considerar o apreciativo como um elemento marginal da significação, como a expressão de uma relação individual entre o locutor e o objeto do seu discurso.⁵

Um lingüista russo, G. Spätt, fala da apreciação como de um valor conotativo da palavra. Ele procura estabelecer uma distinção entre a significação objetiva (denotativa) e a conotação apreciativa, que ele coloca em esferas diferentes da realidade. Esse tipo de demarcação entre o denotativo e o apreciativo parece-nos completamente ilegítimo; ela se fundamenta sobre o fato de que as funções mais profundas da apreciação não são perceptíveis na superfície do discurso. E, no entanto, a significação objetiva forma-se graças à apreciação; ela indica que uma determinada significação objetiva entrou no horizonte dos interlocutores — tanto no horizonte imediato como no horizonte social mais amplo de um dado grupo social. Além disso, é à apreciação que se deve o papel criativo nas mudanças de significação. A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma *reavaliação*: o deslocamento de uma palavra determinada de

⁵ É assim que Anton Marty define a apreciação, depois de haver efetuado a análise mais sutil e detalhada das significações das palavras. V. A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*. Halle, 1908.

um contexto apreciativo para outro. A palavra ou é elevada a um nível superior, ou abaixada a um inferior. Isolar a significação da apreciação inevitavelmente destitui a primeira de seu lugar na evolução social viva (onde ela está sempre entrelaçada com a apreciação) e torna-a um objeto ontológico, transforma-a num ser ideal, divorciado da evolução histórica.

É justamente para compreender a evolução histórica do tema e das significações que o compõem que é indispensável levar em conta a apreciação social. A evolução semântica na língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo — no sentido da totalidade de tudo que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo — é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. À medida que a base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo de existência que é acessível, compreensível e vital para o homem. O criador de gado pré-histórico não tinha preocupações, não havia muita coisa que realmente o tocasse. O homem do fim da era capitalista está diretamente relacionado com todas as coisas, seus interesses atingem os cantos mais remotos da terra e mesmo as mais distantes estrelas. Esse alargamento do horizonte apreciativo efetua-se de maneira dialética. Os novos aspectos da existência, que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objetos da fala e da emoção humana, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetem-nos a uma reavaliação, fazem-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la.

O resultado é uma luta incessante dos acentos em cada área semântica da existência. Não há nada na composição do sentido que possa colocar-se acima da evolução, que seja independente do alargamento dialético do horizonte social. A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias.

Luiz Costa Lima

Melancolia

LITERATURA



© 2017 EDITORA UNESP
DIREITO DE PUBLICAÇÃO RESERVADOS À:
FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP (FEU)
PRAÇA DA SÉ, 108
01001-900 – SÃO PAULO – SP
TEL.: (00XX11) 3242-7171
FAX.: (0XX11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L732m

LIMA, LUIZ COSTA

Melancolia: literatura / Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

INCLUI BIBLIOGRAFIA E ÍNDICE

ISBN 979-85-393-0665-7

I. LITERATURA BRASILEIRA. 2. MELANCOLIA. I. TÍTULO.

2017-139

CDD: 869.8992

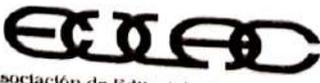
CDU: 821.134.3(81)

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. LITERATURA BRASILEIRA 869.8992

2. LITERATURA BRASILEIRA 821.134.3(81)

Editora afiliada


Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe


Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

I



MELANCOLIA, UMA CONSTANTE OCIDENTAL?

Primeira parte

ESBOÇO DE UMA HISTÓRIA MULTISSECLAR

A intuição ordinária declara: porque não somos bastante es-
pertos, costuma haver um descompasso entre o tempo em que
deveria realizar-se uma certa experiência e seu efetivo cum-
primento. Dito de maneira mais precisa: o mecanismo da vida
humana costuma supor o desacerto entre a meta e o tempo de
sua realização. O tempo é a atmosfera que envolve a melancolia.
A lembrança de Proust é inevitável. Que dizem os oito tomos
de *À la recherche du temps perdu*, senão que o sabor do tempo
despertado pela *madeleine* revela a inevitabilidade do que já foi?
Embora o perdido não deixe por isso de ser reencontrado, como
se cumpre o paradoxo? Não é que o tempo deixe de estar perdi-
do; seu reencontro, de que trata o último tomo da obra proustia-
na, opera por transmutação. A transmutação não torna a palavra
transparente ao que foi, como se ela fosse a sucedânea de uma
sessão espírita, senão que realiza a *diferença* que Herder tão bem
definira: "A diferença entre duas coisas deve ser reconhecida por

uma terceira” (Herder [1772], I, 1983, p.723-4). No caso, as duas coisas (vetores) são o tempo e a lembrança, ao passo que a diferença concretiza-se na formulação do texto proustiano.

Conquanto o final do parágrafo acima já insinue o que será a tese principal deste livro – a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica (para não falar em toda a arte); explicitamente, no *como se*, em que, na expressão, não se submetendo à alternativa do verdadeiro ou do falso, domina a *diferença* –, seria impróprio desenvolvê-la, em abstrato, sem haver considerado a longa história que a melancolia exhibe no Ocidente. Pois, se é correto dizer-se que seria ocioso tentar duplicar sua história, sobretudo depois de Jean Starobinski (1960) e Stanley W. Jackson (1986), tampouco seria razoável eliminá-la, fosse sob o argumento de que não se ofereceria nada de novo ou de que se trabalharia com material de segunda mão, fosse até para não repetir o argumento duvidoso de Jackie Pigeaud (2011, p.64): “Quem quer que reflita sobre a melancolia sabe ou deve saber que não será original”.

Antes de entrar no esboço anunciado, é indispensável uma pergunta, que não deveria faltar em abordagens semelhantes: a melancolia concerne a um fenômeno universal ou é socioculturalmente restrita? Na falta de conhecimento de outras culturas (a exemplo das análises ultimamente empreendidas por Jan Assmann, a propósito do Egito, e de François Jullien, sobre a China), é possível encaminhar uma resposta pela proposta de Matthew Bell (2014) acerca da distinção entre “realismo psicológico” e espécie culturalmente construída. O primeiro é definido como “uma espécie natural cuja *peculiaridade* não é afetada pela ação humana” (ibidem, p.19). A segunda – oriunda do reconhecimento do papel excessivo antes concedido à *razão*, cujo impacto contemporâneo deu lugar aos estudos inovadores de Michel Foucault sobre a história da loucura e da sexualidade e os mecanismos de vigiar e punir e, a partir daí, pela reação a seu construtivismo – enfatiza, ao contrário, a ambiência sociocultural em que são gerados fenômenos de tamanha amplitude. A alternativa perde sua dramaticidade pela solução de compromisso oferecida pelo pesquisador inglês:

Nossa definição de uma espécie natural não depende de sua suposta imutabilidade histórica, mas do pensamento de que todas as espécies naturais usufruem de permanência relativa dentro do contexto de seus próprios sistemas homeostáticos, sejam eles de espécie química (i.e., elementos), de espécie astronômica (as galáxias), geológica (as formações rochosas), biológica (as espécies), psicológica (os afetos) ou psiquiátrica (as desordens mentais). As formações sociais humanas desempenham evidentemente um papel muito significativo na homeostase da espécie psiquiátrica, assim como para as muitas espécies biológicas, quer dos animais domésticos, quer dos animais selvagens afetados pela ação humana. Uma vantagem significativa desse raciocínio está em que concede a espécies serem naturais e, ao mesmo tempo, socialmente construídas. (ibidem, p.20-1)

A solução proposta justifica que não se prescindia das observações feitas pelos gregos sobre a melancolia. Como é sabido, entre v e iv a.C., vive e age o primeiro médico cujas anotações foram conservadas: Hipócrates. Assim se lê seu aforismo xxiii: "Se o medo e a diástmia se estendem por muito tempo, isso é a melancolia"¹ (Hipócrates, 1975, p.184). A observação antes parece uma chamada que, incluída no conjunto dos aforismos, implica uma anotação médica empírica, extensiva a todo o corpo humano. Nenhuma ordem presidia os apontamentos do autor. Ofereço alguns escolhidos aleatoriamente: as hemorroidas beneficiam os melancólicos; o vômito espontâneo faz cessar a diarreia; varizes e hemorroidas removem as afecções maníacas; se tremores ocorrem em casos de febre ardente, são eles afastados pelo delírio; em caso de aumento do humor, é um bom sintoma se ocorre uma disenteria; as afecções melancólicas produzem apoplexia, loucura ou cegueira. Evito propositalmente maior cuidado na referência dos aforismos para evidenciar a falta de qualquer atenção

¹ Agradeço aos professores João Adolfo Hansen e Marcos Martinho pela transcrição em alfabeto latino e pela tradução exata do aforismo: "Ἐν φόβος ἐ δυσθυμία πολὺν χρόνον διατελεῖ μελάνχολικὸν τὸ τοιοῦτον". O sujeito alternativo (*dysθυμία*) seria traduzido por "desânimo" se, como Hansen me fez lembrar, o termo "diástmia" já não fosse de uso médico. Em todo caso, qualquer uma das duas traduções seria preferível a "depression", como aparece no texto inglês de Loeb.

metódica ou do privilégio deste ou daquele tipo de enfermidade. Chamo apenas a atenção para o relacionamento entre o alívio do estado melancólico pelo aparecimento de hemorroidas ou pela sucessão de males tão variados como a convulsão ou a loucura, que indica a gravidade com que a melancolia era encarada, entendida como decorrência de um desequilíbrio nas funções fisiológicas do corpo, passível de ser aliviada ou de dar lugar a um estado não aflitivo, mediante uma descarga descompressora. O corpo funcionaria como um sistema hidráulico. Daí o inchaço ou a expulsão do sangue pelas hemorroidas ou pelas varizes, ou, entendendo-se o "mau humor" ser uma manifestação do estado melancólico, poder ser aliviado pela disenteria. Mas a observação aqui feita indica mais que o caso das anotações hipocráticas e, sobretudo, o que interessa muito mais, ser a melancolia compreendida em termos puramente fisiológicos.

Ainda interessa salientar com Stanley W. Jackson (1986, p.31):

Embora não haja uma exposição sistemática nos escritos hipocráticos, referências dispersas sugerem que a melancolia era uma condição entre várias doenças chamadas melancólicas; que a bÍlis negra era o fator principal que provocava tais doenças; que o outono era a estação particular em que as pessoas corriam o risco dos efeitos deste humor; que a bÍlis negra era de natureza viscosa e associada às propriedades de frieza e secura; e que tal sintoma, junto com seus distúrbios mentais, era por certo o resultado de o cérebro estar afetado.

Dadas essas observações gerais, destaque-se sobretudo a *Geschichte der Melancholiebehandlung*, de Starobinski (1960), tese doutoral, cuja versão original, editada por um laboratório médico, só costuma ser conhecida por sua tradução francesa. Detalhes semelhantes aos já citados são secundários ante o fato de ser ela a única história contemporânea da melancolia que não parte de Hipócrates, senão de sua referência na *Íliada*. O ensaÍsta suÍço não fora o primeiro a fazê-lo, pois *Problemata*, inicialmente atribuída a Aristóteles, e *Anatomy of melancholy*, publicada em 1621, de Robert Burton (2011), tinham-no feito, senão que se distingue por sua excepcional análise:

Belerofonte ao léu vagava pelos campos
 aleios, remoendo a própria alma na solidão
 alheio aos outros homens. A Isandro, seu filho,
 Ares, fome-de-guerra, matou-o em combate
 (Canto VI, v.200-4)

Os males que atormentam Belerofonte não provêm do próprio corpo, mas de sua psique de pai atingido por quem destruíra seu filho. Homero não seria o único a testemunhar a experiência da melancolia fora do quadro hipocrático. O tradutor brasileiro da *Ilíada* daria o exemplo posterior, no contexto hebraico, de Jó, o ferido pelo "vórtice esmagador de Deus" (Campos, 1993, p.85).

Ante exemplo semelhante ao do herói homérico ou do personagem bíblico, Hipócrates ou seus sucessores haveriam de procurar um desequilíbrio no fluxo sanguíneo ou algum distúrbio na constituição cerebral. A visada homérica (ou bíblica) era bastante diversa. O sofrimento dos personagens não tem justificativa. Fisiologicamente, têm um corpo são. Eticamente, são homens justos e valentes, que não ofendem os deuses ou seu Deus. A desdita que os cerca é consequente da própria virtude. Belerofonte, acrescenta o Canto VI, rechaçara as aproximações lúbricas de uma rainha e, por isso, convertera-se em vítima de sua perseguição. Contra ele, reúnem-se os deuses, que se irritam com tamanha honradez de tão ínfima criatura. Starobinski (1960, p.111-2) emprega o termo que se tornará frequente entre os tradutores dos hipocráticos:

A depressão de Belerofonte é tão só a imagem psicológica da repressão do homem pelos poderes superiores. Abandonado pelos deuses, falta-lhe força e coragem para que permanecesse entre seus iguais. Um furor oculto pesa sobre seus ombros. Afasta-o dos roteiros iniciados por outros homens, desprende-o de toda meta. Seu pecado é a *mania*. No delírio, na mania, o homem é impelido ou é possuído por um poder sobrenatural, de cuja presença padece.

O comentário que escolho é exemplar: em vez de procurar um argumento médico-fisiológico, ou seja, uma causalidade biológica

para a aflição do personagem, o ensaísta suíço assinala que, conquanto contígua ao delírio, à depressão, à loucura, a melancolia tem outra explicação. Já no século VIII a.C., Homero intuía que o corpo humano é uma matéria sobre a qual confluem duas derivas: uma de ordem biológica, que exigirá a atenção dos seguidores de Hipócrates, outra que dela se esquivava. Porque a primeira é mais evidente ou de tratamento mais premente, dominará por séculos sem conta. Homero (depois o escritor bíblico) ressaltava a outra deriva, a que, captada por Aristóteles ou discípulo seu, dará lugar à psicoterapia. Seria ridículo tomar-se Homero como pai da psicoterapia. Mas a pequena passagem da *Ilíada* resalta que, ao lado do diagnóstico duplo da melancolia, uma outra formulação ainda era admitida. Não a físico-mental (o clássico diagnóstico de cunho hipocrático), nem a psíquico-mental (a psicoterapia), ambas presididas pela premissa da verdade, mas a de cunho discursivo.² Nesse, trata-se de consignar pelo signo verbal ou plástico o *modo de estar* do melancólico. Irritam-se os deuses com a conduta dos homens? Preferem os homens afastar-se dos roteiros já traçados, optando por uma solidão que não visa fim algum? Por si, a formação discursiva não tenta consignar alguma terapia; antes é o próprio consultório que pode estimular um novo distúrbio.

Destaquei a página inicial da *Geschichte der Melancholiebehandlung*, de Starobinski (1960), porque, contendo sua tese uma História descritiva, afasta-se de seu modelo pelo destaque da melancolia com uma formação discursiva, ou seja, como fenómeno cuja raiz não se esgota no conceito, mas conduz a uma aproximação metafórica. Ainda que não mais me concentre em Starobinski, mantenho-me na ambiência da História descritiva. Apenas o caráter de esboço do item permite o salto até Galeno (129 d.C.-199/217).

Antes de fazê-lo, cumpre assinalar que a pesquisa mais recente de Matthew Bell (2014) aponta para a importância da investigação de um menos conhecido Rufus de Éfeso, no final do século I d.C.,

² Dito mais precisamente, a de um certo discursivo, o ficcional. Cf. a propósito, Costa Lima (2013, cap.II, 2 e 2.1, p.102-12).

com o tratado, hoje perdido, *Sobre a melancolia*. Mas o caráter de esboço do item admite reiterar o mais frequentemente dito: ter cabido a Galeno sistematizar as observações particularizadas de Hipócrates, que, junto à contribuição da medicina romana, oferecerá a definição do melancólico que se manterá até o século XVIII. Para Galeno, a melancolia encontra seu fundamento na bÍlis negra:

Seja que o fluxo da bÍlis desloca-se de seu lugar³ para outras partes, seja que se origine de seu lugar próprio. Produz-se, em consequência, um calor inusitado, pelo qual a bÍlis amarela ou a parte mais espessa ou mais escura do sangue se queima. (apud Starobinski, 1960, p.27)

A sistemática então efetuada supunha, portanto, a consecução de uma base teórica que antes faltava. Entendia-se que a vida humana habitualmente se processa pela distribuição equilibrada do fluxo sanguíneo, da fleugma, da bÍlis amarela e da negra. Mantida por Galeno a caracterização da melancolia como uma moléstia, com frequência de efeitos graves, sua incidência era tida como decorrente da dominância ou da combustão de um dos humores, a bÍlis negra.

Ao declararem unanimemente que os escritos médicos da Idade Média, do Renascimento e do Barroco são, em larga medida, paráfrases da sistematização do grego Galeno, os historiadores ressaltam que o lugar originário da bÍlis negra é o cérebro, e o distúrbio melancólico é causado, como afirmava a citação acima, ou por se espalhar pelo restante do corpo ou por sua imprópria combustão. Em consequência, seguindo orientação já notada em Hipócrates, o alívio da doença dependeria da desobstrução de um fluxo que se tornara demasiado carregado. Starobinski (1960) acentua que, para Galeno, estava excluída a possibilidade de erro do diagnóstico: uma sangria no braço retiraria o sangue espesso e escuro e provocaria uma clara limpeza.

3 O cérebro.

Sendo ocioso o acompanhamento detalhado do diagnóstico, basta atentar para as três modalidades reconhecidas de melancolia: (1) localizada no cérebro; (2) decorrente de a bÍlis negra passar a se encontrar em todo o corpo; (3) originando-se na região estomacal, localiza-se nos órgãos digestivos e provoca a hipocondria. A participação do médico cumpria-se de modo semelhante por provocar a diminuição da substância nefasta, o que se dava fosse pela vaporização, fosse por sacudir o cérebro (ibidem, p.28). Séculos depois, quando Robert Burton (2011) escrever sua *Anatomia da melancolia*, as três espécies serão mantidas, destacando-se a amorosa, que, embora já conhecida por Galeno, não era incluída naquelas modalidades, assim como a religiosa, que se destacara com a experiência medieval.

Como aproveitaram os historiadores apenas o mínimo indispensável para a tematização do que sucede na Idade Média, recorro a Stanley W. Jackson (1986).

A queda do Império Romano do Ocidente provoca a interrupção do contato direto com a tradição clássica. Ela passa a ser cumprida por meio da medicina bizantina. Assim, entre 200 e 700 d.C., Alexandria vem a ser o centro e conta com o papel das traduções do grego para o árabe e a colaboração dos médicos árabes (Rhazes, Haly Abbas, Avicena). No Ocidente, a compilação da tradição clássica estava reservada aos mosteiros e aos padres da Igreja, de São Jerônimo a Isidoro. Ao lado do direcionamento propriamente ético-religioso que a melancolia receberá pela Patrística e pela Escolástica, a medicina laiciza-se em Chartres, em Rheims, durante a dominação árabe da Península Ibérica, em Toledo, e pelas escolas estabelecidas a partir das catedrais. Particularmente saliente é a influência exercida por Constantinus Africanus (c. 1020-1087). Muçulmano convertido, Constantinus servirá de mediador entre a vertente bizantina e o mundo cristão, assim como, responsável pela criação da escola de Salerno, desempenhará papel saliente na laicização da medicina, muito embora seja a orientação religiosa que então prepondere. Cabe recordar a síntese de Jackson (1968, p.49):

Em parte influenciado pelas traduções de Constantinus, o centro de aprendizagem de Salerno crescia e florescia; e as traduções feitas em Toledo fizeram com que as universidades medievais comesçassem a emergir e tornassem-se centros de aprendizagem médica. No Ocidente, a essa medicina greco-arábica traduzida reuniam-se as influências hipocrático-galênicas existentes e determinava-se a natureza do pensamento médico na Renascença e adiante. No mundo árabe, essa medicina greco-arábica foi o esquema dominante por um período ainda mais longo.

Sendo a História um ramo da história da cultura, não é incomum, muito embora nem por isso deixe de ser injustificado, que mesmo os melhores praticantes europeus ignorem as consequências da influência árabe na Espanha do Siglo de Oro e, daí, no império colonial hispano-americano, sobretudo no México. Torna-se por isso relevante a leitura dos dois livros que Roger Bartra (1998; 2001) dedicou ao tema, com maior utilidade do primeiro, pela extensa antologia que contém, mesmo se o segundo contenha a análise detalhada do *Libro de la melancolía* (1585), do médico sevilhano Andrés Velásquez. No entanto, fora o caráter de material até então inexplorado, os livros de Bartra não apresentam algum filão desconhecido nas histórias excludentes da Espanha e seu império sul-americano. Pode-se supor que essa sua repetitividade sucedesse por efeito da precariedade da pesquisa na época, além da forte presença do pensamento religioso. O autor o assinala sinteticamente: “Da mesma maneira que a dissecação do corpo humano era muito malvista, muito menos se tolerava que os pensadores e os médicos procurassem descosturar a sutura galênico-escolástica para fazer uma anatomia das contradições que encerrava” (Bartra, 2001, p.24).⁴

4 Por não estender sua pesquisa à parte portuguesa, a propósito da provável etimologia da palavra “saudade”, o autor restringe-se a uma curta nota ao pé de página. Permanece assim sem resposta a curiosidade sobre a relação da “saudade”, usualmente tomada como peculiaridade do mundo português, com a melancolia, com que também seus vizinhos hispânicos tanto se preocupavam. Permito-me,

Dada a ausência de novidade do pensamento hispânico sobre a melancolia, não é sem razão que os estudos dessa, na Idade Média, concentrem-se particularmente sobre a concepção religiosa, por extensão ética, que dela irradia.⁵ Por esse motivo, sem maior detença, algumas palavras são reservadas ao fenômeno.

Pelo realce da acédia, a Escolástica não só mantém como também intensifica o entendimento da melancolia como um mal. Associado à *tristitia*, que deve ser entendida como de ordem profunda, ao *tedium vitae*, a acédia fazia suas primeiras vítimas entre os ascetas, os monges que optavam pelo deserto, estendendo-se depois a toda a comunidade cristã, atingida pela tentação do demônio. A melancolia, portanto, não só conduzia ao descaso da atenção devida ao divino, ao ceder à tentação da carne, como, necessariamente, era tomada como um pecado grave. Tudo, por certo, derivava da *tristitia* paralisadora. Embora ela já estivesse destacada no aforismo anteriormente citado de Hipócrates, ela agora alcançava uma severidade antes imprevisível. É verdade que, no tumulto dos aforismos hipocráticos, na permanência da observação empírica dos enfermos e na consolidação de sua tradição, considerava-se que a melancolia podia conduzir à loucura. Mas sua consequência agora vai além dos efeitos corporais:

Tristitia era a reação básica da natureza sensível do homem em afastar-se do mal, quer presente quer antecipado, fosse real fosse imaginado. Dentro do uso genérico da *tristitia*, a definição fundamental de Tomás da acédia como espécie era "*tristitia de spiritual bono*", o pesar acerca de seu bem espiritual ou a aversão que o homem sente contra seu bem espiritual. (Jackson, 1986, p.70)

pois, levantar a hipótese de que a "saudade" não é apenas outro nome para a melancolia, senão que uma variante sua. Sem que se pretenda assim explicar a atualização da "saudade", pergunto-me como ela se distinguiria de seu tronco senão por ser uma experiência contida no nível da pele, impeditiva de tornar a *tristitia* comum às duas em matéria reflexiva? Se ousar um passo mais: não seria a suposta contenção afetiva da "saudade" um dos elementos responsáveis pela carência reflexiva que o colono português transmitirá à sua colônia brasileira?

⁵ Aos interessados à importância da acédia, nos tempos medievais, recomenda-se especialmente o livro de Siegfried Wenzel (1967).

Ainda que esteja ciente de não caber maior detalhamento, considerando-se a questão já levantada do "realismo psicológico", cabe recordar a passagem de Giorgio Agamben (1981, p.28):

Por sua própria ambiguidade, o valor negativo da acédia assim se torna o fermento dialético capaz de converter a privação em posse. Permanecendo seu desejo fixado sobre o que está fora de seu alcance, a acédia não é somente uma *fuga de...*, mas ainda uma *fuga para...*, que se comunica com seu objeto pelo modo da negação e da carência.

Sem que o pensador italiano o faça, não é arbitrário relacionar sua reflexão com o papel que a melancolia desempenhará na mística. Se houvesse espaço, caberia recorrer a místicos como San Juan de la Cruz e Teresa de Ávila. Não que recusassem o papel negativo da experiência propiciadora do pecado, senão que a melancolia também podia se revelar o meio que propiciava a aproximação não só espiritual, como corporal, para não dizer mais precisamente erótica, com a divindade humanizada do Cristo.

Associada, no começo, à tristeza profunda e perigosa também para a saúde da alma, e ao desespero, no final da Idade Média, a acédia apontava para a melancolia. Em toda sua vasta extensão temporal, era confundida com um estado pecaminoso, próprio para afastar os que a sofriam de dedicar-se aos serviços devidos à divindade:

Evagirius Pontius usava como seu quadro de referência as oito tentações principais ou os pensamentos do mal contra os quais o monge tinha de lutar, afins aos oito, outras vezes sete, pecados capitais do cristianismo posterior. Nesse esquema, sua descrição da acédia era muito mais abrangente e sistemática do que a de seus predecessores. A condição [da vítima] era caracterizada pela exaustão, apatia, aversão à célula, à vida ascética e pela ansia de retorno à família e à vida passada. (Jackson, 1986, p.66)

Sem esconder o caráter extremamente sumário do que aproveitou, ele não deixou de ser indispensável para que se tenha em conta como a dimensão assumida pela melancolia por meio do

pecado da acédia ultrapassava, por seus efeitos ético-religiosos, a dimensão médica. O peso dessa duplicação não desaparecerá com o advento de uma nova era. Antes de abordá-la, porém, devo notar como as *Problemata*, só descobertas séculos depois, e a princípio atribuída a Aristóteles, pressupunham uma reviravolta.

A partir de Hipócrates, passando por Rufus, pela medicina romana, que não mencionei, pela árabe e bizantina, sistematizada afinal por Galeno, a tradição antiga havia reiterado a propriedade da melancolia como doença do corpo, passível de conduzir à epilepsia, à cegueira ou à loucura. (Não será preciso insistir que, em conformidade com a mesma linhagem, embora pela diversa orientação “científica”, a psiquiatria moderna costuma entendê-la como depressão.) A memória do projeto se impôs para acentuar-se a divergência introduzida no conjunto das *Problemata*, pelo “Problema xxx”, no item 1. (Hesitam os editores mais recentes em atribuí-las a Teofrasto, sucessor de Aristóteles, ou a um de seus discípulos. Pela heterogeneidade das questões levantadas pelo conjunto, é preferível pensar-se numa variedade de autores.) A observação, incomparável em termos de relevância, contida na obra conjunta de Klibansky, Panofsky e Saxl (1979, p.90), é longa, mas indispensável:

O “Problema xxx” situa-se [...] em um ponto da história do pensamento em que o platonismo e o aristotelismo interpenetram-se e equilibram-se. Havia sido platônico fazer da noção de furor o fundamento único dos talentos criadores mais elevados. Tinha sido aristotélico propor uma interpretação à luz da ciência racional para explicar essa relação ao mesmo tempo reconhecida e misteriosa entre o gênio e a loucura [...] para resolver as contradições existentes entre o mundo dos objetos físicos e o mundo das ideias.

Tão importante quanto a aproximação com o *Fedro* – “[...] Os maiores bens nos vêm do delírio (*furor*), que, sem dúvida, é uma dádiva dos deuses” (Platão, 1975, 244a) – originalmente destacada por Marsilio Ficino, é a verificação feita pelo trio dos pesquisadores da diferença entre a passagem do Sócrates platônico e a reflexão originada do pensamento aristotélico: ao passo

que a primeira expunha o furor divino por meio de um mito, a formulação de cunho aristotélico tentava explicar a melancolia, enquanto motivadora da genialidade, por um argumento de ordem racional. O item em causa principiava por se indagar:

Por que todos aqueles que se tornaram eminentes na filosofia, na política, na poesia ou nas artes têm claramente um temperamento melancólico, e alguns em tal extremo que são afetados pela bílis negra, como se diz haver sucedido, entre os heróis, com Hércules? (Pseudo-Aristóteles, *Problemata*, xxx, I, 10 ss.)

O autor acrescentava como exemplos, então temporalmente próximos, Empédocles, Platão, Sócrates, “inúmeros outros homens conhecidos e também a maioria dos poetas” (ibidem, 26 ss.) e, entre os antigos, a passagem de Belerofonte, na *Iliada*, a história de Ajax, e a resposta de Ulisses a Penélope, na *Odisseia*: “Não me censure, nem à serva, presumindo o vinho / ser responsável pelo olhar vidrado” (Homero, 2011, XIX, v.120-2). Também a referência homérica ao vinho reaparecia nas *Problemata*:

Tomado em grandes quantidades, [o vinho] parece produzir qualidade como as que atribuímos aos melancólicos, fazendo os homens, por exemplo, irritáveis, benevolentes, compassivos ou intranquilos, ao contrário do que sucede com o mel ou o leite (ibidem, Canto 34, 6)

(É sintomático que, malgrado introduza uma explicação bastante oposta à tradição médica clássica, o autor do “Problema xxx”, I, não se afasta da causalidade estabelecida desde Hipócrates. O que vale dizer, mesmo então a interpretação clássica não chegou a ser abandonada.)

Devida de início a Marsilio Ficino, a conjunção entre Platão e Aristóteles provocará, a partir da escola platônica de Florença, um efeito fundamental na reflexão renascentista. Porém, antes mesmo de vir a umas poucas passagens do *De triplici vita* (1581), seja observado que o fato de a dita conjunção haver surgido na Renascença – por Starobinski considerada “o tempo áureo da melancolia” – não impediu que a tradição médica continuasse

dominante. E, por diversa que a espiritualização artística promovida pelo Renascimento seja bastante outra quanto à tradição psicoterápica, não deve ser empecilho para que se note sua alguma proximidade com a busca de explicação pelo filósofo italiano.

Em *De triplici vita*, o reestruturador dos estudos platônicos mantinha a combinação, que já se notou no “Problema xxx”, I, da velha tradição hipocrático-galênica com o furor divino do *Fedro* e a reflexão de origem aristotélica, a elas ainda acrescentando o papel saliente da astrologia, relevante tanto na Antiguidade tardia como no início dos tempos modernos. À astrologia, Ficino ainda acrescentava a leitura dos eruditos árabes. Ante o descrédito que hoje cobre a astrologia, será surpreendente a relevância extraordinária que Ficino lhe concedia. Dizia, por exemplo: “Segundo os caldeus, os egípcios e os platônicos, [...] os astros não são corpos vazios de sentido: a divindade os anima, sendo regidos por divina inteligência” (Ficino, 2012, p.173).

À função atribuída aos astros ainda se acrescentava o pressuposto da harmonia que deveria reger os atos humanos e sua criação. Mais do que uma disposição voluntária da espécie, a harmonia seria estabelecida pela concordância entre o micro e o macrocósmico, que o filósofo encontrava afirmada na tradição grega, mesmo antes do reconhecimento da influência dos astros:

Distribuímos e discorremos a harmonia das coisas superiores em sete classes de objetos. A saber: as imagens estabelecidas harmonicamente (ou reputadas como tais); os remédios temperados conforme uma certa consonância; os vapores e os perfumes preparados segundo uma regra semelhante de proporção; os cantos e os sons musicais, aos quais convém acrescentar os gestos do corpo, os saltos e as danças, decorrentes das concepções da imaginação feitas por nós mesmos; as concepções e os movimentos regulados da imaginação; os discursos coerentes da razão; as serenas contemplações do entendimento. (ibidem, p.169)

(A passagem servirá para que depois melhor se entenda a recepção do astrológico pelo pintor e gravurista Albrecht Dürer [1476-1528] em sua famosa *Melencolia I*, obra de 1514.)

O trecho referido assinala que tais harmonias, em vez de se restringirem ao corpo, estendiam-se à alma, afetando sua capacidade imaginativa, racional e cognitiva. Formulando de maneira simples o estilo requintado do autor: por efeito da globalidade e do movimento do espírito, a imaginação está aparelhada para receber a influência de Marte ou do Sol. De idêntica maneira, a razão, impelida pela imaginação e pelo espírito ou por decisão própria, é capaz de alcançar, por imitação, um grau de semelhança com Júpiter, tornando-se mais receptiva a Júpiter do que a imaginação ou o espírito (*ibidem*, p.170). A modificação da formulação original do autor não impede que se compreenda que ele atribua a divisão de dons às influências de Saturno e Júpiter. Assim, se Saturno exerce o mesmo papel de Júpiter quanto aos que habitam “as alturas sublimes”, Júpiter, em contraparte, é pleno de solicitude pelos que escolhem uma vida comum (*ibidem*, p.171).

Tal divisão de tarefas decorrente da influência oposta dos astros é fundamental para que se cumpra a promessa aspirada de harmonia na sociedade. Atribui-se a Saturno tudo que ocupa uma posição à parte na sociedade; a Júpiter, o que antes favorece a vida comunitária. É significativo que a conjunção do legado platônico-aristotélico – deixando-se momentaneamente de lado a nítida distinção estabelecida por Klibansky e seus pares – com a herança hipocrática conduziu tanto à negação da melancolia como síndrome de doença como à própria moderação da genialidade – digo moderação pelo realce, paralelo, da vida favorecedora da comunidade. Vale ainda acentuar que o realce da harmonia que abrange a comunidade, para a qual é decisiva a contribuição da astrologia, contrapunha-se quer à abertura do “Problema XXX”, I, quer a deste outro trecho do *Fedro*:

Quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio (furor) das Musas, convencido de que, apenas com o auxílio da técnica, chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do in-

divíduo equilibrado, pela do poeta tomado pelo delírio (furor). (Platão, 1975, XXII, a)⁶

Tal contraposição mostra que, da combinação por Ficino dos três legados ligados ao estado melancólico – o médico, o filósofo, o astrológico –, seja o terceiro o favorecido, sem a mínima restrição. A relação entre Júpiter e Saturno é decisiva para esse raciocínio. Opondo-se à tradição tardia da Antiguidade e medieval, que tomava a influência de Saturno como inevitavelmente maligna, Ficino a considera tanto positiva para os que preferem uma vida solitária, potencialmente, então, os gênios ou os “que se consagram de corpo e alma à contemplação divina” –, quanto nociva, “pela inimizade que de ordinário ele apresenta contra a vida humana comum” (Ficino, 2012, p.171). Sua malignidade é, no entanto, afastada desde que entre em conjunção com Júpiter, “que nos premune contra a influência de Saturno”, de que nos resguarda “por suas propriedades naturais” (ibidem). Ficino, em suma, convertia a astrologia em uma curiosa dialética.

O posicionamento destacado quanto aos legados com que Ficino contava levava o filósofo renascentista a conceber a complexidade da relação da bÍlis negra com a melancolia. Em nenhuma outra ocasião parece mais sensato e extraordinário o comentário com que Jean Starobinski abria seu *L'encre de la mélancolie*:

A mitologia da Noite não se deixa facilmente esquecer: a *bÍlis negra* de que falam os primeiros “fisiólogos” é *um mito substancial* que assume o lugar dos mitos pessoais. Um conteúdo irracional permanece na aparente simplicidade da teoria dos quatro humores. Enquanto o sangue, a fleugma e a bÍlis amarela expandem-se visivelmente e são evacuados sem grande dificuldade, a bÍlis negra, humor cativo e moroso, quase não encontra saída. (Starobinski, 2012, p.24)

⁶ Não tendo interesse em aprofundar o platonismo de Ficino, apenas chamo a atenção como sua exaltação da harmonia, a combinar a singularidade do indivíduo genial com o serviço prestado à vida comum, não deixa de ser estranha a contradição entre a poesia do “indivíduo equilibrado” e a do possuído por um furor, Nietzsche diria, dionisíaco.

Ficino recorre à bÍlis negra como se ela fosse a constitutiva de um dos quatro humores, cujo aparato médico opunha-se a seu prezado Platão. Mas, inconscientemente, não conciliava o inconciliável, pois a encarava como um mito, uma aparente propriedade fisiológica que deixava de indicar uma doença para remeter à singularidade dos gênios e dos contemplativos. Mas a recorrência à singularidade afirmada em data recente pelo ensaÍsta suÍço não afaÍta por completo a contradição com que Ficino operaria. Pois vejamos como seu raciocÍnio avançava. À bÍlis negra ele acrescentava a pituíta (muco nasal, que acrescentava os gregos chamarem de fleugma), mantendo que uma e outra são prejudiciais ao gênio. Portanto, em uma primeira formulação, o filósofo renascentista acatava a função negativa da bÍlis negra e a alegação, que tomo de empréstimo a Starobinski, no contexto da obra *De triplici vita*, não faria sentido. Como conciliar a peculiaridade mítica da bÍlis negra com a formulação: “[...] homens letrados seriam os mais sãos, se a pituíta não lhes fosse contrária e dolorosa; e seriam os mais felizes e os mais sábios se a corrupção do humor negro não os conduzissem, com frequência, a serem tristes, à aflição e a se tornarem loucos” (Ficino, 2012, Livro I, cap. 3 [4])? Mas o cenário modifica-se por completo quando Ficino lança mão da presença dos astros. Reproduzo a passagem sem cortes:

A melancolia dos homens de cultura resulta, principalmente de três tipos de causa. A primeira é celeste, a segunda, natural, e a terceira, humana. Causa celeste: Mercúrio, que nos incita às investigações eruditas, e Saturno, que nos permite prossegui-las e que conservemos nossas descobertas, as quais, na palavra dos astrônomos, são muito frias e secas (ou, se Mercúrio não é frio, ele é muito dessecado pela proximidade do Sol); secura que, segundo os médicos, é a natureza melancólica. Ora, Mercúrio e Saturno desde o começo concedem essa mesma natureza aos homens letrados, e neles a desenvolvem cotidianamente. (ibidem, cap.4, [4-5])

É manifesto o malabarismo do diagnóstico, por certo especulativo. Ante a impossibilidade de pesquisas efetivas da linhagem platônica, estimulada, ainda que corrigida pela influência de

cunho aristotélico, havia de aceitar a afirmação da genialidade, assim como a influência positiva da conjunção entre Mercúrio e Saturno, contrabalançada pelas consequências negativas da combustão da bílis negra. De todo modo, a esgrima que, em parte, salvava os melancólicos, em parte, mantinha seu estigma, não lhe era bastante. Por isso, como vimos pela citação anterior, indagava-se das causas da melancolia. No prosseguimento do que chamava causa natural, recorre à tradição antiga, dando-lhe outra interpretação. O homem que se dedica às pesquisas precisa retirar-se do mundo exterior, para que aprofunde sua reflexão. Ora a interioridade assim privilegiada implicava penetrar na terra, dela se aproximar a que (Ficino provavelmente pensava na cor) a bílis negra se assemelha. Por meio, por conseguinte, de um raciocínio analógico, adequado à especulação que tanto privilegiava, como contra a qual não dispunha de uma alternativa, a bílis negra faz que a coesão, a imobilidade, a contemplação acentuem-se:

Semelhante ela mesma ao centro do mundo, [a bílis negra] provoca a alma a procurar o centro das coisas singulares; eleva-a à compreensão das coisas mais sublimes, estando de acordo com Saturno, que é o mais alto dos planetas. Por sua vez, a contemplação, recolhendo-se constantemente em si mesma, atrai e adquire uma semelhança muito próxima da melancolia. (ibidem)

Causa humana: de acordo com as propriedades hipocráticas, o cérebro torna-se frio e seco, ou seja, também semelhante à terra. E melancólico! Como os homens de cultura, sobretudo os filósofos, "afastam seu pensamento do corpo e das coisas corporais, para uni-lo às incorpóreas e simples", o corpo dos filósofos "torna-se quase semimorto e de todo melancólico" (ibidem, [6]). (A filosofia prepararia a vida para a morte.)

O raciocínio é, na verdade, extremamente tortuoso. Mas, dadas as condições a seu dispor, seu exame da melancolia assume uma complexidade antes ignorada, e Ficino pode afinal declarar que a melancolia tanto pode ser favorável como nociva à genialidade. Favorável, conforme o testemunho do *Fedro*, também do *Ti-*

meu e do "Problema xxx", 1; desfavorável quando sua substância motivadora, a bÍlis negra, entra em combustão. "Pois, ao se aquecer e queimar, esse humor converte, com frequêncÍa, os homens em excitados e furiosos, no que os gregos chamavam de mania" (ibidem, cap.5, [7]). O duplo efeito da bÍlis negra, em síntese, decorre da prÓpria natureza dela: "Essa capacidade de passar para os extremos não se encontra nos outros humores" (ibidem, [8]).

A chÍspa, portanto, que eu sentia derivar da anotação de Starobinski a associar a bÍlis negra a um mito que se punha em lugar dos mitos pessoalizados mostra-se então bastante justificada. Como mito, o que menos importava na consideração da bÍlis negra era sua descrição fisiolÓgica.



A conclusão a que se chegou não contraria a afirmação de que a atmosfera diversa que a melancolia encontrava no Renascimento não representava, propriamente, um corte com a tradição antiga, embora a complexidade agora alcançada não tivesse precedente. Muito menos que a função concedida à astrologia se contrapusesse ao excesso ético-religioso medieval, conquanto também lhe desse outra inflexão. Seria demasiado pensar que a influêncÍa dos astros, o exame de suas posições espaciais e de suas conjunções tenham desempenhado um papel capital na afirmação bem posterior do espírito determinismo cientÍfico?

Uma última observação: em um longo ensaio de 1920, Aby Warburg (2010) analisará minuciosamente um aspecto da questão astrolÓgica que não vejo aproveitado nas histÓrias da melancolia. É certo que não se trata do fenmeno melancÓlico em si, senão da relevância assumida pela astrologia em questão historicamente tão importante como a da rebeldia religiosa que conduzir à Reforma. Apenas uma referêncÍa será suficiente para se mostrar o papel que a indagação dos astros terá na querela entre Roma e a dissidêncÍa luterana. Chama de imediato a atenção a carta de Melanchton (1497-1560) a outro correligionário de Lutero (1487-1546), o filÓsofo e astrÓlogo Johann Carion (1499-

1537), datada de 1531. A propósito dos embates bélicos travados entre príncipes a favor ou contra a insurreição religiosa e da coincidência com o aparecimento de cometa no ano da missiva, Melanchton escrevia em latim e Warburg (2010, p.430) o traduz:

Há mais de oito dias vemos um cometa. Que pensas a respeito? [...] Sem dúvida, *significa a morte de príncipes*, mas sua cauda parece dirigir-se para a Polônia. Espero tua opinião. De todo coração, te agradeceria que me comunicasses a o que pensas. (grifo meu)

Como se não bastasse a indiscutível convicção do principal colaborador de Lutero, Melanchton declara enfaticamente: “De fato, impressionam-me profundamente não só as predições astrológicas como também as profecias” (ibidem, p.431). Não resalto sequer que fosse grave a impressão que as predições astrológicas (*astrologische Voraussagen*) lhe causassem, senão que as pusesse acima das próprias profecias (*Weissagungen*). Destaque-se ainda um dado mais surpreendente: embora o autor da carta fizesse parte do grupo mais próximo do rebelde religioso, a convicção de Lutero sobre a astrologia era radicalmente oposta. Contra o astrólogo romano Gauricus, que fazia parte do complô em favor da causa de Roma e havia recebido a acolhida favorável de Melanchton, em agosto de 1540, Lutero escrevia: “Ninguém, nem Paulo, nem um anjo celeste, menos ainda (o rei) Felipe, persuadir-me-á a crer nas predições astrológicas, que, com frequência, são enganadoras e nunca deixam de ser incertas” (ibidem, p.439).

Lamento não acompanhar a continuação do debate nas próprias hostes luteranas. Chamo apenas a atenção com Warburg que a divergência, que terminará com a vitória do ponto de vista de Lutero, demonstra que a aceitação dos prognósticos astrológicos realizava-se mesmo entre os seguidores mais cerrados do líder da Reforma. Na falta de seu aprofundamento, note-se que a corte papal hostil, mergulhada no requinte renascentista, paralelo a seu luxo e corrupção, estava, entretanto, presa à mesma crença no papel dos astros. Isso leva a compreender-se melhor a relevância da astrologia no pensamento de Marsilio Ficino.

A exemplaridade de Dürer

Como em meu próprio texto a exemplaridade do gravurista Albrecht Dürer só apontará pela referência à contribuição analítica de Aby Warburg, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, por sua vez já apoiados em pesquisas de contemporâneos seus, compreendi que deveria descobrir um meio de justificar sua alegada exemplaridade. O recurso, pouco importa que grosseiro, consistiu em interromper a sequência numérica dos itens pelo emprego da primeira letra do alfabeto grego.

Pela bibliografia de que disponho, é justo dizer que a interpretação aqui sintetizada foi iniciada pela pesquisa que Warburg (1866-1929) já realizava, em 1905. Mas não a utilizo, senão a partir de informações biográficas indispensáveis.

Dürer inova no mundo da pintura e da gravura a partir da condensação do legado que se prolongava desde a Grécia antiga, passando pelo pensamento medieval, pela arte e pelo pensamento renascentistas até a Renascença tardia. Seu contato com a pintura italiana, iniciado pela viagem de 1494, faz que lhe seja visível a contradição que marcava o período. Procuro acentuá-la pela comparação de sua vida com o que se passava com um dos gênios da Renascença italiana. Dürer nascera e passara a maior parte de sua vida em Nuremberg, cidade de um país de costumes tradicionais; pertencia à classe média baixa, filho de um gravurista de pouco êxito, com quem começara a aprender o ofício, que se propunha a habilitar o filho a continuar sua condição de artesão, atividade socialmente pouco qualificada.

Graças à amizade do jovem Albrecht com Willibald Pirckheimer, pertencente a uma das famílias nobres da cidade, o futuro artista se "mantinha informado dos desenvolvimentos na filosofia contemporânea e na arqueologia" (Panofsky, 1964, p.7). Dessa maneira, foi levado a saber o que sucedia na arte italiana, cuja repercussão era então, em seu lugar de origem, nula. A influência do amigo nobre foi decisiva para que, em sua segunda viagem à Itália, em 1504, recebesse "ao chegar em Veneza, a mais honrosa comissão a que um pintor alemão podia aspirar: a execução de

um retábulo para o altar de Nossa Senhora, na igreja nacional da colônia alemã, a igreja de São Bartolomeu" (ibidem, p.9). Mas a condição humilde reservada aos artesãos, entre os quais se mantinha o aprendiz de Nuremberg, não se limitava a uma região de *etbos* conservador. Na própria Itália, o artista apenas principiava a deixar de ser considerado um *déclassé*. Prova-o a história de um de seus gênios. Quando criança, Miguel Ângelo fora surrado pelo pai porque já mostrava inclinação para a pintura. E, como assinala a não menos notável pesquisa de Margot Wittkower (2007), de acordo com Condivi, o criado e biógrafo do pintor, "a família de seu mestre considerava vergonhoso que um dos seus houvesse escolhido tornar-se um artista [...]" (Wittkower; Wittkower, 2007, p.11).

Paradoxalmente, aquele que, por sua convivência com a nobreza, nunca deixou de ser uma personalidade conservadora, foi quem, enquanto se mantinha arraigado ao pensamento tradicional, a ponto de nunca haver renunciado à concepção dos quatro humores (cf. Klibansky et al., 1979, p.440), atingiu, na composição do *Melencolia I*, a expressão por excelência nova do fenômeno que aqui se estuda.

Só a partir de agora devo empregar o material pesquisado por Aby Warburg (2013), começando por caracterizar a importância do que o pintor executa em sua primeira viagem à Itália. Data de 1494 seu desenho de *A morte de Orfeu* e a cópia de uma gravura procedente do círculo de Mantegna, que, declara Warburg (2013, p.435), na abertura de sua análise, servirá de modelo para o dedicado aprendiz.⁷ Warburg comentava o desenho:

A Morte de Orfeu não representava apenas um motivo artístico de interesse meramente formal; antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão. (ibidem, p.436)

⁷ Tanto o desenho quanto a gravura referidos estão reproduzidos, quer na edição alemã dos ensaios, quer na tradução brasileira de sua obra principal.

Muito embora Warburg considere que Dürer se mantivesse fiel aos legados de Mantegna e Pollaiuolo, cujas obras lhe serviam de iniciação no fazer novo, não deixa de notar que, no momento de seu retorno à Itália, estando, em 1506, em Veneza, afirma por carta sua diferença de apreciação: “A coisa que tanto me agradou onze anos atrás não me agrada mais. E, se não o tivesse visto com meus próprios olhos, não acreditaria se qualquer outra pessoa o dissesse” (apud Warburg, 2013, p.440). Dürer, argumentava seu pesquisador, contrapunha-se ao “maneirismo barroco”, e à ênfase dionisíaca contrapunha a “sobriedade apolínea”. Por isso, concluía Warburg, “as imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos [...] [partindo de Atenas] chegaram a Nuremberg” (ibidem).

Assim se iniciava a criteriosa investigação que alcançará seu ápice com Klibansky, Panofsky e Saxl (1979) – parecerá estranho que o nome de Aby Warburg mal figure no capital *Saturne et la mélancolie*. No entanto, a continuidade e o desdobramento do ponto de partida do pequeno ensaio de 1905, e continuado pelo já citado de 1920, são bem percebidos pelo leitor atento do que Klibansky e seus companheiros escreverão a propósito da única obra de Dürer que será aqui examinada. A continuidade verifica-se a partir da exploração pelo gravurista de Nuremberg da herança que começara a absorver pelo contato com artistas italianos. Mesmo que deles diferenciado pela sobriedade de seu traço, mantém-se na proximidade daqueles de que se afasta estar arraigado à teoria antiga dos quatro humores, bem como, de modo mais incisivo, pela função que, embora adepto das convicções de Lutero, mantém reservada à astrologia.⁸ Sem o reconhecimento do papel dos astros, a gravura de Dürer perde o sentido.

Passemos então a acompanhar a abordagem empreendida em *Saturne et la mélancolie*. O exame de seus autores se baseará no detalhamento de seus muitos *topoi*, a começar por *A bolsa e as chaves*. Sua explicação pode ser abreviada.

⁸ Para maiores detalhes, ver Warburg (2010, p.424-91).

Na gravura, a bolsa mostra-se solta do corpete e as chaves não menos deixadas ao léu, indicando um desleixo, uma verdadeira distímia – literalmente conforme o termo empregado no aforismo xxiii, de Hipócrates, *dysthymie* –, em contraposição à afirmação medieval, em cujas descrições o melancólico sempre aparecia como avaro ou ladrão, “portanto implicitamente como rico” (Klibansky et al., 1979, p.448). Se a gravura encarece o temperamento melancólico da figura central, seu abatimento contrariava a presunção medieval. Se as explicações ainda não nos bastarem, leia-se esta outra passagem: “Em uma antítese digna do próprio Saturno, as fontes astrológicas fazem-nos saber que, além dos pobres e dos humildes, dos escravos e dos saqueadores de túmulos, Saturno ao mesmo tempo governa os ricos e os avaros [...]” (ibidem).

Passe-se ao segundo e terceiro *topoi*: *A cabeça vergada, apoiada sobre o punho cerrado*. Notam os autores que sua combinação já aparecia nos cortejos fúnebres formados a partir dos sarcófagos egípcios ou, nos exemplos medievais, representava tanto a dor de João ao pé da Cruz como a aflição da *anima tristes*, de que fala o salmista, “a contemplação profética dos poetas, dos filósofos, dos evangelistas e dos Pais da Igreja ou mesmo o repouso meditativo de Deus pai, no sétimo dia” (ibidem, p.450). Em suma, o *topos* supunha a aflição, “mas talvez também a fadiga ou o pensamento criador” (ibidem). Se, entretanto, tomamos o punho cerrado em si, seu significado é bastante unívoco: “[...] Sempre considerou-se o punho cerrado como signo de avareza, típico do temperamento melancólico” (ibidem, p.453).

Do larguíssimo espectro de exemplos, baste destacar que a testa vergada e o punho cerrado são homólogos ao motivo da bolsa e das chaves, pois a figura feminina, que encarna a Melancolia, tem, evidentemente, uma fisionomia cerrada, crispada, com os olhos tensos. Muito menos será preciso uma longa explicação para o entendimento da face sombria:

Podemos lembrar que esta “face negra” era um traço muito mais frequentemente citado na tradição do que era o punho cerrado. E o



ALBRECHT DÜRER
Melencolia I
gravura, 24 x 18,8 cm, 1514

filho de Saturno e o melancólico, fosse por doença ou por temperamento, passavam entre os Antigos como de pele escura e negros no rosto. (ibidem, p.453)

A explicação reiterada da presença da bílis negra em estado de combustão conjugava-se com facilidade com a tonalidade sombria do centro da gravura, que se estende por mais do que sua metade. É o aspecto taciturno da figura central, numa postura manifestamente carregada, com o compasso quase largado ao colo e os meios habituais ao geômetra largados no chão, tendo próximos a si um cão em estado de encolhimento e sonolência que falam por si. Os elementos referidos dispõem-se em torno da mulher, semelhante a um anjo com as asas caídas, numa combinação indefinida de uma figura humana com um ente celeste.

Definida em termos da história dos tipos, escrevem os autores que a gravura de Dürer pode ser entendida como a da Geometria abandonando-se à melancolia ou da Melancolia dedicando-se à geometria (ibidem, p.492-4). Se a análise até agora basicamente se restringira a combinar motivos historicamente bastante conhecidos, ainda que seu sentido usual fosse invertido, seus autores agora fazem algo inusitado: mostram que o artista reunia uma arte liberal, a Geometria, privilegiada tanto no ensino medieval como no Renascimento, aproximando-a de um temperamento sempre encarado como uma doença do corpo e/ou da alma. A excelente formulação que é então feita não deve ser evitada:

O ateliê de Geometria, cosmo de instrumentos nitidamente dispostos e empregados para um bom fim, transformou-se em um caos de objetos inutilizados; sua dispersão fortuita reflete uma indiferença psicológica. Ou a inação da Melancolia não é mais a letargia do preguiçoso, nem a inconsciência do sonolento: ela se transformou na preocupação obsessiva do nervoso. (ibidem, p.494)

Ante a ênfase posta na combinação de uma arte liberal com um temperamento, de conotação antagônica, os detalhes ainda não vistos, sem que sejam insignificantes, são laterais. Destaco um motivo que pareceria menor: a coroa silvestre que circunda

a cabeça da figura central. Os autores chamam a atenção para as pesquisas de um certo Giehlow, cuja morte precoce já fora lamentada por Warburg: “Segundo notas inéditas de Giehlow, no século XVI, recomendava-se expressamente ao melancólico aplicar sobre sua face, ‘como um emplastro’, ervas húmidas [...] na coroa da Melancolia” (ibidem, p.503, nota).

Saliente-se, da mesma maneira, que, próxima a uma das asas, está a figura de uma criança, cuja fisionomia, apesar da semiescuridão que a envolve, transpira uma expressão de ingenuidade contrastante, ao passo que, na extremidade do chão, o cão que dormita “significa a morna tristeza de uma criatura que se entrega completamente ao que lhe apraz ou à sua doença” (ibidem, p.498). Note-se ainda, ao fundo, a irradiação intensa de um fenômeno celeste, cujos raios maiores circundavam o nome *Melencolia*, no meio atravessada por um morcego. Cesare Ripa é então citado como aquele que explicava o morcego implicar “um atributo do ‘*crepuscolo della sera*’” (ibidem, p.497). Toda a cena, portanto, induz a supor o entardecer, que explica “naturalmente” a semiescuridão que envolvia a geômetra melancólica, assim como a intensa luminosidade do fenômeno celeste faz recordar a carta já citada de Melanchton, acerca da gravidade com que eram interpretadas as aparições dos cometas.

Ou seja, ao lado dos *topoi* ou lidos de acordo com o entendimento secular ou pelo avesso, a luminosidade de um corpo celeste acentuava o papel da astrologia, na leitura de um todo que Dürer tornava inédito e extraordinário pela combinação da arte liberal da Geometria com um temperamento tradicionalmente tão malvisto. E, já que lembrei do ensaio de Warburg de 1920, note-se a convergência de sua leitura com a dos três intérpretes a propósito do quadrado mágico, exposto no alto da parede ao fundo. Em poucas palavras, o quadrado mágico referia-se à conjunção favorável de Júpiter com Saturno, condição, dizia Warburg (2010, p.474), para que, fora de medidas estritamente médicas, combatessem-se os efeitos nocivos da bÍlis negra. (A formulação em *Saturne et la mélancolie* é mais erudita e sintética, sem conter novidade [cf. Klibansky et al., 1979, p.503]).

Eis, em suma, configurada a nova figuração da melancolia. Em vez de uma doença de incidências variadas e até bastante graves, ela combina, de maneira inesperada, *um temperamento e uma modalidade produtora de conhecimento*. Passa, portanto, a conotar, uma doença e uma possibilidade de genialidade. A afirmação do gênio era acompanhada pelo sentimento de grave *tristitia*, alimentada pela constatação da falta de sentido para a vida humana. Dürer configura, por sua gravura, o que não deixa de ser pouco simpático para a humanidade: compreender que a presença do inventor seja acompanhada pelo atrito, pelo desprezo ou pelo rancor de seus contemporâneos.

Robert Burton e *The Anatomy of melancholy*

Já conhecia a obra de Robert Burton (1576-1640) quando tomei conhecimento da edição crítica, com três volumes de texto e três de comentários, que a Oxford University Press começou a editar em 1989, e adquiri a tradução brasileira de Guilherme Gontijo Flores (Burton, 2011). Antes de uma e outra, no entanto, não tive a disposição de ler seu emaranhado de frases em que o inglês sempre propiciava algum complemento latino. Ao fazê-lo, passei a contar com a preciosa tese doutoral de Jean Starobinski, que, tendo sido ganha do autor, durante anos a mantivera fechada. A seu achado ainda correspondeu a síntese que o mesmo ensaísta suíço apresentaria como prefácio à tradução francesa da *Anatomie de la mélancolie*. Descrevendo-a como uma “*bizarrerie baroque*”, repleta de autocríticas e justificações, como uma verdadeira enciclopédia do que durante séculos se escrevera sobre o humor da bilis negra, Starobinski talvez explicasse a resistência que eu opusera à cerrada erudição latina introduzida pelo bibliotecário do Christ Church, não só por exigir a travessia de tanto latim por parte de quem sabe tão pouco quanto porque as centenas de autores citados formavam uma enciclopédia, tipo de obra que não se lê de ponta a ponta.

Seja justa ou não a explicação de minha prévia incúria, a verdade é que ela se contrapunha ao empenho dos contemporâneos do autor. Sua obra recebeu sucessivas edições, apenas cessadas

quando a teoria dos quatro humores perder toda a credibilidade médica. Isso parece indicar que a avidez de seus leitores estivera na dependência dos conselhos e prescrições que Burton concentrava no que chamava a "*second partition*" da obra. Tratavam-na como se fosse um compêndio médico.

Não preciso conceber hipóteses que não possa confirmar. Basta estar atento ao começo do texto do extenso "Ao leitor" para conhecer-se a justificativa que Burton, o teólogo, oferecia para sua opção. À semelhança do que sucede por toda a obra, sendo a passagem oceânica, será oportuno reduzi-la a seu núcleo:

Se algum médico [...] sentir-se ofendido por eu ter invadido sua profissão, eu o hei de responder em poucas palavras que não faço algo diverso do que eles fazem conosco. Se for para o lucro deles, conheço muitos de sua facção que receberam as ordens, na esperança de um benefício [...]; por que um teólogo melancólico, que não ganha nada pela simonia, não poderia professar a medicina? (Burton, 2011, I, p.82)

Para o que pretendia, o trecho já é suficiente. Mas é curioso: à medida que releio *A anatomia da melancolia* minha relutância com sua escrita diminui. Menos me preocupo com a economia da página e mais me interesso em penetrar na fina ironia da continuação da passagem:

Os jesuítas professam ambas⁹ atualmente, vários deles *permissu superiorum*, cirurgiões, alcoviteiros, proxenetas e parteiros etc. Muitos pobres vigários do interior, por carecerem de mais recursos, são compelidos pela necessidade a se tornaram saltimbancos, curandeiros, charlatões, e se nossos gananciosos patrões nos mantêm em condições tão peníveis, como geralmente fazem, ele nos hão de impelir, na maioria, a trabalhos no comércio, como fez Paulo, empreiteiros, malteiros, verdureiros, vaqueiros, cervejeiros como alguns ou pior [...] Então posso escusar meus estudos como Lésio o Jesuíta num caso semelhante. É de uma doença da alma que estou a tratar, tão delegável a um teólogo quanto a um médico, e quem sabe não haja um acordo entre essas duas profissões? (ibidem)

⁹ As profissões de padre e médico.

O tom satírico, visando sobretudo aos padres, parece no final conter algum sincero arrependimento:

E agora julgo que desperto como de um sonho: tive um acesso de desvario, um acesso de fantasia, variando de alto a baixo, dentro e fora, insultei homens boníssimos, abusei de alguns, ofendi outros, destratei a mim mesmo, e agora, recuperado e percebendo meu erro, gritei como Orlando, *Solvite' me'*, perdoai (o *boni* [ó bons senhores]) o que passou, e vos indenizarei com o porvir. (ibidem, p.199)

Ou o arrependimento seria um recurso para dobrar o leitor, que, se esteve interessado em afastar-se dos riscos da melancolia, já tivera de afogar-se com dedicatórias, versos intermináveis dedicados ao próprio livro, centenas de páginas em que nada se mostra certo, salvo que todo o mundo é “melancólico ou louco” (ibidem, p.195)? Como no amplo arco enumerado, Burton se isentaria a si próprio? Seu estilo caudaloso, que não despreza a mínima palavra escrita a propósito, não seria decorrência de que, no próprio disfarce, incluía-se em vez de isentar-se? Com certeza, a inclusão mais ou menos velada de si próprio era cabível porque era usada naquele “momento em que os diversos domínios do saber podiam ser postos em contiguidade e se acrescentarem complementarmente: as linguagens das diversas disciplinas eram miscíveis” (Starobinski, 2000, p.x). A miscelânea das modalidades discursivas naquela Renascença tardia só deixa de ser praticada ao se descobrir “que a bela unidade das sinopses renascentistas correspondia a uma ciência ineficaz” (ibidem).

Burton, que, frágil de saúde, tornara-se erudito, porque, dotado de certas posses, podia contentar-se com o ofício modesto de bibliotecário, aproveitou aquele instante para apresentar-se ao leitor como Democritus Junior. Seu fingimento ficcional precisava, contudo, estabelecer certos limites, pois do contrário o teólogo não podia contar com a autoridade de médico. Assim sendo, nada impedia que o leitor pragmático saltasse o largo prefácio e viesse às partições constitutivas de *A anatomia da melancolia* propriamente dita.

A mudança que se processará nos tempos não deixará por isso de favorecer o satírico “enciclopedista”: ao cessar o interesse médico de seu tratado e depois de *A anatomia...* conhecer o inter-regno das sombras das bibliotecas, suas páginas serão reabertas com surpresa e entusiasmo pelos românticos. Seu reconhecimento transparecerá na conhecida “Ode on melancholy” de Keats.

Fixo-me no pseudônimo que Burton escolhe. No começo do “prefácio satírico” explicava a razão do nome fictício que adotava. Tinha por modelo o “velho Demócrito”, que preferira viver solitário, distante das gentes de Abdera, em uma casa de subúrbio, dedicado a seus estudos. Julgando-o demente, seus concidadãos convocaram o famoso Hipócrates, para que diagnosticasse a estranha figura. Atendendo ao chamado, Hipócrates o encontrara no jardim de sua casa, a escrever sobre a melancolia e a loucura:

À sua volta havia carcaças de vários animais, recentemente cortadas e analisadas por ele; não para desprezar as criaturas de Deus, como disse a Hipócrates, mas para encontrar a sede dessa *atra bîlis, ou melancolia* [...] com o intento de que pudesse curar melhor a si mesmo e, por meio de seus escritos e observações, ensinasse aos outros como preveni-la e evitá-la. (Burton, 2011, v.I, p.59)

O médico convocado e seu eventual paciente conversam longamente. Que Burton poderia dizer do que trataram? Por suposto, terá lido acerca do tempo em que se entretiveram. Mas o bibliotecário não estava para conversas encurtadas. Ao longo de dezenas de páginas, acumula seu incrível conhecimento sobre o que nos tempos antigos se escrevera a propósito do que discutem. E não o faz como se pretendesse tratar exatamente daquilo de que falaram, senão que examina o que tanto lera para considerar seu próprio modo de fazê-lo:

Como um rio corre às vezes precipitado e veloz, depois moroso e lento, ora direto, ora *per ambages* [por sinuosidades]; ora profundo, ora raso, enlameado e depois cristalino, ora largo, ora estreito; assim flui meu estilo: ora sério, ora leve, cômico e depois satírico, ora elaborado, ora remisso, conforme exigisse o assunto no momento, ou minha disposição naquele instante. (ibidem, p.76)

Mas quer a volta se torna para o que faz, quer para o que os dois teriam discutido, o tema é sempre a condição humana. A ela sempre cabem as palavras que Burton recorda do *Eclesiastes*: “[...] No acúmulo de sabedoria, acumula-se tristeza, e quem aumenta a ciência, aumenta a dor” (ibidem, p.87). Como nada mudara entre os tempos bíblicos e os tempos de agora, ao voltar à situação originária, declara-se que, depois de tão longa e dolorosa meditação, “o filósofo Heráclito [...] prostrou-se a chorar e com lágrimas contínuas deplorou [do homem] sua miséria, loucura e sandice” (ibidem, p.97). Demócrito, em troca, gargalha estrepitosamente.

Foi por presenciarem o que lhes parecia a comprovação da loucura do pobre velho, que os amigos e o povo haviam chamado o médico. Antes de lhes falar, Hipócrates indaga de Demócrito por que rira naquela ocasião. Sua resposta, por certo bastante extensa, dizia o que o sábio já esperava. Daí que ele conteste aos que o cercam da maneira como eles não esperavam. E, em carta que depois teria escrito a Damageto, Hipócrates afirma sua absoluta discordância. Aos que o indagam, “declara sucintamente que, apesar da negligência quanto às vestes, ao corpo e à dieta, o mundo não tinha alguém mais sábio, mais erudito e mais honesto, e que estavam muito enganados ao afirmar que fosse louco” (ibidem, p.102).

O tortuoso, mas não menos brilhante centão justifica a adoção do nome fictício assumido por Robert Burton. É verdade que a combinação das alusões com que preenchia o diálogo não transcrito de Demócrito com Hipócrates não o mostra um teólogo simpático à maneira como a divindade cuidava da criatura humana, mas a atenção às dissecações realizadas pelo velho solitário, bem como a finalidade com que as empreendia justificam seu interesse pela medicina. Mas aceitar que nossa espécie é insana o tornaria indigno da função de teólogo? Seu antepassado medieval podia ser demasiado redutor ao converter a melancolia no sinal pecaminoso da acédia, mas não em reconhecer a dificuldade para o homem em conduzir sua vida.

Já é hora de passarmos à própria *Anatomia da melancolia*. Dela, com pequena exceção, só acompanharemos a primeira partição. Nela, parte da própria tradição hipocrática, mantida

e sistematizada séculos depois por Galeno: “Grande parte [...] define [a melancolia] como *um gênero de delírio sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente*” (ibidem, v.II, p.64).

Burton está bastante entranhado em sua enorme erudição para que se contentasse em destacar apenas um autor, muito menos em ressaltar as discordâncias constantes entre eles. (Note-se que a própria definição é precedida pela cláusula “grande parte”.) Mas o pouco que apresentamos de Hipócrates é suficiente para verificar que (a) a variedade de nomes e passagem de séculos não abala a extrema proximidade da melancolia com o que os psiquiatras hoje costumam entender como modalidades depressivas, (b) como será sempre reiterado, a permanência do pouco conhecimento oferecido pela abordagem médica:

(Medo e tristeza) diferem-na da loucura; (sem uma causa) é inserido por último para especificá-la em relação às paixões comuns do medo e da tristeza. [...] Medo e tristeza são os verdadeiros atributos e companheiros inseparáveis da maioria dos melancólicos, mas não de todos. Como bem excetua Hércules da Saxônia [...], pois para alguns ela é agradabilíssima, tais como os que riem demasiado; outros, porém, são audazes, desprovidos de todo tipo de medo ou aflição [...]. (ibidem, p.65)

A parte final da citação derivava da amplitude com que era ela caracterizada – era tamanha que um ensaísta da qualidade do erudito musicólogo Charles Rosen (2012, p.341) escreveria que “pareceria como se a melancolia pudesse ser usada para dar conta de qualquer forma de desordem física, salvo acidentes e ferimentos autoprovocados”.

Mas não só isso: Burton, aliás Demócrito Júnior, aproveitava-se da incerteza para converter os diagnósticos controversos em um recurso estilístico. Com isso, tem facilitada a conversão de sua incontestável erudição em um tom satírico, pelo qual não só ironiza os tantos que lera, como critica e, ao mesmo tempo, exalta a si mesmo. A crítica e a exaltação podem se dar simultaneamente quando declara, ainda no prefácio, que não dirá nada de novo,

nem sente a necessidade de acrescentar que a sátira que fazia, essa sim, era uma novidade na matéria.

Não menos tradicional era a reiteração da melancolia como enfermidade:

Determino, como Alberto Bottoni, um doutor de Pádua, que ela começa na imaginação e *depois segue para a razão, se a doença for crônica, ou mais ou menos contínua*; mas por contingência, como acrescenta Hércules da Saxônia, *a fé, a opinião, o discurso e o raciocínio são depravados acidentalmente pela falha da imaginação*. (Burton, 2011, v.II, p.67)

Conduz-se do mesmo modo na determinação daqueles que a enfermidade frequente. Entre outros discriminados, ela incide nos que “têm um coração quente, cérebro úmido, fígado quente e estômago frio, que ficaram doentes por muito tempo; os que são solitários por natureza, grandes estudiosos, muito dados à contemplação [...]” (ibidem), estando excluídos “os tolos e estoicos”, apesar de Erasmo não isentar aqueles (ibidem, p.68). Sem novidade, são também consignadas suas causas: naturais ou sobrenaturais. Deus é a primeira: “[...] Por mais que forjem¹⁰ sobre seus Nêmesis, ou que se iludam por artimanhas do Demônio [...] Deus é um defensor pelas costas, ele é *Deus das vinganças*, tal como o define Davi” (ibidem, p.75). Se, ao agir contra a astúcia demoníaca, Ele provoca a doença, também só a Ele cabe-nos salvar do incurável (ibidem, p.77). Ao assinalar a segunda causa, os demônios, Burton, como é seu hábito, multiplica as controvérsias. Sobre se podem ou não causar outras enfermidades, se são ou não compreendidos pela natureza finita do homem, discrepam autores e correntes até a vinda de argumento que, sem deixar de ter adeptos, considera tola: aqueles que “[...] chamamos anjos e demônios não são nada mais que as almas de homens passados que, por amor ou por piedade aos seus amigos ainda vivos, ajudam-nos e assistem-nos, ou então os perseguem [...]” (ibidem, p.79).

¹⁰ Poetas e papistas.

Na continuação da passagem sobre os demônios (cf. Partição I, seção 2, membro 1, a subseção 2 – *ibidem*, p.79 e ss.), a dispersão das opiniões é divertida. Limito-me a assinalar acerca da quantidade que Paracelso “sustenta firmemente” que são muitos, cada um com seu ambiente, ao passo que, para outros, “há mundos infinitos, e que cada mundo tem seus espíritos, deuses, anjos e demônios peculiares para governá-lo e puni-lo” (*ibidem*, p.88).

Particularmente neles interessado, Burton acrescenta que podem ser aéreos ou aquáticos, que copulam com as bruxas e podem ser tão submissos que o pai de Cardano possuiu durante anos um demônio aéreo (*ibidem*, p.93). Tampouco bruxas e magos estão isentos da melancolia, conforme o assegura o título da subseção 3, e a seguinte aponta para os astros.

A série das causas naturais termina com a nada estranha velhice, que, sendo fria e seca, nos mesmos moldes da melancolia, deve, por conseguinte, causá-la por meio da diminuição dos espíritos e da substância e pelo aumento dos humores adustos” (*ibidem*, p.116).

Venhamos mais rapidamente às causas naturais. A primeira delas são os pais, quando, afetados por um defeito físico, transmitem a melancolia hereditariamente, ou porque geraram os filhos na velhice ou com o estômago cheio (*ibidem*, p.117 e ss.). Também é causa natural a qualidade ou a quantidade de alimentos ingeridos, o medo, o pudor, o ócio e a força da imaginação: “Se uma mulher [diz Lêmnio [...]], no momento da concepção, pensar em outro homem, presente ou ausente, a criança há de ser semelhante a ele” (*ibidem*, p.173). (Não sei por qual fonte intermediária essa passagem chegou a Bentinho do nosso *Dom Casmurro*.)

O teólogo guardava especial atenção à melancolia de cunho amoroso ou religioso. Previsíveis como são, embora sua exposição seja muitas vezes saborosa, basta recordar que, em suma, a melancolia, dando lugar ora ao delírio ora à loucura, confunde-se com a própria condição humana. Vale a respeito uma das mínimas referências à Partição II: “Se sandice fosse uma dor, ouviríamos eles todos uivando, rugindo e gritando em cada casa [...].” (Partição II, seção 3, membro 8, subseção I – *ibidem*, v.III, p.227).

Se, por conseguinte, são infundas as situações em que a humanidade é passível de conhecer a melancolia, se a única cura, como dirá a Partição II, está na fé na outra vida, sua condição, em troca, é piorada pela má fama reservada à medicina e a seus praticantes. Como é próprio do autor, a afirmação pode ser levada a sério ou considerada uma ironia contra o próprio Ocidente. A primeira seria corroborada pelo próprio curso do tratado, que se empenha em acumular opiniões contraditórias; a segunda, por dizer que as regiões nórdicas – que pouco haviam então contribuído para a cultura ocidental – e as terras dos indígenas da América são habitadas por homens saudáveis, livres de médicos e boticários.

O que já se escreveu torna desnecessário mais do que um pequeno acréscimo. Robert Burton fez da contradição um verdadeiro recurso estilístico. É ela seu estilema sem preço. Starobinski (2000, p.xi) declarava que sua “bizarria ‘barroca’” resultava da mescla “de imagens fabulosas, de autocrítica e de justificação”. Mas a principal bizarria do autor esteve na mistura de sátira e o próprio endosso do contraditório. Seria oportuno explorá-lo, se contasse com algo divertido e semelhante às centenas de mezinhas médicas com que Burton compusera sua segunda partição.

Aleida Assmann

ESPAÇOS DA
RECORDAÇÃO

FORMAS E TRANSFORMAÇÕES
DA MEMÓRIA CULTURAL

TRADUÇÃO

Paulo Soethe

(coord.)

EDITORIA UNICAMP

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

As77c Assmann, Alcida.
Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural / Alcida Assmann
tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

1. Memória – Arte. 2. Memória na literatura. 3. Cultura. 4. Arte – História. 5. Arte -
Filosofia. I. Soethe, Paulo. II. Título.

CDD 701
809
301.2
709
701

ISBN 978-85-268-0959-8

Índices para catálogo sistemático:

1. Memória – Arte	701
2. Memória na literatura	809
3. Cultura	301.2
4. Arte – História	709
5. Arte – Filosofia	701

Título original: *Erinnerungsräume: Formen und
Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*
Copyright © Verlag C.H. Beck oHG, München 2006

Copyright da tradução © 2011 by Editora da Unicamp

A tradução desta obra foi apoiada por uma
subvenção do Goethe-Institut com recursos do
Ministério das Relações Exteriores da Alemanha



Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em
sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Wordsworth e a mazela do tempo**

Todo homem é para si mesmo uma memoração.
(Wordsworth, *Prelúdio*)

1. *Memoria e recordação*

A seguir, caberá investigar, com base na obra do poeta inglês William Wordsworth, a transição da recordação como arte para a recordação como uma força. O declínio de prestígio da técnica mnemônica antiga nos séculos XVII e XVIII levou ao descobrimento da *recordação*. Na Inglaterra esse declínio de prestígio está em curso desde o final do século XVI. Ele tem muito a ver com a defesa dos humanistas ante os modelos escolásticos de pensamento e articulação. Shakespeare, por exemplo, comparou a *memoria* com o antiquíssimo biscoito dos marinheiros: quanto mais ressequido o espírito, mais abstrusa a capacidade da memória. Em *As You Like It*, Jaques maldiz Touchstone:

*A fool, a fool! I met a fool i' th' forest
[...]
in his brain, which is a dry as the remainder biscuit
After a voyage, he hath strange places cramm'd
With observation, the which he vents
In mangled forms¹.*

* Tradução de Natasha Silva e Paulo Soethe.

¹ William Shakespeare, "As You Like It", in Agnes Latham (ed.), *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Londres, 1975, pp. 48-50; ed. bras.: "Como gostais", in *Contos de Inverno*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2009; ed. alemã: *Wie es Euch gefällt. Shakespeares Werke, Englisch und Deutsch, Tempel Studienausgabe*. Vol. 6. Trad. A. W. V. Schlegel e L. Tieck (orgs.), L.L. Schücking/Berlim/Darmstadt, 1970, p. 252. Outro exemplo para a crítica à memória exercida por Shakespeare é a figura grotesca do

Um louco, um louco! Encontrei um louco na floresta,
 [...] em seu cérebro, seco como biscoito que sobra
 depois da viagem, ele abarrotou compartimentos
 estranhos com observações que enunciou
 na forma de estilhaços.

Na realidade, é no século XVI que está em curso a reordenação da memória. Erasmus procura aproximar-se de uma nova pedagogia, que se afasta da concepção de uma mera reprodutividade (*rote recall*) e valida princípios como reativação, reformulação e ressignificação². A *memoria verborum*, a memória das palavras, foi substituída, em um primeiro passo, pela *memoria rerum*, a memória das coisas, antes de perder, em meio a uma cultura científica fundada na escrita, sua posição cultural central. Na era da imprensa, a crítica da *memoria* voltou-se contra a sobrecarga excessiva da memória. Ansiava-se por uma nova economia e uma nova organização do conhecimento, muito entulho foi descartado em grande estilo. Do médico e teólogo Sir Thomas Browne já citamos uma frase segundo a qual o conhecimento surge mais do esquecimento que da recordação³.

O desenvolvimento que ocasionalmente se designa em literatura como “declínio da retórica”⁴ foi analisado mais de perto por John Bende e David Wellbery

tutor de Latim Holofernes (inspirado por Rabelais) em *Love's Labour's Lost* (IV, 2). H. Weinrich, em “Gedächtniskultur — Kulturgedächtnis”, in *Merkur* 508 (1991), pp. 567-82, e em *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munique, 1997, pp. 58-70, reconstitui a perda da “relevância cultural da memória” e aponta, não obstante, para o fato de que no contexto da medicina dos humores o espírito é associado à sequeidão, e a memória, à umidade. Sob tais pressupostos, se ressecada, a memória seria particularmente ruim.

Cf. Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, 1982, p. 31. O próximo grande impulso da crítica da memória ocorreu em 1775, no âmbito da reforma escolar concebida por Herder.

Sir Thomas Browne, *Selected Writings*, ed. por Sir G. Keynes. Londres, 1968, p. 227.

É o que afirma F. G. Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung* [Memória e recordação]. Frankfurt, 1957, p. 141, em uma obra que pretendia conferir dignidade filosófica à reflexão sobre a memória e, ao fazê-lo, voltar-se contra “a literatura dedicada à *ars memoriae*, tão volumosa quanto pobre em conteúdo”. Oficialmente, tirou-se a Retórica de circulação nas universidades francesas em 1885. Acerca da sobrevida latente da retórica, ver Klaus Dockhorn, “Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne” [Poder e efeito da retórica. Quatro artigos sobre a história das ideias na pré-modernidade], *Respublica literaria* 2, Bad Homburg, Berlim, Zúrique, 1968; esse estudo corrige de maneira convincente a imagem enganosa de um fim abrupto da retórica.

em um ensaio fundador. Os autores listam cinco aspectos que consideram corresponsáveis pela *desretoricização* da cultura⁵:

- o ideal de objetividade da verdade, o qual conduz à cientificização e universalização da razão;

- complementarmente a isso, a valoração da subjetividade na figura legal da autoria e na figura literária de originalidade;

- a política e economia do liberalismo com sua ênfase na comunicação internalizada, abstrata e tornada invisível;

- alfabetização e cultura impressa com sua "mudança estrutural do espaço público"; e

- a consolidação do Estado nacional como horizonte das identidades distintivas e culturais⁶.

Posteriormente, a retórica representa-se como um grande invólucro que mantivera concatenadas as coisas mais díspares. Com o rompimento desse invólucro teve início um impulso de diferenciação que cunhou a modernidade em suas raízes. A retórica garantia a unidade de verdade, afeto e estilo, um não existia sem o outro. O ideal oposto de uma verdade neutra na linguagem e no sujeito tornou possível o projeto de uma racionalidade universal, que se expressou nas novas disciplinas como ciência, jurisprudência e filosofia. Além disso, a retórica garantia a unidade de objetividade e subjetividade, que desde o Esclarecimento se decompusera em diversos discursos. À luz das novas diferenciações, a retórica foi condenada como forma híbrida enfadonha: ela era demasiado subjetiva onde cabia ser objetiva, e permaneceu estranha e objetiva onde deveria articular sua própria subjetividade. Por fim, a retórica garantia a unidade entre Antiguidade e Modernidade na continuidade da tradição. Com a cisão entre ambos, o tempo ficou visível como abismo cada vez mais profundo, com correspondentes seus na consciência histórica e no estranhamento temporal.

⁵ J. Bender e D. E. Wellbery (orgs.), *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. Stanford, 1990, pp. 3-39, o trecho citado, em especial, está nas pp. 22 ss.

⁶ M. Fuhrmann, *Rhetorik und öffentliche Rede. Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert* (Konstanzer Universitätsreden, p. 147) [Retórica e fala pública. Sobre as causas da decadência da retórica em fins do século XVIII], Konstanz, 1983, considera relevante apenas este último ponto: "Tão somente a nacionalização de toda a vida intelectual europeia pode explicar o desaparecimento das aulas de retórica, ou seja, para a mudança mais radical vivida até então pelo aparato formativo antigo europeu ocorrido desde a transição da Antiguidade pagã à Idade Média cristã." (p. 18)

A mudança estrutural complexa da recordação e das práticas e valores a ela relacionados realiza-se nos limites das práticas abrangentes do discurso⁷. O conceito *memoria* correlaciona-se com outros como “tradição” e “retórica”; “recordação”, ao contrário, relaciona-se cada vez mais estreitamente com “subjetividade” e “escrita”. Essa contradição entre *memoria* e recordação foi tematizada por Wordsworth em seu pequeno poema que leva o título *Memory*.

*A pen — to register; a key —
That winds through secret wards;
Are well assigned to Memory
By allegoric Bards.*

*As aptly, also, might be given
A pencil to her hand;
That, softening objects, sometimes even
Outstrips the heart's demand;*

*That smooths foregone distress, the lines
Of lingering care subdues,
Long-vanished happiness refines,
And clothes in brighter hues;*

*Yet, like a tool of Fancy, works
Those Spectres to dilate
That startle Conscience, as she lurks
Within her lonely seat.*

*Oh! that our lives, which flee so fast,
In purity were such,
That not an image of the past
Should fear that pencil's touch!*

7 Sobre essa mudança estrutural da memória, ver O. G. Oexle, “Die Gegenwart...”, in K. Schmid, *Gedächtnis...*, p. 99. Com o fim do século XVIII, a recordação “desprende-se das referências à metafísica e passou a ser relacionada, sem estatuto metafísico, ao indivíduo e à história. Assim, a recordação ainda mantém a tarefa de fundar na reflexão a unidade do indivíduo e a unidade da história, mas não dispõe mais de qualquer referência à realidade ôntica.” Especialmente importante é também o trabalho de J. G. Droysen, que deixa de definir a história como “saber sobre as coisas ocorridas”, ou seja, como recordação.

*Retirement then might hourly look
Upon a soothing scene,
Age steal to his allotted nook
Contented and serene;*

*With heart as calm as lakes that sleep,
In frosty moonlight glistening;
Or mountain rivers, where they creep
Along a channel smooth and deep,
To their own far-off murmurs listening⁸.*

Uma pena — para anotar; uma chave —
Que abre gavetas ocultas;
Eis o inventário alegórico
Que poetas sensatos associam à memória.

Com igual direito cabe dar à memória
Um pincel em sua mão;
Que às vezes atenua os contornos,
Supera os desejos do coração.

Que ameniza sofrimentos passados,
Aplana ranhuras de um rancor pertinaz,
Refina a felicidade há muito perdida
E lhe confere cor ainda mais vivaz.

Que como ferramenta da fantasia
Também faz crescer os fantasmas
Que atormentam a Consciência,
Solitários, em tocaia, à espreita.

Oh!, quem dera nossas vidas, tão efêmeras,
fossem tais em sua pureza
Que imagem alguma do passado
Precisasse temer o toque do pincel!

No ocaso da vida, de hora em hora
Contempla-se a paisagem branda,
E a idade avança, plena,
Contente e serena.

8 William Wordsworth, *Poetical Works*. Vol. 4, pp. 101 ss.

O coração sereno como lago adormecido.
 Que lampeja na noite fria sob a lua;
 Ou como rio que se esgueira por desfiladeiros
 E ouve ao longe o próprio murmúrio.

O poema se compõe de três partes. Cada uma trata de uma das formas de recordação.

Memoria (primeira estrofe) — Como emblemas tradicionais da *memoria*, mencionam-se *pen* e *key*, pena de escrever e chave. Com a pena fixam-se as palavras, ela está metonimicamente para a técnica da escrita, que oferece ao som efêmero das palavras uma proteção material duradoura. A chave remete a espaços e armazéns, nos quais pessoas e coisas são colocadas em custódia e guarda seguras. Fixação por meio da escrita e acumulação em espaços fechados correspondem às metáforas orientadoras tradicionais da *memoria* retórica, o quadro de escrever e o armazém.

É característica dessa forma de recordação a segurança não problemática da anotação [*Aufzeichnung*] e do armazenamento [*Speicherung*]. O que foi consolidado e classificado pode sobreviver ao tempo e ser resgatado de modo confiável. A *memoria* como *ars* tem como modelo a força de fixação da escrita e o fechamento seguro de uma economia previdente; ela ordena, treina e elabora a memória humana de um modo que — em analogia com a escrita — se transforma em armazenador espaçoso e confiável de palavras, pensamentos, imagens e ideias. O tempo se encerra nesse modelo de recordação; o que é sempre depositado no armazenador faz parte da forma de existência da duração e não está exposto a mudanças.

Recollection (segunda, terceira e quarta estrofes) — A contraposição entre *memoria* tradicional e recordação romântica verifica-se na diferença aparentemente insignificante entre *pen* e *pencil*. *Pen*, literalmente pena ou pena de ganso, é a palavra neutra para instrumento de escrever. *Pencil*, pelo contrário, significa pincel. Com uma única sílaba passamos do campo da escrita para o da pintura. Com o pincel dá-se coloração às cenas, e sombreamentos as modulam. Na Enciclopédia de Samuel Johnson (8ª ed., 1799), diversos exemplos comprovam a força ilusória do pincel⁹. O pincel não documenta, ele modela uma ambientação.

Em lugar da arte da *memoria*, que se dedica a registrar e entesourar, impõe-se a força da recordação, que elabora com grande liberdade o material presente na

⁹ *Samuel Johnsons Dictionary of the English Language* oferece como exemplo comprobatório um verso de Dryden: "Pencils can by one slight touch restore / Smiles to that changed face, that wept before" ["Lápis podem, por um ligeiro toque, restaurar / Sorrisos naquele rosto mudado, que antes chorava"].

memória. Em Wordsworth, as tarefas da recordação são cosméticas e curativas, no sentido mais amplo possível: o que se torna pálido é colorido de novo, recontrói-se o que estava perdido, ameniza-se o que era dolorido. Embora as feridas não sejam curadas por meio da recordação, são aliviadas, ao menos. Por certo, também se mescla a essa força plástica uma energia própria da recordação, bastante precária; a quarta estrofe chama a consciência moral de fonte incontrolável de recordações. A consciência moral, não a consciência propriamente dita, controla a motricidade da memória como uma mola fixada secretamente e de forma inacessível. Por trás de toda magia embelezadora e tranquilizadora de recordação, está em ação um poder inabitual [*unheimlich*], que pode saltar de repente como um predador em emboscada e liberar uma legião de fantasmas. Recordações originam-se de um núcleo onde reside o medo. Seu motor oculto é uma culpa que não se deixa remir.

Anamnesis (quinta, sexta e sétima estrofes) — O pincel da recordação é conduzido por mão invisível; em última instância, ele é movido pela culpa e pela consciência moral. Com o “O!” que a quinta estrofe entoia, marca-se uma reviravolta. O enunciador do verso dá as costas à realidade da recordação, que diz: não há calma para a memória e consciência, não há retrospectiva tranquila, não há relaxamento descontraído no final da vida; e dirige-se para uma imagem ideal da recordação, imagem que não se funda mais em culpa. Esquecimento e perda, mas especialmente culpa e consciência moral fazem vicejar a recordação individualizada, que dissimula e recalca. Contrapõe-se a essa recordação impura e fraturada o ideal de uma recordação pura e direta. Suas principais metáforas são a superfície espelhada das águas e o eco claro do riacho nas montanhas, cujo percurso superior “se comunica” com o percurso inferior, sem interferências. Tranquilidade, satisfação, jovialidade e pureza são as condições de uma recordação isenta de individualidade, que apenas se vislumbra sob o modo subjuntivo, como uma imagem contrafactual do desejo.

Memoria, Recollection, Anamnesis — A seguir, acompanharemos Wordsworth no campo de tensão que se estabelece entre essas três formas de recordação. O declínio da *memoria* desenha a película que abriga o surgimento da recordação subjetiva, com o Esclarecimento (Locke). No Romantismo, o problema da recordação se agrava, porque ele vai em direções contrárias: de um lado, disponibilidade e subjetividade (como *recollection* manipuladora); de outro, indisponibilidade e ausência de subjetividade (enquanto *anamnesis* mística). Com a *recollection* associam-se recordação subjetiva, criatividade, imaginação poética e construção do Eu. A *anamnesis*, por sua vez, é uma forma de contrarrecordação que suplanta o modelo da autoconstituição ativa.

2. Recordação e identidade

John Locke e David Hume

Com o empalidecimento da cultura da memória, a recordação pessoal ganhou em relevância cultural. Com isso, continuidade passou de regra a tarefa, e como tal cabia produzi-la nos limites da história de vida individual. A posição de Locke marca um ponto de transição na relação entre recordação e identidade. Até aquele momento, era comum construir identidade por meio da genealogia. A atualidade adquiria substância e significado apenas à luz de uma pré-história que era preciso resgatar de um lugar distante. Locke, como filósofo da era moderna burguesa, vincula o conceito de identidade ao espaço da vida do indivíduo. Em lugar das identidades genealógicas das famílias, instituições, dinastias ou nações, aparece a identidade individual no horizonte exclusivo da história de vida pessoal. Com isso, ele se une à tradição das autobiografias puritanas, para as quais as ferramentas mais importantes foram a recordação, a observação de si próprio e a escrita. Essas mesmas ferramentas foram fundamentais para o aparecimento do sujeito burguês.

O sujeito da Era Moderna é centralmente um observador¹⁰. O homem que vira observador tem como objetos seu ambiente e a si mesmo. Observar implica distância, descorporificação. A vantagem de cultivar tal disciplina é obter segurança cognitiva e controle racional. De forma parecida com o que se dá nas ciências em relação ao mundo material, na observação de si próprio objetiva-se a própria biografia. O *cogito* de Descartes caracteriza-se pela atemporalidade. Quem aqui observa abandona o fluxo do tempo. O esquecimento do tempo está entre as qualidades tradicionais do filósofo. Se o tempo não tem importância,

10 “[...] Temos de ter em conta o que é que *pessoa* representa — e que penso tratar-se de um ser inteligente pensante, que possui raciocínio e reflexão, e que se pode pensar a si próprio como o mesmo ser pensante em diferentes tempos e espaços; é-lhe possível fazer isto devido apenas a essa consciência que é inseparável do pensamento e, pelo que me parece, é essencial para este, sendo impossível para qualquer um compreender sem *apreender* que consegue compreender”. (Cf. John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano*. Vol. I, introd., notas, coord. da trad. Eduardo Abranches de Soveral; rev. da trad. Gualter Cunha, Ana Luísa Amaral. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 443.) “We must consider what a person stands for; which, I think, is a thinking intelligent being that has a reason and reflection and can consider itself as itself, the same thinking thing in different times and places; which it does only by that consciousness which is inseparable from thinking and, as it seems to me, essential to it: it being impossible for anyone to perceive without perceiving that he does perceive”. Locke, *Essay*, II, 9. Cf. Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, 1989, pp. 143-76. Ed. bras.: Charles Taylor, *As fontes do self*. São Paulo, Loyola, 1997.

tampouco a recordação terá chance de ser tematizada¹¹. Quem se afastou dessas premissas filosóficas e definiu o sujeito essencialmente a partir da recordação foi John Locke. Seus discernimentos sobre a temporalidade da existência humana e a força sintetizadora da memória encontram-se no Segundo Livro de seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, nos capítulos 10 e 27. Vale a pena apresentá-los aqui, porque configuram o pano de fundo da concepção romântica de identidade pela recordação¹².

Locke pertence aos teóricos da recordação que abandonam a tradição da *memoria*. Para ele, recordação não é uma técnica para evitar a disposição natural ao esquecimento. Para Locke, como já fora para Agostinho, recordar e esquecer não configuram oposição. O objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento¹³.

Não obstante, parece acontecer uma constante oscilação de todas as nossas ideias, também das que se firmaram no mais fundo das memórias mais brilhantes. [...] Assim, as ideias de nossa juventude muitas vezes morrem antes de nós, como nossos filhos, muitas vezes; nosso espírito se parece então com uma sepultura da qual nos aproximamos e onde a lápide e o mármore ainda estão conservados, mas cuja inscrição está apagada pelo tempo e as figurações imagéticas, desbotadas¹⁴.

- 11 O esquecimento singular do tempo e da recordação ainda distingue as representações filosóficas. Charles Taylor (cf. nota anterior), que descreveu de maneira ampla o surgimento do *self* no limiar da Era Moderna, baseia-se para tanto em conceitos como *mind*, *consciousness*, *hegemony of reason* ou *radical reflexivity*; *memory* não consta em sua terminologia. Não se reconhece o papel significativo que a recordação desempenha nas reflexões modernas sobre o *self*. Taylor tangencia furtivamente o problema da recordação em uma nota em que apenas destaca a absurdidade da posição de Locke (p. 543, n. 17).
- 12 Sobre o problema da identidade pessoal em geral e em Locke, em particular, ver Amélia Oksenberg Rorty (org.), *The Identities of Persons*. Berkeley/Los Angeles/Londres, 1976 princ. 4, II, pp. 67 ss., 139 ss. Consta excelente bibliografia.
- 13 Segundo Hobbes, há algo de podre nas recordações e produtos da imaginação. Nesse sentido ele fala de *decaying sense*. Sobre a história da reflexão acerca da imaginação, do Esclarecimento inglês até o Romantismo, ver Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt, 1991, pp. 296 ss. Ed. bras.: Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro, Eduerj, 1996.
- 14 "There seems to be a Constant decay of all our ideas, even those which are struck deepest and in minds the most retentive [...]. Thus the ideas as well as children of our youth often die before us; and our minds represent to us those tombs to which we are approaching: where though the brass and marble remain, yet the inscriptions are effaced by time and the imager moulders away." (*Essay*, ii, x, § 5); John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* Vol. I. Ed. John W. Yolton. Londres, 1964.

A memória não é, para Locke, um recipiente hermético que seguramente protege seu conteúdo da dispersão. Recordar e esquecer interpenetram-se e transmutam-se sob a forma do declínio sorrateiro, do apagamento permanente das experiências dos sentidos e das noções no tempo. A memória não é uma fortaleza contra o tempo, ela é o sensor mais sensível para a mensuração do tempo, ou, nas palavras de Locke: a sepultura que carregamos em nós.

A mazela do tempo clama por terapia: recordação, continuidade e identidade tornam-se uma tarefa impreterível. O que resta além dos abismos do tempo e do esquecimento para perpetuar a ipseidade da pessoa como um ser racional?

O que parece criar dificuldades é o fato de essa consciência ser sempre interrompida por estados de esquecimento. Pois, em momento algum de nossa vida, somos capazes de vislumbrar de uma só vez o conjunto de todas as nossas ações. [...] Como se disse, em todos os casos em que nossa consciência é interrompida e perdemos de vista nosso eu, levantam-se dúvidas sobre sermos ou não a mesma coisa pensante, ou seja, a mesma substância¹⁵.

O sujeito cartesiano é enquanto pensa; o sujeito de Locke é enquanto se recorda. O eu não possui qualquer extensão objetiva nem uma continuidade incontestável. Mas ele logra, a partir de seu ponto no presente, tornar-se extenso como consciência retrospectiva ou prospectiva. Com ajuda da consciência, é possível apropriar-se de episódios anteriores da vida e integrá-los em um *self*. O que Locke chama de “consciência” é um produto da memória: força de integração no tempo, órgão do autocontrole, auto-organização e construção de si mesmo:

A consciência, à medida que apenas consiga expandir-se, até mesmo em direção ao tempo passado, unifica no tempo, e em uma e mesma pessoa, existências e ações muito distantes entre si. [...] Aquilo com que a consciência desse ser ora pensante logra unir-se perfaz a mesma pessoa e constitui com a consciência, e nada mais, esse mesmo eu. O eu atribui a si todas as ações daquele mesmo ser e as reconhece como próprias a si mesmo, no alcance dessa mesma consciência, mas não para além dela¹⁶.

15 “That which seem to make the difficulty is this: that this consciousness being interrupted always by forgetfulness, there being no moment of our lives wherein we have the whole train of all our past actions before our eyes in one view [...] I say, in all these cases, our consciousness being interrupted, and we losing sight of our past selves, doubts are raised whether we are the same thinking thing, i.e. the same substance, or no”. (Locke, *Essay*, II, XXVII, §10.)

16 “Consciousness, as far as ever it can be extended, should it be to ages past, unites existences and actions very remote in time into the same person [...] That with which the consciousness of this present thinking thing can join itself makes the same person and is one self with it.”

Locke trabalhou um novo conceito de pessoa compatível com a forma social burguesa. Trata-se da construção da pessoa como sujeito de direito assegurado juridicamente em sua igualdade, sem exigência de quaisquer pressupostos, e como instância socialmente imputável e eticamente responsável. Paralelamente a seus escritos políticos, onde desenvolveu a gênese do indivíduo a partir dos conceitos de razão, trabalho e propriedade, Locke fundamenta o indivíduo filosoficamente a partir da consciência, da autorreflexão e da recordação. Podemos designar esse feito específico com uma expressão feliz de H. Weinrich: “a função da memória como ponte”. Nela Coleridge viu o significado central da recordação: “Não há regra mais importante, nem regra qualquer que seja mais produtiva em seus efeitos morais e lógicos que a regra de ligação da nossa consciência atual com o nosso passado — da separação de ambos surgem quase todos os erros nocivos [...]”, e isso tanto na educação como na estrutura da sociedade¹⁷. A gênese do novo sujeito da Era Moderna, proposta por Locke, é temporalmente significativa e carregada de recordação; a constituição do eu é a resultante de um ato produtivo e contínuo de aquisição de experiências passadas e possibilidades futuras.

A função de ponte que Locke atribui à memória não ficou sem contestação. Para Hume, ela nada mais é que uma mistificação inadmissível. Já que este define “identidade” como uma unidade invariável e ininterrupta, só pode negar a ideia de uma identidade pessoal. Indivíduos, e nisso ele concorda com Locke, não são tipos ou caracteres fixos, mas sim entes no tempo. Eles são entes demasiadamente variáveis e descontínuos, aos quais não se aplica qualquer fórmula metafísica de unidade, tal como “identidade”. Onde Locke fala de “identidades”, Hume fala de “ficções” que mascaram a variabilidade de estados¹⁸. Pois, para Hume, assim

and with nothing else, and so attributes to itself and owns all the actions of that thing as its own, as far as that consciousness reaches, and no further”. (Locke, *Essay*, II, XXVII, §§ 16 e 17.)

17 A citação provém de uma história da Lógica, que permaneceu inacabada (Alice D. Snyder, *Coleridge on Logic and Learning. With selections from the Unpublished Manuscripts*. New Haven, 1929, p. 60). Um contemporâneo de Locke, G. W. Leibniz, chamou a atenção para a função da memória como ponte. Sobre isso, ver O. G. Oexle, “Die Gegenwart...”, in K. Schmid (org.), *Gedächtnis...*, p. 99: “Em seus ‘Nouveaux essais sur l’entendement humain’, G. W. Leibniz [...] definiu a recordação como a força que une todo ente individual ao universo como um todo, que proporciona a todo presente ter em vista o futuro e estar carregado do passado, e que constitui também o indivíduo como algo idêntico a si mesmo.”

18 Locke distingue três tipos de identidade:

- identidade material da substância: identity depends on a mass of the same particles;
- identidade orgânica da alma: a continued organization preserves identity in the change of the material substance;
- identidade pessoal do *self*: a personal consciousness preserves identity in the change of immaterial substance. Hume chama essas três identidades de “ficções”: “Thus we feign the

que se investigasse em maiores detalhes a suposta identidade, ela se desfaria em diferença: os seres humanos “não são senão um feixe ou uma coleção de diferentes percepções, que se sucedem umas às outras com rapidez inconcebível, e estão em perpétuo fluxo e movimento”¹⁹.

O conceito que, de modo essencial, melhor define esse estado de coisas é diversidade, mais que identidade. Para o cético Hume, o indivíduo não é outra coisa que o cenário de uma rápida alternância de impressões, sensações e pensamentos. À força de integração da memória ele contrapõe a força de dispersão da mente. Sua famosa imagem para isso é o teatro: “A mente é como uma espécie de teatro, onde diversas percepções fazem sucessivamente sua aparição; passam, repassam, esvaem-se e misturam-se em uma infinita variedade de posições e situações”²⁰. Hume tem suas razões para assumir essa posição extremada no debate sobre recordação e identidade. Ele, que se entende como o Newton da filosofia, reivindica ter encontrado as unidades e leis da gravitação para o espírito. As unidades correspondem a “impressões” e “ideias”; sua forma de combinação e sucessão segue os princípios da similaridade, vizinhança e causalidade. Nesse modelo não há lugar para um princípio organizacional suplementar sob o nome identidade. A validade exclusiva das leis associativas postuladas por Hume é colocada em questão por uma função da memória como ponte, segundo postulado por Locke²¹. Quem realmente leva a sério o vínculo da identidade pessoal a uma sacramentação pela recordação não chega, segundo Hume, à unidade da pessoa, mas, pelo contrário, à sua condição fragmentária: “Quem pode me dizer, por exemplo, quais foram seus pensamentos e ações nos dias 1º de

continu'd existence of the perceptions of our senses, to remove the interruption; and run into the notion of a soul, and self, and substance, to disguise the variation”. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739). Org. V. A. A. Selby-Bigge. Oxford, 1960, p. 254. Trad. bras.: “É assim que criamos a ficção da existência contínua das percepções de nossos sentidos, com o propósito de eliminar a descontinuidade; e chegamos à noção de uma alma, um eu e uma substância, para encobrir a variação”. Cf. David Hume, *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Livro I, Parte 4, Seção 6. Trad. Débora Danowski. 2ª ed. São Paulo, Editora Unesp, 2009, p. 287.

19 “they are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement”. Ed. bras.: idem, op. cit., p. 285. No original, idem, op. cit., p. 252.

20 “The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations”. Ed. bras., idem, op. cit., p. 285. No original, idem, op. cit., p. 253.

21 Em Hume, não se atribui à memória outras funções especiais; o que se faz, mais que isso, é subsumi-la sob as leis fundamentais do intelecto. A lei associativa do encadeamento causal, por exemplo, tem a mesma eficácia tanto dentro quanto fora dos limites da recordação pessoal.

janeiro de 1715, 11 de março de 1719 e 3 de agosto de 1733? Ou será que, apenas por ter se esquecido inteiramente dos incidentes ocorridos nesses dias, alguém afirmará que o eu presente não é a mesma pessoa que o eu daquele tempo?"²².

Hume de fato "desconstruiu" o conceito de identidade pessoal criado por Locke. Para os românticos, têm papel importante tanto o acesso construtivo ao problema da identidade quanto o acesso desconstrutivo.

William Wordsworth

Segundo pudemos constatar no capítulo sobre *fama*, nas sociedades com e sem escrita os poetas e historiadores foram órgãos da memória cultural. Sua tarefa, de Homero a Chrétien de Troyes e Spenser, passando por Píndaro e Virgílio, era eternizar nomes e atos, primeiro públicos, depois também privados, para tirá-los do esquecimento e ambientá-los na recordação como em sua própria casa. No tempo de Wordsworth, as funções da ficção e da história estão claramente separadas. Dali em diante, os poetas dividem as tarefas da memória cultural com os historiadores e ocupam-se de todos os acontecimentos dignos de memória que não ganham espaço nos livros de história. Para Wordsworth, cabe conferir memorabilidade, entre outras coisas, a nomes e acontecimentos da vida rural insignificante e rotineira:

*No little band of yet remembered names
Whom I, in perfect confidence, might hope
To summon back from lonesome banishment,
And make them inmates in the hearts of men
Now living, or to live in times to come*²³.

Não um monte de nomes honoráveis
Que confiante eu teria esperança
De resgatar do banimento solitário
E de novo alojar nos corações de gente
Que ora vive ou em breve viverá.

*memorabilidade
da coisa -
em espaço*

22 Ed. bras.: idem, op. cit., p. 294. No original, idem, op. cit., p. 262. "For how few of our past actions are there, of which we have any memory? Who can tell me, for instance, what were his thoughts and actions on the first of January 1715, the 11th of March 1719, and the 3rd of August 1733? Or will he affirm, because he has entirely forgot the incidents of these days, that the present self is not the same person with the self of that time?"

23 William Wordsworth, *Prelúdio*, 1805, I, pp. 172-6; ed. alemã: trad. Hermann Fischer, *Präludium oder das Reifen eines Dichters* [Prelúdio ou o amadurecimento de um poeta]. Stuttgart, 1974, p. 36.

* *Time, place and manners*, “tempo, lugar e costumes”, é o que Wordsworth deseja tornar familiar na recordação das pessoas, sobretudo na vida que ele mesmo vivencia. Autobiografias e memórias foram escritas desde sempre, por razões religiosas ou outras razões pessoais, mas jamais, em parte alguma, haviam reivindicado uma tal validação representativa como a que decorre da escolha consciente de Wordsworth pelo gênero épico. No lugar de histórias genericamente vinculativas (como da tradição bíblica ou de sagas nacionais) entra agora em cena a estrutura de recordações individuais. Essa inovação sem precedente na escolha do tema manifesta-se fortemente na ausência de título da obra. *Prelude* é uma etiqueta póstuma; o título atribuído pelo próprio Wordsworth era: “Poem Title not yet fixed upon by William Wordsworth Addressed to S. T. Coleridge” [*Título do poema ainda não fixado por William Wordsworth dedicado a S. T. Coleridge*]. O anúncio do tema dizia: “um longo poema sobre a formação da minha própria mente”. Nesse épico, coincidem a fonte de inspiração, o objeto e a voz do narrador. O heroico é próprio ao gênero épico. E o heroico, no projeto de Wordsworth, é a vontade de autoconstituição autônoma e poética, de autogênese radical.

Wordsworth faz da construção da identidade pessoal seu projeto épico. Com isso, a recordação se torna para ele o *medium* mais importante. Recordação significa, para Wordsworth, primeiramente reflexividade, observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si. Como já ocorria nas autobiografias puritanas, o eu desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado. Ambos se separam um do outro qualitativamente — agora não mais pela conversão moral, mas por meio do tempo. Pois pode-se resgatar o passado sem ao mesmo tempo perceber uma distância em si mesmo:

*So wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, sometimes, when I think of it, I seem
Two consciousness, conscious of myself
And of some other Being*²⁴.

Parece tão distante
O vazio entre mim e aqueles dias
Ainda tão vivos e presentes em minha mente,
Que às vezes, quando penso neles, vislumbro
Duas consciências: uma de mim mesmo,
Outra de outro ser qualquer.

²⁴ Idem, op. cit., II, pp. 28-33; ed. alemã, p. 54.

Tem-se a experiência da alteridade no próprio eu como dor, como mazela do tempo. A filosofia sensualista permite vislumbrar a recordação como uma forma pálida e atenuada da experiência originária. O que antes fora vivamente prenante e presente limita-se, com o tempo, a “ser recordação, apenas”, segundo o monólogo shakespeariano poetizado por Peter Palitzsch:

*I am sad
At thought of raptures now for ever flown;
Even unto tears I sometimes could be sad
To think of, to read over, many a page,
Poems withal of name, which at that time
Did never fail to entrance me, and are now
Dead in my eyes, dead as a theatre
Fresh emptied of spectators²⁵*

Estou triste
Ao pensar nos êxtases que não voltam mais;
Lágrimas vêm banhar minha tristeza
Quando penso em páginas que li,
Poemas famosos que jamais falharam
Em enlevar meu espírito, e ora jazem
Nos meus olhos, mortos como um teatro
De que o público acaba de partir.

Não estamos longe do teatro do espírito de Hume: a permanente sucessão de imagens e noções imaginadas não permite *resgate* algum, repetição alguma, no sentido literal de reaver algo [*Wieder-Holung*]. Contra a experiência de perda não há o que a mnemotécnica possa fazer. A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de recompor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta.

Por isso, a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética. Wordsworth não compartilha a ilusão de que recordações

25 *Idem*, op. cit., V, pp. 568-75; ed. alemã, p. 132.

sejam reproduções confiáveis de coisas passadas. Ele não se permite diferenciar reprodução e projeção retrospectiva:

*O these and other kindred notices
I cannot say what portion is in truth
The naked recollection of that time,
And what may rather have been called to life
By after-meditation²⁶.*

Oh! Destas e doutras observações similares
Não posso dizer quantas são verdadeiras,
O mero resgate do que naquele tempo se deu,
Nem quantas ganharam vida mais tarde,
Frutos de meditação.

O teor de autenticidade que falta às recordações é compensado pelo teor de construtividade que elas adquirem. Em breve trataremos disso. A experiência e a identidade que se perdem de maneira drástica ao longo da vida devem ser reagregadas por meio da literatura. As imagens de Wordsworth para isso são a corrente e o arco-íris. A visão de uma continuidade, integridade e identidade próprias ao eu ao longo de diferentes etapas da vida e diferentes estágios de consciência assumiu em Wordsworth a forma irreal de um optativo:

*And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety²⁷.*

Eu desejaria ver meus dias
Ligados um ao outro pela devoção natural.

3. *Recollection*: recordação e imaginação

Há muito tempo que recordação e literatura estão intimamente ligadas. Thomasin von Zerclaere, autor de *O hóspede galês* (1215), uma obra doutrinária cortês sobre o bem-viver, fez de *memoria* e *imitatio* uma dupla de irmãs que

²⁶ Idem, op. cit., III, pp. 645-8; ed. alemã, p. 92.

²⁷ Idem, *The Poetical Works*. Vol. I, p. 226: "My heart leaps up when I behold".

corporificam diversos aspectos da memória. *Imaginatio* é uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados. *Memoria* corresponde à pura força de armazenamento; ela é comparada a um comerciante que sabe economizar e dispõe soberanamente de suas provisões²⁸. Os poetas são considerados especialistas dessa combinação de *memoria* e *imaginatio*. Eles pintam os feitos passados dos heróis “como se eles fossem atuais”, o ouvinte escuta a aventura “como se ele a visse diante de si”, como se diz em um outro texto do século XIII²⁹. A ficção encena recordação (coletiva) como atualidade

28 Sobre a imaginação diz-se o seguinte:

“si bringet die gedanke
 zer dinge getat, die man lange
 vor des niht gesehen hat.
 daz kumt von der krefte rat
 diu da Memorja ist genant.
 Si habent vil nach ein amt,
 wan si sint swester, die zwo,
 Memorja und Imaginatio.
 Imaginatio ir swester git,
 swaz vor den ougen lit.
 Memorja behalten kan
 wol swaz ir swester e gewan”.

Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast* [O hóspede galês], vv. 8805 ss. Cf. H. Wenzel, “Memoria und Mnemosyne in der höfischen Poetik”, in D. Harth e A. Assmann (orgs.), *Mnemosyne, Formen und Funktionen kultureller Erinnerung* [Mnemosine, formas e funções da recordação cultural]. Frankfurt, 1991, pp. 65 ss. Sobre o vínculo entre *memoria* e *imaginatio* na retórica clássica, cf. K. Dockhorn, “Macht und Wirkung der Rhetorik...” [Poder e efeito da retórica...], *Respublica Literaria* 2, pp. 102 ss., que também estabelece a ponte com Hobbes. O sensualista Hobbes estabelece uma distinção entre a presença da impressão sensorial e sua representação como retrato mental. “Imagination therefore is nothing but decaying sense [...] when we would express the decay, and signifie that the Sense is fading, old and past, it is called Memory. So that Imagination and Memory, are but one thing, which for divers considerations hath divers names.” [Trad. bras.: “A imaginação nada mais é, portanto, que uma sensação em declínio. [...] Quando queremos exprimir o declínio e significar que a sensação é evanescente, antiga e passada, denomina-se memória. Assim, a imaginação e a memória são uma e mesma coisa, que, por várias razões, tem nomes diferentes.” (Cf. Thomas Hobbes, *Leviatã: ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. Org. por Richard Tuck. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 2003. Capítulo II — Da Memória)]. Hume retoma a distinção entre *memory* e *imagination* como “formas decaídas de impressões sensoriais”. Ao passo que a imaginação designa o estágio final da ideia pura, a recordação conserva “a considerable degree of its first vivacity”. *Treatise*, I, 1, 3; S. 8.

29 H. Wenzel, in A. Assman e D. Harth (orgs.), *Mnemosyne...*, p. 66.

fingida, traz de volta ao presente o passado (partilhado), como que com uma varinha de condão.

No poema épico romântico de Wordsworth, a recordação desempenha o papel da musa. O que diferencia Wordsworth de um autor como Proust é a manutenção da soberania no ato do recordar poético. Sua musa (quase) não deixa espaço algum para o poder do *insight* contingente, do impulso involuntário, da associação errante. A recordação é um procedimento poético controlado em que *memoria* e *imaginatio* se interpenetram.

A *recollection* de Wordsworth afasta-se do modelo trifásico corrente quanto ao sistema artificial de armazenamento. Esse sistema, apesar da disseminação de outros modelos, também na psicologia da memória, ainda desempenha um certo papel³⁰.

– *Primeira fase (take in)* – é a percepção sensorial; ela ingressa na recordação sob a condição de que ou é contundente e intensa ou repetitiva e corrente.

– *Segunda fase (storage)* – a recordação destemporalizada fica guardada no armazenador da *memoria*.

– *Terceira fase (retrieval)* – resgate e presentificação; a percepção sensorial retorna como uma recordação ressensorializada.

No modelo trifásico de Wordsworth também ocupa o primeiro lugar a fase da percepção, mais especificamente como “o transbordar espontâneo de sentimentos intensos”³¹. Aqui nos encontramos no presente exclusivo, que foi chamado por Hölderlin de “bem-aventurado autoesquecimento”. Para Wordsworth, ele estava relacionado à ausência de linguagem, e o poeta o viu corporificado sobretudo em crianças. Essa fase precede a dinâmica da recordação e em princípio jamais poderá ser resgatada.

Com a segunda fase, surgem tempo e linguagem. O processo criativo começa com o voltar-se para trás, com a retrospectiva: “It takes its origin from emotion recollected in tranquillity” [Ele tem origem na emoção rememorada em meio à tranquilidade]³². Aqui não apenas se resgata algo, mas algo se reelabora. Uma nova emoção surge da ligação entre a sensação originária e a recordação que se agrega a ela. Assim como a sensação constituiu a base para a gênese da emoção, a emoção torna-se a base para a gênese do poema. Não há caminho mais direto entre a poesia e a vida. Pois o poema não é feito de sensações, mas de recordações.

30 Cf. Alan Baddeley, “The Psychology of Remembering and Forgetting”, in Thomas Butler (org.), *Memory. History, Culture and the Mind*. Oxford, 1989, p. 51.

31 William Wordsworth, Prefácio à segunda edição de “Lyrical Ballads”, in *Poetical Works*. Vol. 2, pp. 384-404; o trecho citado está na p. 400.

32 Idem, op. cit., p. 400.

Na terceira fase, gera-se uma nova emoção com base na recordação: “The emotion is contemplated till, by a species of re-action, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind” [Contempla-se a emoção até que, sob uma espécie de re-ação, a tranquilidade gradualmente desaparece, e produz-se, também gradualmente, uma emoção vinculada ao que antes era objeto de contemplação, até que ela mesma, a emoção, passe a existir na mente, no momento presente]³³. Em lugar do primeiro presente que se perdeu, surge um “presente secundário”, criado. A vida, a primeira fase, escapa da intervenção do poeta. Seu material são recordações que inevitavelmente perderam parte de sua vitalidade e frescor em face das sensações originárias, que podem ser superadas conscientemente no processo da contemplação poética e ocupadas por novas emoções³⁴.

O modelo trifásico de Wordsworth rompe com a concepção da memória como armazenador. Distancia-se da noção de registrar, conservar, resgatar e, ao contrário, assume o pressuposto da perda irrecuperável e da recriação suplementar. Esse modelo da recordação existe sob o signo da “condição póstera” [*Nachträglichkeit*]. Freud cunhou esse conceito para designar sua descoberta de que as percepções só são mesmo interpretadas no ato da recordação, o que pode acontecer anos ou décadas depois. A recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. Foi por isso que Freud denominou de “reescrita” a ativação de vestígios da recordação. Recordar e esquecer têm em comum a “condição póstera”. A privação do “original” conduz, em Freud, às reescritas; em Wordsworth, a cenários imaginários da *recollection*³⁵. A

33 Idem, op. cit., pp. 400 ss.

34 No prefácio das “Lyrical Ballads”(1798), redigidas em parceria com Coleridge, o poeta é assinalado por sua capacidade de autoestimulação. Sobre as estimulações externas, ele afirma que é “habitually impelled to create them where he does not find them” [“habitualmente impelido a criá-las onde ele não as encontra”]. Além disso, ele possuiria “a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions” [“uma disposição de ser atingido, mais do que qualquer outro homem, por coisas ausentes, como se elas estivessem presentes; uma habilidade de invocar paixões nele mesmo”]. (Wordsworth, *Prefácio*, p. 393.) K. Dockhorn aponta aí um paralelo com a recomendação proposta por Schiller: “Pode-se fazer poesia a partir da recordação suave e evanescente, porém jamais sob o domínio imediato dos afetos, que cabe ao poeta tornar sensíveis para nós.” (p. 101)

35 Sobre isso, ver Jacques Derrida, *Grammatologie*. Frankfurt, 1974, p. 109: O texto não presente é “formado de arquivos, que sempre são reescrituras. [...] Tudo tem início com a reprodução. Isso sempre se denomina precipitação de um sentido adicional, que nunca esteve presente, e cuja presença significativa é sempre reconstruída em momento posterior, no depois que se volta ao antes”.

imaginação literária oferece como suplemento o que a vida sempre trata de retirar: o presente.

Volubilidade, perda e sucessividade no tempo são para Wordsworth marcas da *conditio humana*. Enquanto a natureza é divina e efêmera, em princípio a cultura está ameaçada pela decadência e perda irrecuperável. No início do 5º Livro do *Prelúdio*, o poeta formulou a ideia de que a natureza, após uma catástrofe, regenera-se como que por obra de mão milagrosa. Para o ser humano, por sua vez, não há esperança comparável de uma renovação que se dê por si mesma. Ele é um ser dependente da tradição; o que ele cria, concebe, redige literariamente está prontamente ameaçado pelo esquecimento. Wordsworth tem diante de si uma visão melancólica: um homem perdeu a cultura e a memória; além disso, está condenado a sobreviver a si mesmo. Em meio a essa melancolia moderna de um esvaziamento da cultura, ainda recorre à velha melancolia, que se apresenta sob a forma de uma citação do Soneto LXIV de Shakespeare:

Man

*As long as he shall be the child of earth,
Might almost "weep to have" what he may lose,
Nor be himself extinguished, but survive
Abject, depressed, forlorn, disconsolate³⁶.*

O homem

Enquanto for um filho desta terra
Vai prantear por possuir o que pode perder,
Não por desaparecer ele mesmo, mas por sobreviver
Degradante, rebaixado, perdido, desconsolado.

4. *Anamnesis*: espelhamentos místicos

A recordação romântica é ambivalente: é ao mesmo tempo a arma que provoca a mazela do tempo e o medicamento com que se trata a mazela. Com auxílio da *recollection*, da recordação que em momento posterior oferece um suplemento, pode-se atenuar a mazela, mas curá-la não. A força da cura cabe a outra forma de recordação, que está tão purificada dos vestígios do tempo quanto dos traços subjetivos e ativos da imaginação. Essa forma de recordação, que denomino anamnese, é o Outro da recordação. É a força passiva, receptiva,

³⁶ *Prelúdio*, 1805, V, pp. 24-8; ed. alemã, p. 114.

mística — “feminina”, por assim dizer — como contraparte da força “masculina da imaginação.

A anamnese prescinde de dispor ativamente: seus “momentos eternos irrompem de maneira tão imprevisível quanto descontrolada e rasgam fendas na tessitura fortemente intencional da identidade composta pelas recordações. A irrupção horizontal das experiências místicas interrompe o texto contínuo da autoconstituição poética. Em *Tintern Abbey* descreve-se um tal momento de transição:

*that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, —
Until, the breath of this corporal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.* [vv. 41-9]

quando chega aquele clima sereno e abençoado
Em que os sentimentos nos poupam de tormentos
Até que a respiração do nosso corpo quase cesse
E a movência do sangue humano de todos nós
Quase tenha fim, nosso físico adormeça
E nos tornemos não mais que alma vivente:
Aí é que nosso olhar sereno, pleno do poder
Da harmonia e da força da alegria, volta-se cedo
Para a vida das coisas.

O olho apaziguado não lança mais olhares, torna-se o portão de assalto de algo que não se deixa mais enxergar, apenas ver. O olho acalmado ou a superfície do lago, lisa como espelho, são reformulações para designar o estado místico da alma. Esse estado se desenvolve em uma sequência de fases:

– suspensão da gravidade, perda da consciência desperta, transição para um estado de flutuação;

– relaxamento, expansão da alma ao máximo de exterioridade;

– embotamento, silêncio crescente e pleno aquietamento;

– contato entre ser humano e natureza, imersão do divino na alma.

Dois novos exemplos disso, de *Prelúdio*. O primeiro:

*Oh, then, the calm
And dead still water lay upon my mind
Even with a weight of pleasure, and the sky,
Never before so beautiful, sank down
Into my heart, and held me like a dream.*

Oh! E então, morbidamente calma
A água pesou sobre mim
Opressiva como o prazer, e o céu,
Lindo como nunca, caiu sobre minha alma
E aprisionou-me como um sonho³⁷.

O segundo exemplo erige um memorial a um menino que cresceu em meio à natureza e morreu aos 12 anos de idade. Ele conseguia imitar tão bem as vozes das corujas que elas se envolviam com ele em uma brincadeira, supondo nele o eco dos sons que emitiam. Certa vez, quando começaram a se estender as pausas no silêncio em suspenso, aconteceu o seguinte:

*Then sometimes, in that silence while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprise
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind,
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain heaven, received
Into the bosom of the steady lake.*

Certa vez, nesse silêncio, enquanto ele ouvia
Atento, um sobressalto pela surpresa tênue
Arrastou para dentro do coração dele a voz
Das torrentes da montanha; ou os arredores visíveis
Entrariam despercebidos por sua mente
Com todas as imagens solenes, suas rochas,
Florestas, e esse céu indefinido, que o lago
Recebeu silente no regaço de si mesmo³⁸.

³⁷ *Prelúdio* 1805, II, pp. 176-80, ed. alemã, p. 59. Cf. também *Prelúdio*, 1805, III, pp. 135-8. Paul de Man, que se apropria de alguns desses trechos, apresenta sua leitura como testemunhos do dilema da consciência de ser "an endlessly precarious state of suspension", um estado que a todo momento pode levar à perda dos sentidos; nesse contexto: "the fall into death". (*The Rhetoric of Romanticism*. Nova York, 1984, p. 54).

³⁸ *Prelúdio*, 1805, V, pp. 406-13. Cabe perguntar de que maneira é simplesmente possível transmitir experiências como essas em terceira pessoa. De onde o poeta pode saber tais coisas? De

Estes são momentos da *schechinah*, da acomodação do divino na alma humana. São momentos de puro presente, nos quais a mazela do tempo está curada. Nesses momentos recebem-se marcas que se fixam mais fundo e mais indiretamente que qualquer outra coisa condenada a migrar para a condição póstera das recordações. A presença real da *schechinah* é associada por Wordsworth às crianças, que detêm os direitos civis da natureza. Nelas o poeta vê o Outro de si mesmo: a anamnese perdida e mais original, que inapelavelmente libera a subjetividade de seus limites. Vê nelas algo que sua técnica poética apenas substitui, sem conseguir grafar diretamente na alma, mas no papel apenas.

A mazela do tempo é a versão romântica do *status* que decaiu. Esse *status* consiste no descarte de uma forma de duração própria da natureza. Esse mergulho no tempo significa alienação. A cada teoria da alienação pertence uma visão salvífica de unidade. A gnose figurou o mito dessa teoria como drama entre o esquecer e o recordar. Duas recordações conflitantes lutam uma contra a outra: uma que desindividualiza e é participação no divino, outra que individualiza e necessariamente aborda o ser humano em sua viagem pela vida. A segunda recordação é o esquecimento da primeira; a recordação divina é radicalmente obscurecida e recalçada pela que se adquire na vida terrena. Gnose nada significa senão reconstrução da primeira recordação, reencontro de seus vestígios baços.

No limiar da Era Moderna, ideias gnósticas provocavam desvios. Colocavam em questão o projeto da Modernidade. Locke empenhou-se por refutar doutrinas como a da anamnese ou a da reencarnação, porque concepções como essas se interpunham à consolidação da pessoa burguesa. Individualidade e identidade, unicidade e imputabilidade passaram a ser exigências sociais e políticas imprescindíveis. Qualquer desvio desse *self* em direção à desindividualização minava o conceito moderno de identidade.

Duas a três gerações mais tarde, os princípios pelos quais Locke lutava haviam se tornado realidade social. Entretanto, nesse ínterim, eles também haviam revelado seu lado negativo como individualismo voltado à propriedade. A sociedade que Locke projetara havia se desmascarado como uma sociedade de egoístas. Sob essas condições surgiram novos problemas: a domesticação do proveito

fato existe uma versão mais antiga desses versos, em primeira pessoa, que são parte da primeira camada do *Prelúdio*. É bastante significativa a transposição dessa experiência a uma criança, da qual nada se sabe, a não ser que morre antes de desenvolver em si mesma a consciência enquanto uma instância própria. A anamnese radical pertence à criança; ela não a deixa desenvolver-se nem preservar. O poeta, de sua parte, sobrevive à morte do "boy of Winander". Para o poeta a anamnese é indireta e acessível tão somente por meio da retrospectiva e meditação que perpassam a sepultura. Sobre isso, ver Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New Haven/Londres, 1971, pp. 19-22.

próprio, a força social que vincula indivíduos, a superação metafísica da alienação e do isolamento³⁹. Wordsworth procurou superar a solidão social por meio de sua teoria dos “habits”⁴⁰, e a solidão metafísica por meio de sua teoria da anamnese.

Em parte os românticos voltaram a dissolver os contornos que o Esclarecimento conferiu ao ser humano enquanto *self*, enquanto sujeito. Ao passo que o conceito moderno de razão conduz à gênese do *self*, o conceito de alma⁴¹ revitalizado pelo Romantismo conduz a um cerne divino e transindividual da pessoa, a um não *self*. O projeto empírico de Locke do ser humano como *self* visa situá-lo como ser social em um mundo que se moderniza com rapidez. De outra parte, a visão espiritual do ser humano como alma, defendida por Wordsworth, pretende ligá-lo a suas origens divinas, transindividuais. Locke concebe-se como fundador moderno do saber, Wordsworth como profeta de uma sabedoria perdida. Quem indica o caminho até ela é a anamnese, que conhecemos enquanto face inversa da *recollection*. O percurso de Locke que conduz da peregrinação da alma à *tabula rasa* é refeito por Wordsworth em direção contrária. Sem pejo algum, o empirismo sensualista situa o saber no confiável terreno da experiência. A isso Wordsworth contrapôs uma teoria da anamnese que encontrou seu monumento poético na famosa *Ode da imortalidade*, de autoria dele.⁴² A ode de Wordsworth

39 Um exemplo: amor, um conceito que de qualquer modo se menciona na obra de Locke sob a categoria *desires*, subordinado aos estados de espírito individuais de prazer e dor, torna-se uma palavra mágica do Romantismo em geral e um conceito-chave na obra *Prelúdio*, em especial. O conceito está para a imagem utópica — e mesmo religiosa, pode-se dizer — que se opõe a tudo que se encontra facticamente em desordem na sociedade.

40 A teoria dos “habits”, assim como a teoria da anamnese, visa ao desligamento da recordação e à produção de continuidade e simultaneidade. A natureza, que Wordsworth tinha o tempo todo diante de seus olhos (“The scenes... Remained in their substantial lineaments / Depicted on the brain, and to the eye / Were visible, a daily sight” [“As cenas... Permaneciam em suas feições substanciais / Figuradas no cérebro, e para o olho / eram visíveis, uma paisagem diária”]), transforma-se não em recordação, mas em uma parte permanente e substancial dele mesmo (“... did at length / Become habitually dear, and all / Their hues and forms were by invisible links / Allied to the affections” [“... depois de longo tempo / Tornaram-se habitualmente queridas, e todas / Suas nuances e formas foram por eles invisíveis / Feitas aliadas aos afetos”]), *Prelúdio*, 1805, I, pp. 637-40).

41 Esse conceito de alma é pagão helenístico e provém da tradição gnóstica, hermética, neoplatônica. Seu renascimento ocorreu no neoplatonismo da academia florentina, que também teve reflexos na Inglaterra (Cambridge Platonists). Foi de lá que Wordsworth pôde ter acesso a essa tradição. Sobre o assunto, ver Aleida Assmann. “‘Werden was wir waren’: Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee” [Tornamo-nos o que fomos. Observações sobre a história da ideia da infância], *Antike und Abendland*, nº 29, 1978.

42 Como modelo contrastivo em relação ao mito da infância de Wordsworth, cf. Locke, *Essay*, II, I, p. 6: “He that attentively considers the state of a child, at his first coming into the

encena o drama gnóstico de esquecer e recordar. Ele o aplica ao espectro da vida individual, em que a criança é sábia, divina, próxima à natureza, e o adulto, por outro lado, é ciente, socializado e “decaído”. No ser humano que se torna adulto, rompe-se inapelavelmente o liame tênue, a ligação com o divino, o que confere àquele estado perdido uma aura de san(t)idade.

O que vale para a pessoa vale também para a linguagem. Locke, no terceiro livro de seu ensaio, mostrou em que medida todo saber está essencialmente fundado na linguagem. Wordsworth e os românticos movem seu olhar, da linguagem humana à linguagem da natureza; tornam transparentes as convenções sociais que se aplicam às condições metafísicas. As epifanias nas quais o ser humano se transforma em testemunha do divino, Wordsworth e sua geração denominam-nas “sublimes”. O que a natureza tem a comunicar nesses momentos especiais tem mais a ver com teologia que com ciências naturais. A natureza torna-se escritura, escritura sagrada que fala de coisas últimas e primeiras. Os Alpes, por exemplo, são para ele e sua geração

*Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.*

Sinais do grande Apocalipse,
Os tipos e símbolos da Eternidade,
Do princípio e coisas últimas,
Do meio e do que não tem fim⁴³.

A noção de anamnese e o conceito do sublime têm algo em comum: marcam a ultrapassagem do limite entre este mundo e o outro. Nos dois casos trata-se de experiências de transcendência em que “o ônus da terra” é deixado de lado, vai-se além da consciência e dissolvem-se os contornos do *self*. Nos momentos da anamnese abre-se a cortina, e o olhar pode dirigir-se sem amarras ao fundamento da existência terrena:

*Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there*

world, will have little reason to think him stored with plenty of ideas, that are to be the matter of his future knowledge”. Trad. bras.: “Quem quer que considere atentamente o estado de uma criança quando vem ao mundo terá pouco fundamento para a julgar dotada da grande quantidade de ideias que hão de constituir a matéria do seu futuro conhecimento”.

John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano*, p. 109.

⁴³ *Prelúdio*, 1805, VI, pp. 570-2; ed. alemã, p. 162.

Nosso destino, nossa natureza e nosso lar,
Tudo está com o infinito e somente lá⁴⁴.

Partimos da hipótese de que na mesma medida em que a memória supraindividual empalidece, novas formas na memória vêm à tona. Já há em Locke um louvor geral da memória individual como instância da constituição da pessoa. Nessa via, os românticos avançaram bastante. Na fase da história assustadoramente acelerada, conferiram nova ênfase à experiência do teor temporal e efemeridade da vida humana. Como nas histórias de Shakespeare, também na poesia de Wordsworth a recordação desempenha um papel central, seja como instrumento da unificação de momentos significativos, seja como instrumento de autoconstituição. Wordsworth tirou conclusões poéticas de seu discernimento quanto ao fato de que o indivíduo cria a si mesmo com a matéria das recordações e com a força da imaginação. "Each man is a memory to himself" [Cada um, para si, é memória de si mesmo] (*Prelúdio*, 1805, III, p. 189) — ele fez dessa convicção o princípio de sua práxis artística: "A traveler I am, / And all my tale is of myself" ["Um viajante sou, / E todas as minhas histórias são de mim"] (*Prelúdio* 1805, III, pp. 196 ss.). O *Prelúdio* é o projeto (heroico) de uma autobiografia como autogênese. Ele não tira mais seu elã da prova puritana da consciência, mas da força poética da imaginação. O poema *Memory* recorda que um resíduo de culpa oculto também impulsiona o trabalho poético de recordação.

As recordações da *recollection*, que a imaginação vem auxiliar, permanecem sob o signo do tempo. Elas se notabilizam por marcas tênues, vestígios empalidecidos e perigo constante de perda. Contra essa erosão do tempo as estratégias da mnemotécnica não prestam grande ajuda, mas talvez as da imaginação sim. As emoções, que não se conservam nem se deixam reconstruir, podem ser recriadas sob as condições da posteridade e, assim, revestidas da roupagem de uma segunda vivacidade, suplementar.

A anamnese ekstática põe em evidência, em si mesma, o lado inverso da imaginação ativa, masculina. Ela marca o ponto em que o projeto (heroico/híbrido) da autogênese recai em inconsciência e autossupressão. Abre-se o horizonte fechado da consciência subjetiva, e tornam-se visíveis os pontos de contato com um outro mundo, um outro *self*. O *self* romântico dissolve-se no *self* maior, que constitui a alma desindividualizada. *Recollection* e anamnese, *self* e alma, não se excluem em hipótese alguma, mas condicionam-se mutuamente: eis o que o exemplo de Wordsworth demonstra. É plenamente possível ver nessa dialética romântica a antecipação de uma outra dialética a que retornaremos em breve, a saber: a que se estabelece entre as recordações arbitrária e não arbitrária.

44 Idem, op. cit., pp. 538-9; ed. alemã, p. 161.