



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**A ESTÉTICA DA MELANCOLIA EM ROMANCES DE LÚCIO  
CARDOSO**

---

Londrina  
2021

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**A ESTÉTICA DA MELANCOLIA EM ROMANCES DE LÚCIO  
CARDOSO**

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial ao título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

F589 Hodas, Flávia Aparecida.  
A estética da melancolia em romances de Lúcio Cardoso / Flávia Aparecida Hodas. - Londrina, 2021.  
162 f.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.  
Inclui bibliografia.

1. Melancolia - Tese. 2. Literatura - Tese. 3. Lúcio Cardoso - Tese. I. Mello, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**A ESTÉTICA DA MELANCOLIA EM ROMANCES DE LÚCIO  
CARDOSO**

Trabalho de Tese de Doutorado apresentado ao Departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial ao título de Doutora em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ CARLOS MIGLIOZZI  
FERREIRA DE MELLO  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP /  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL

---

PROFA. DRA. EDINA REGINA PUGAS PANICHI  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP /  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL

---

PROF. DR. DILSON FERREIRA DA CRUZ JÚNIOR  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

---

PROF. DR. MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL

---

PROF. DR. ALAMIR AQUINO CORRÊA  
INDIANA UNIVERSITY BLOOMINGTON /  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL

LONDRINA, 20 DE JULHO DE 2021.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, pelo apoio e incentivo na produção desta pesquisa

Ao meu marido, Lucas Iran da Cruz Cavalcante, que sempre me incentivou, acumulando-me de carinhos e encorajando-me a enfrentar as minhas fraquezas.

Aos meus pais, Antonia Rosa Hodas e Jair Antonio Hodas, que sempre estiveram ao meu lado e fizeram de tudo para que eu pudesse levar adiante os meus estudos.

Ao professor José Monir Nasser (*in memoriam*) que, com suas *Expedições pelo mundo da cultura*, ensinou-me a ler os clássicos e a apreciar a grandeza deles.

À Capes por ter fornecido o apoio financeiro, o qual viabilizou a produção desta pesquisa.

*Uma grande vida deve ser aquela que aprendeu a se despojar melhor, a fim de atingir com perfeição o fim inevitável.*

*Lúcio Cardoso*

HODAS, Flávia Aparecida. **A estética da melancolia em romances de Lúcio Cardoso**. 2021. 162 f. Tese (Doutorado em Letras/ Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Nos romances do escritor mineiro Lúcio Cardoso, principalmente naqueles publicados após o ano de 1936, data que marca a publicação de *A luz no subsolo* (1936) e, ao mesmo tempo, a abertura para a sua vertente mais intimista, pode-se dizer que a melancolia é um dos estados de alma centrais que percorre as suas obras. As personagens cardosianas são sujeitos entregues a um sofrimento incessante e a um doloroso desencanto existencial, fruto de perdas que elas não conseguem transpor. Sem dúvida, o desejo irrealizado, elemento salientado frequentemente pela crítica literária dentro da obra de Lúcio Cardoso, é o pivô que desencadeia o sentimento melancólico em suas narrativas. As personagens que se apresentam em seus romances, indivíduos essencialmente sequiosos, querem estar junto àquilo que desejam, mas, ao defrontarem-se com a impossibilidade de realizar os seus desejos, sentem-se incapazes de lidar com a dor que as domina. A melancolia torna-se tão evidente nas narrativas de Cardoso a ponto de se poder afirmar que existe nelas uma estética da melancolia. A presente tese tem como objetivo investigar como essa estética da melancolia se presentifica nos romances de Lúcio Cardoso. Afinal, como a melancolia se configura discursivamente em seus romances? Como algumas de suas personagens mais emblemáticas, imersas num estado de tormento e de sofrimento constantes, transitam pelos romances de Cardoso, revelando seus estados melancólicos? E, sobretudo, o que está em questão nos conflitos interiores dessas personagens que faz emergir essa estética da melancolia? Para responder a essas questões, três romances do escritor mineiro serão analisados: *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943) e *Crônica da casa assassinada* (1959). A melancolia se apresenta na obra cardosiana tanto como um elemento estrutural do texto, assim como uma espécie de cosmovisão sobre a condição humana, que reveste as suas narrativas com imagens peculiares e que desperta nelas a presença pujante do afeto melancólico. Nesse sentido, a análise dos livros abará uma investigação discursiva que pretende demonstrar como se organizam os percursos de sentido que fazem com que suas personagens possam ser caracterizadas como sujeitos melancólicos por excelência, como é o caso de Madalena, de *A luz no subsolo*, de Clara e de Sílvio, de *Dias perdidos* e de Nina e de Ana, de *Crônica da casa assassinada*. Além disso, analisar-se-ão as imagens e os *topois* que revestem esse discurso, permitindo observar que a melancolia, em Lúcio Cardoso, trata-se, na verdade, não somente de um sentimento intrínseco à vida de determinadas personagens, mas se trata, em última instância, de um modo específico de conceber e de enxergar a vida humana, que é vista como um espaço permeado por uma sucessão de perdas irreparáveis, por sofrimentos intermináveis e por lacunas intransponíveis, o que faz emergir uma estética da melancolia em seus romances.

**Palavras-chave:** melancolia; literatura; Lúcio Cardoso.

HODAS, Flavia Aparecida. **The aesthetics of melancholy in Lúcio Cardoso's novels**. 2021. 162 p. Thesis (Doctorate in Letters/Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2021.

## ABSTRACT

In Lúcio Cardoso's novels, especially those published after 1936, date that marks the publication of *A luz no subsolo* and at the same time the opening to its more intimate aspect, it can be said that melancholy is the beginning of its most intimate aspect, it can be said that melancholy is one of the central passions that is present in his works. Cardosian characters are subjects who suffer incessantly and have a painful existential disenchantment, the result of a loss that they cannot overcome. Undoubtedly, the unfulfilled desire, an element frequently pointed out by the literary critic in the work of Lúcio Cardoso, is the pivot that triggers the melancholic feeling in his narratives. The characters in their novels, essentially thirsty individuals, want to be close to their objects of love, but when they lose it, they are faced with the impossibility of repressing the pain that dominates them. Melancholy becomes so evident in Cardoso's narratives that it can be said that there is an aesthetic of melancholy in his novels. This doctoral thesis aims to investigate how this aesthetics of melancholy is presented in the novels of Lúcio Cardoso. After all, how is melancholy discursively configured in his novels? How do your characters, immersed in a state of constant torment and suffering, move through Cardoso's novels, revealing their melancholic states? And, above all, what is at issue in the intimate conflicts of these characters that make this aesthetic of melancholy emerge? To answer these questions, three novels by the writer from Minas Gerais will be analyzed: *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943) and *Crônica da casa assassinada* (1959). Melancholy appears in the Cardosian work both as a structural element of the text, as well as a kind of worldview about the human condition, which covers its narratives with peculiar images and which show in them the strong presence of melancholic affection. In this sense, the analysis of the books will include a discursive investigation of their narratives, which will be supported by the theory provided by the Semiotics of the Passions. Thus, it is intended to demonstrate how the paths of meaning are organized so that their characters can be characterized as melancholic subjects, par excellence, as is the case of Madalena and Bernardo, *A luz no subsolo*, Clara and Sílvio, of *Dias perdidos* and of Nina and Ana, of *Crônica da casa assassinada*. In addition, the images and topos that cover this discourse will be analyzed, showing that melancholy, in Lúcio Cardoso, is, in fact, not only a passion intrinsic to the life of certain characters, but Ultimately, in a specific way of understanding and seeing human life, which is seen as a space full of irreparable losses and endless suffering, which therefore gives rise to an aesthetic of melancholy in his novels.

**Keywords:** melancholy; literature; Lúcio Cardoso.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 LÚCIO CARDOSO E SUA OBRA</b> .....	16
1.1 UM ESCRITOR MELANCÓLICO.....	16
<b>2 UMA BREVE INCURSÃO SOBRE A HISTÓRIA DA MELANCOLIA</b> ....	30
2.1 A TEORIA HUMORAL OU DOS QUATRO TEMPERAMENTOS: A TRISTEZA INTRÍNSECA AO MELANCÓLICO .....	30
2.2 DA MEDICINA À PSICANÁLISE: A PERDA DO OBJETO AMADO.....	41
2.3 A PERSPECTIVA FILOSÓFICA: O PARAÍSO PERDIDO E A FALÊNCIA DA LINGUAGEM .....	50
<b>3 POR UMA ESTÉTICA DA MELANCOLIA</b> .....	64
3.1 LITERATURA E MELANCOLIA .....	64
3.2 OS TOPOIS MELANCÓLICOS .....	74
<b>4 A MELANCOLIA NOS ROMANCES DE LÚCIO CARDOSO</b> .....	83
4.1 <i>A LUZ NO SUBSOLO</i> .....	83
4.1.1 Síntese do Enredo .....	83
4.1.2 A Melancolia de Madalena .....	89
4.1.3 A Melancolia Metafísica.....	98
4.2 <i>DIAS PERDIDOS</i> .....	103
4.2.1 Síntese do Enredo .....	103
4.2.2 A Melancolia de Clara.....	107
4.2.3 A Melancolia de Sílvio .....	117
4.2.4 A Idealização Melancólica .....	123
4.3 <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> .....	128
4.3.1 Síntese do Enredo .....	128
4.3.2 A Melancolia de Nina.....	132
4.3.3 A Melancolia de Ana.....	138
4.3.4 A Melancolia e a Falta de Esperança .....	146

**CONSIDERAÇÕES FINAIS .....155**

**REFERÊNCIAS.....158**

## INTRODUÇÃO

A obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), que abrange não somente diferentes gêneros literários, como também incursões sobre tipos artísticos variados, parece se mostrar ao leitor como uma espécie de prisma de luz, pois, tão profunda em sua temática, refrata interpretações diversas. No entanto, embora seja tão ampla e múltipla, por outro lado, também não se pode negar que o conjunto de produções cardosianas possui uma espécie de fio condutor que percorre desde as suas produções romanescas até os seus roteiros fílmicos. Em suas obras, o que se percebe é a presença maciça de personagens imersas em uma noite sem fim. Todas elas se veem acorrentadas a sofrimentos intermináveis, e nelas habita uma dor que pulsa incessantemente. O ser humano, na obra cardosiana, é contemplado como um sujeito que padece por não saber calar seus desejos, por não saber lidar com os sentimentos desconhecidos inerentes à vida e, sobretudo, por ser incapaz de compreender o outro.

Entre os críticos literários que fizeram da obra cardosiana o escopo de suas investigações, parece haver uma espécie de consenso: um dos aspectos dominantes da obra de Lúcio Cardoso é a exacerbação do desejo, que gera, em suas personagens, um embate de forças antagônicas. Assim, se, por um lado, é o desejo que dá sentido à narrativa de vida de grande parte de suas personagens, por outro lado, ele é também o responsável pelo sofrimento e, em casos extremos, pela destruição de cada uma delas. Ao mesmo tempo em que suas personagens desejam obter suas parcelas de amor, é esse mesmo desejo que as leva a atitudes paroxísticas, como é o caso do suicídio, do assassinato e, até mesmo, da melancolia, que as aprisiona em um mundo obscuro e do qual não conseguem apreender nenhum sentido, senão, o da miséria, da aflição e do tormento. De fato, é a paixão que constitui a força motriz de grande parte das obras de Lúcio Cardoso, mas não se pode negar que é esse mesmo desejo que torna suas personagens sujeitos melancólicos por excelência.

Ao longo de suas produções, sobretudo pensando nas suas obras romanescas, é possível afirmar que a melancolia constitui uma força predominante a ponto de se poder dizer que existe uma estética da melancolia que percorre as obras cardosianas. Por estética da melancolia, compreender-se-á, aqui, um conjunto de elementos discursivos e de imagens recorrentes que fazem assomar, na obra, não somente uma

cosmovisão melancólica sobre o homem, mas, principalmente, a presença de vidas melancólicas. Nesse sentido, ao término da leitura de seus romances, fica evidente, de fato, que não há somente uma espécie de compreensão melancólica sobre a vida humana, mas, principalmente, a presença de personagens melancólicas que se arrastam pelas suas narrativas.

É interessante notar que, em vários trechos de seus *Diários*, Lúcio Cardoso procurou esboçar a sua visão sobre a finalidade da arte romanesca. Em alguns deles, inclusive, é possível perceber uma espécie de profissão de fé do seu próprio ato criativo e aquele que ele julgava ser o ideal para todos os que se aventuravam pela arte da palavra. Para Cardoso, todo artista deveria fazer dos momentos de grande perturbação a matéria-prima de suas obras, pois, de acordo com as suas próprias palavras, a “tragédia é o estado natural do homem” (CARDOSO, 2012, p. 188). Nesse sentido, o fim de toda arte romanesca, segundo Cardoso, é abarcar momentos de grande conflito, de crises agudas, pois é só nesses momentos intensos que se pode atingir a essência do ser. É nessa atmosfera trágica que envolve as suas personagens, fruto de desejos e amores irrealizáveis, que Lúcio Cardoso empreende uma exaustiva incursão sobre o interior delas, desvelando seus tormentos, suas misérias e, até mesmo, as camadas mais profundas que lhes revestem o ser. Nas palavras de Cardoso:

Para mim, o romancista tem um certo número de obrigações, e uma delas, para quem deseje atingir determinados fins, é arrastar conscientemente os seus personagens ao mais implacável desespero [...] porque é nesses instantes que tocamos o fundo que procuramos: aquele que a essência nua do ser se revela, no medo ou na morte ou na esperança de Deus. Esta é uma das grandes tarefas do romancista, procura cega dos momentos supremos em que no fundo obscurecido brota a palavra irremediável que salva ou condena – colheita dessa longa seara plantada por todos os tormentos da vida, obediência absoluta à tragédia que deve ser a atmosfera constante, onde as almas agitam (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988, p. 145-146).

Assim, é nesses momentos supremos de infelicidade, da palavra irremediável que não chega, da esperança hesitante em Deus, incapaz de trazer alguma parcela de alento, que a melancolia assoma nas narrativas cardosianas. É, ainda, nesses instantes, que as personagens de Cardoso se debatem com a precariedade e a incompletude do ser. O que se observa, em última instância, é que todas elas sofrem por serem incompletas e por sentirem dentro de si uma lacuna que jamais poderá ser

preenchida. Se é o desejo que as move, também é a irrealização dele e a forma pela qual suas personagens reagem diante dessa frustração que se tornam as grandes responsáveis pela instauração da melancolia nos romances de Lúcio Cardoso. Nelas existe um estado de necessidade constante, de desejos que urgem serem realizados, mas que jamais o serão, o que as transporta, portanto, para uma conscientização dolorosa da dimensão de sua própria falta. Ao padecerem devido a essa falta, elas buscarão, a todo custo, encontrar a sua parcela perdida no Outro, mas esse desejo é tão desmedido e repleto de furor que, ao cabo, a elas nada restará, senão naufragar no mar sombrio e gélido da melancolia.

Falar sobre a melancolia constitui-se uma tarefa árdua, pois, desde as mais remotas épocas, ela assumiu diferentes acepções. A melancolia, hoje, pode se referir a um temperamento, a uma doença mental ou, até mesmo, a uma disposição passageira do espírito. Além desses diversos significados de que a melancolia se apossou ao longo dos séculos, também é possível dizer que existe uma história da melancolia. O grande responsável pela difusão do termo melancolia no Ocidente, sem dúvida, foi Hipócrates, que, a partir dos seus estudos fisiológicos, concebia-a como uma espécie de transtorno provocado pelo excesso de bílis negra no corpo. Posteriormente, sobretudo, durante a Idade Média, ela seria vista como uma influência do planeta Saturno no mapa natal do indivíduo, que tornava os sujeitos propensos à reflexão, à solidão e, até mesmo, à loucura. Na Renascença, com os estudos de Marsílio Ficino, influenciado pelas concepções aristotélicas, a melancolia seria vista como um aspecto positivo, pois ela era concebida como a responsável por gerar homens dedicados às letras e às criações artísticas em geral. Essa ideia seria amplamente cultivada no período romântico, principalmente pelos poetas que a viam como uma espécie de entidade divina e para qual dedicaram vários de seus versos. Na modernidade, com o avanço dos estudos científicos e medicinais, a melancolia passaria a ser descrita como uma doença, cujo significado se confunde com a depressão e teria como o seu ponto máximo a publicação do texto “Luto e melancolia”, de Freud. Sem dúvida, o artigo de Freud não ofereceu somente uma percepção psicanalítica sobre a melancolia, mas é possível depreender dele uma visão muito mais profunda sobre a própria condição do homem no mundo.

Além dessas acepções, a melancolia também pode ser vista a partir de um prisma filosófico, que a contempla não mais como fruto de um excesso de humor no corpo humano, como influência de um astro sobre o mapa natal do indivíduo ou, ainda,

como uma doença, mas como um dado intrinsecamente relacionado à condição existencial do homem e, conseqüentemente, como uma forma simbólica de enxergar a vida humana. Para Santa Hildegarda de Bingen e, posteriormente, para Walter Benjamin, a melancolia foi concebida como fruto da queda do homem no Paraíso. A partir do fruto proibido, o homem perdeu o seu estado de plenitude e um sentimento de falta passou a fulminar-lhe o espírito. Nesse sentido, se antes havia um estado de bem-aventurança no Paraíso, na terra, o homem está sujeito a vagar em busca de uma completude que jamais encontrará realização. É, justamente, essa acepção que se encontra latente nas obras de Lúcio Cardoso: as suas personagens desejam encontrar a sua parcela perdida, mas se sentem impossibilitadas e, por isso, a elas está destinado um sofrimento perpétuo.

A presente tese, que segue e aprofunda as pesquisas já realizadas ao longo da minha dissertação de mestrado (HODAS, 2016), cujo escopo foi analisar a melancolia dentro das obras poemáticas cardosianas, debruça-se sobre o objetivo de defender a ideia de que existe uma estética da melancolia nos romances de Lúcio Cardoso. Afinal, como a melancolia é discursivizada na obra cardosiana? Quais são as imagens recorrentes ou *topois* que permitem dizer que, na obra do escritor mineiro, existe uma presença preponderante do afeto melancólico? Para analisar e defender essa estética da melancolia em Lúcio Cardoso, a tese se estruturará em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, será apresentado um estado de arte da obra cardosiana, fazendo um percurso a partir dos principais críticos literários que se dedicaram a analisar a obra romanesca do escritor mineiro. Nesse primeiro capítulo, o que se observará é que existe uma espécie de confluência entre os textos críticos: há, de fato, uma espécie de fio condutor que parece unir todas as obras cardosianas, formando, assim, uma espécie de projeto estético literário, como aponta Enaura Quixabeira Rosa (2004), e o qual pode ser descrito a partir do desejo, do sofrimento e do estado dilacerado de suas personagens.

No segundo capítulo, realizar-se-á uma incursão sobre as diversas áreas do saber que fizeram da melancolia o escopo de seus estudos. Trata-se, portanto, de um capítulo teórico que procurará investigar os vários sentidos que a melancolia assumiu ao longo da história. Esse segundo momento abarcará: (1) uma incursão sobre a teoria humoral ou teoria dos quatro temperamentos, contemplando escritos da Antiguidade Clássica, da astrologia medieval e da psicologia moderna; (2) uma

perspectiva médica e psicanalítica, focalizando as concepções médicas anteriores ao advento da psicanálise e, principalmente, o artigo “Luto e melancolia”, de Freud (2006) e (3) uma perspectiva filosófica, examinando o pensamento de Walter Benjamin e de Santa Hildegarda de Bingen sobre a melancolia. É importante observar que esse segundo capítulo fornecerá definições, símbolos e analogias pertinentes para compreender como a estética da melancolia se caracteriza nos romances cardosianos.

Já no terceiro capítulo, dividido em duas seções, procurar-se-á fazer uma análise da melancolia dentro da literatura ocidental e apresentar as imagens e os elementos discursivos que permitem observar a manifestação de uma estética da melancolia. Este capítulo conterá (1) um breve panorama histórico da melancolia dentro da literatura ocidental e (2) os *topois* ou imagens recorrentes que fazem emergir uma estética da melancolia.

Por fim, no último capítulo, serão analisados os romances *A luz no subsolo*, publicado em 1936, *Dias perdidos*, de 1943, e *Crônica da casa assassinada*, de 1959, procurando investigar a estética da melancolia que se perfaz na sua escrita. A análise dos livros abarcará, portanto, uma análise discursiva das obras e uma análise sobre as imagens e símbolos que revestem o discurso dos romances cardosianos. Nessa análise, será focalizada, sobretudo, a vida das principais personagens melancólicas de Cardoso, como é o caso de Madalena, de *A luz no subsolo*, de Clara e de Sílvio, de *Dias perdidos* e de Nina e de Ana, de *Crônica da casa assassinada*. Além disso, analisar-se-ão as imagens e os *topois* que revestem esse discurso, permitindo observar que a melancolia, em Lúcio Cardoso, trata-se, na verdade, não somente de uma paixão intrínseca à vida de determinadas personagens, mas se trata, em última instância, de um modo específico de conceber e de enxergar a vida humana, que é vista como um espaço melancólico, permeado por sofrimentos e por tragédias incessantes.

*A luz no subsolo* recebeu de vários críticos e escritores renomados da época uma série de comentários favoráveis e que mostraram uma dose de otimismo em relação ao futuro do escritor. Álvaro Lins (1963), por exemplo, afirmou que, nesse romance, Lúcio Cardoso encontrou a sua verdadeira personalidade enquanto escritor, pautada na introspecção e na análise psicológica. Octavio de Faria, amigo íntimo de Cardoso, escreveu que *A luz no subsolo* “abre época, corta ligações, separa águas. Esse livro é um extremo, sem dúvida” (*apud* CARELLI, 1988, p. 33). Já Mário de

Andrade, bastante aturdido com a leitura do romance, a despeito de algumas críticas feitas às suas personagens, não deixou de notar a ousadia do escritor mineiro, bem como a inovação gerada dentro da literatura brasileira por ele: “livro bom, livro ruim: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável” (*apud* CARELLI, 1988, p. 34).

O mesmo não ocorreu com a publicação de *Dias perdidos* que foi laureada pelo silêncio. Essa indiferença na qual o romance mergulhou perante a crítica da época, talvez, possa ser explicada pela ausência de elementos inovadores em relação à sua estrutura. A narrativa, diferentemente de *A luz no subsolo*, tão rica em analepses e prolepses, segue um modo linear. Além disso, como aponta Mario Carelli, *Dias perdidos* possui uma linhagem bastante similar a *Salgueiro*, segundo romance publicado por Cardoso, pois ambos possuem “protagonistas perdedores, seres esmagados pela vida, pelo destino, órfãos, em suma, porque privados do amor divino” (1988, p. 169). Nesse sentido, a análise psicológica de personagens imersas em dor e em sofrimento e a presença de um lirismo marcante já eram elementos presentes nas obras anteriores e, portanto, a publicação de *Dias perdidos* não trouxe nada de novo em termos formais. No entanto, embora a crítica o tenha deixado de lado, não se pode negar que a história de *Dias perdidos* assume uma dramaticidade pungente, inserindo-se de forma magistral na linha estética e literária que Cardoso viria a assumir com a publicação de *A luz no subsolo*. De fato, o conjunto de obras cardosianas constitui uma espécie de mosaico, no qual cada romance, além de reluzir o seu projeto estético-literário, também compõe uma peça significativa para compreender o modo pelo qual Lúcio Cardoso entendia a existência humana e aquele que ele procurou exprimir por meio de sua obra

A obra-prima de Lúcio Cardoso, sem dúvida, é *Crônica da casa assassinada* e empreender uma análise sobre esse romance torna-se uma tarefa bastante árdua e, até mesmo, audaciosa. Passado mais de meio século após a sua publicação, muitos críticos renomados se dedicaram à interpretação da obra, desvendando desde as minúcias que a compõem até as questões universais que permeiam e flagelam suas personagens. O vasto número de análises dedicadas à obra-prima cardosiana poderia supor, num primeiro momento, que todas as possibilidades interpretativas se esgotaram. No entanto, como toda obra-prima, *Crônica da casa assassinada* se torna uma fonte de nuances inesgotáveis. A riqueza de detalhes que a reveste, os assuntos universais que a envolvem, como o pecado, a culpa, o desejo e o orgulho, oferecem,

a cada revisitação, uma nuance diferente que se aclara. Assim como toda grande obra, *Crônica da casa assassinada* se apresenta como um reduto amplo por onde jorra interpretações diversas.

Embora seja uma obra amplamente aclamada pela crítica literária, muitos estudiosos não deixaram de notar nela determinadas inconsistências. Composto por cartas, diários, confissões, depoimentos e, até mesmo, testemunhos de diferentes narradores, o estilo presente em cada um desses textos se apresenta de maneira muito uniforme. Todos os narradores, desde a governanta da casa dos Meneses até os seus proprietários, escrevem por meio de um estilo bastante similar, o que traz à tona um ponto negativo presente na obra. Além disso, a temática do incesto, que percorre toda a obra e é desfeita na última carta que compõe o romance, também foi recebida pela crítica como um ponto desfavorável, como se Lúcio Cardoso quisesse redimir seu romance de um assunto tão perturbador e distante da moralidade cristã. No entanto, apesar de outros pontos terem sido levantados como inconsistentes ou negativos, ainda assim a obra seria amplamente aclamada, entrando para a lista de uma das obras mais grandiosas dentro da literatura brasileira. Para Wilson Martins, por exemplo, com a *Crônica da casa assassinada*, “é inegável que Lúcio Cardoso alcançou com plenitude o que se pode denominar uma das ‘fórmulas possíveis’ do romance brasileiro. É um romance que tem tudo de brasileiro e que, ao mesmo tempo, nada tem de necessariamente brasileiro” (1991, p. 461).

Apesar dos três romances terem sido recebidos pela crítica de maneira tão distinta, não se pode negar que existe neles um ponto em comum. Nos três romances, é a melancolia que assoma como um dado essencial à compreensão da narrativa de vida das personagens e, até mesmo, como a forma pela qual o escritor enxerga a condição humana. Nesses três romances o que se nota, ao cabo, é uma sucessão de personagens não somente frustradas por verem seus desejos e esperanças desmoronados, mas, sobretudo, uma série de personagens que, por não saberem lidar com a falta e as perdas irreparáveis que a vida impôs a elas, lançam-se para um abismo infindo de dor, que desemboca, por fim, no sentimento melancólico. A partir dessas vidas, açoitadas por uma sucessão de acontecimentos, que oscilam desde o desejo, a esperança, até a frustração e a decepção, é que se pode dizer que surge, na obra cardosiana, uma estética da melancolia.

## 1 LÚCIO CARDOSO E SUA OBRA

### 1.1 UM ESCRITOR MELANCÓLICO

A vida de Lúcio Cardoso pode ser descrita como uma jornada voltada e dedicada inteiramente à arte. Com o seu primeiro romance, *Maleita*, publicado em 1934, quando contava, então, com 22 anos, Cardoso dava início não somente a sua carreira enquanto escritor, mas a um vigor criativo, inquieto e incessante, com o qual ele produziria uma legião de obras. Além de se aventurar pelo gênero romanesco, o qual o consagraria diante da crítica, Lúcio Cardoso também seria levado a produzir poemas, peças teatrais, filmes e, até mesmo, pinturas, que se tornariam a sua única forma de criação artística, após ter sofrido um derrame que paralisaria todo o seu lado esquerdo e que o impossibilitaria de escrever. No entanto, embora suas produções sejam variadas e vastas, Lúcio Cardoso imprimiu, em cada uma delas, nuances muito particulares e próprias. Desde seus romances até as suas pinturas, o que se percebe é uma espécie de fio condutor que atravessa as suas obras e que revela, assim, um modo específico de enxergar e de compreender a vida humana.

Em um artigo escrito sobre o romance *Mundos mortos* (1937), de seu amigo Octavio de Faria, Lúcio Cardoso afirma que uma das obrigações de todos os romancistas é “arrastar conscientemente os seus personagens ao mais implacável desespero; é preciso atirá-los em todas as engrenagens da dúvida, da angústia e da descrença” (*apud* CARELLI, 1988, p. 145). Essa se trata, portanto, de uma das tarefas do romancista, segundo Lúcio Cardoso, e será aquela que ele perseguirá obstinadamente em suas obras.

Ao longo das produções cardosianas, o que chama a atenção é a vida trágica de suas personagens, que se arrastam por mundos noturnos e dominados por uma melancolia pungente. Imersas em um grande sofrimento, essas personagens se debatem diante dos seus pecados, dos seus desejos carnis e do sentimento de solidão, que as agrilhoam em espaços em que a tristeza impera de forma sufocante. Assim, desde as suas produções em prosa até suas criações cinematográficas e plásticas, Lúcio Cardoso lança seus sujeitos ficcionais em situações de grande desespero, decorrentes, sobretudo, de conflitos permanentes consigo mesmos, com os outros e, até mesmo, com Deus. Para Lúcio Cardoso, a vida terrestre pode ser resumida, a partir de suas obras, como um perpétuo vale de lágrimas e será nesse

espaço singular que ele empreenderá uma profunda e minuciosa incursão sobre o interior de suas personagens.

Os primeiros romances de Cardoso, *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), inscrevem-se na categoria dos romances regionalistas de 1930. Ao lado de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, de *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e, posteriormente, de *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado e de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, grandes títulos dessa tendência regionalista da literatura brasileira, os dois primeiros romances de Cardoso buscavam explorar temas sociais, destacando-se, dentre eles, a miséria, e, principalmente, os problemas inerentes à vida simples dos sertões, como é o caso de *Maleita*, ou das favelas do Rio de Janeiro, em *Salgueiro*.

Em *Maleita*, narra-se a saga de um homem que fundou a cidade mineira de Pirapora, em 1893. Na verdade, a história do protagonista é a do próprio pai do escritor, Joaquim Lúcio Cardoso, que, de fato, fundou a cidade de mesmo nome em Minas Gerais. O romance de estreia do jovem escritor, além de contemplar um fundamento histórico, transita pelas suas reminiscências, buscando resgatar as histórias das aventuras de pioneiro do pai, ouvidas em um tempo de outrora. A narrativa acompanha a história desse homem que, encarregado de comprar algodão para uma companhia de fiação e tecidos em um lugarejo longínquo, estabelece-se nas margens do Rio Francisco com sua esposa e dá início a uma marcha pioneira para o desenvolvimento da região. Nesse local, existem alguns habitantes, na sua maioria indígenas e crioulos, que se dedicam à pesca e se recusam a prestar serviços ao recém-chegado, mesmo que todos eles vivam tolhidos por um estado de grande penúria e fome. Diante das dificuldades de lidar com a população local, o pioneiro se vê obrigado a apelar para a mão de obra de imigrantes. A partir desse momento, o lugarejo vai se desenvolvendo, e o herói do romance acaba por se autonear subdelegado da região. No entanto, o líder dos habitantes nativos do local revolta-se contra esse recém-chegado, e as leis que são impostas para civilizar os indígenas são constantemente desobedecidas por ele. A estafante luta contra esses homens tem, por um instante, um momento de glória, quando as pessoas do local passam a aceitar os seus mandos; entretanto, ele é logo arrastado para uma série de desventuras. A mulher dele, Elisa, será vítima de malária e, um tempo depois, o lugarejo será cometido por uma epidemia de varíola, que será responsável por dizimar grande parcela da população local.

Para Mario Carelli, os obstáculos enfrentados pelo protagonista do romance representam as “ambiguidades da luta da ‘civilização’ contra a ‘barbárie’” (1988, p. 1951). Contudo, ainda conforme o crítico, o conceito de civilização, para Lúcio Cardoso, não estava atrelado ao acesso às instituições modernas, mas a um processo de cristianização da população. As regras que buscavam educar os indígenas, como, por exemplo, o fato de não poderem andar nus e de não poderem praticar suas festas, eram fundamentados na vontade divina, como fica claro nesta passagem do romance:

Vocês andam nus, falei. Parece que não conhecem Deus nem temem sua vontade. Ele proíbe que as criaturas andem nuas; na capital, em Curvelo, todos os homens se vestem. [...] Durante algum tempo falei sobre os homens civilizados e a vontade de Deus (CARDOSO, 1953, p. 87).

Neste primeiro romance cardosiano, ficaria evidente uma das tônicas que o escritor perseguiria ao longo de suas produções artístico-literárias, isto é, a presença de uma moral cristã. No entanto, ainda em *Maleita* e, em seguida, em *Salgueiro*, ele não atingiria o seu ideal de romancista, pois, ainda muito próximo às questões sociais e regionais, Lúcio Cardoso estava distante daquilo que se transformaria em uma espécie de projeto estético e literário, que se tornaria presente em suas obras vindouras e que o agruparia à corrente dos romancistas denominados intimistas ou espiritualistas de 1930.

Em companhia de escritores como Octavio de Faria e Cornélio Pena, Cardoso formará o grupo de romancistas católicos, que tinha como foco principal perscrutar o interior de suas personagens, marcadas, quase sempre, por uma espécie de confronto com os valores cristãos. Influenciados por uma literatura espiritual francesa, refletida nas obras de um Bernanos e de um Mauriac, esses autores deixavam transparecer em suas obras conflitos entre uma ordem teocêntrica e os impulsos individuais de suas personagens. Segundo Bosi, diferentemente da tendência regionalista de 30, esse grupo de escritores provocaram

um retorno das consciências religiosas às suas fontes pré e anti-burguesas. Escritores cristãos como Bernanos, Saint-Exupéry, Julien Green, Evelyn Waugh e Graham Greene nortearam a criação das personagens por uma linha de conflito entre o ‘mundo’ e a graça divina. Do realismo subjetivo que essa postura em geral propicia, deram então exemplos os romances dos já citados Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Jorge de Lima (BOSI, 1994, p. 390).

É com a publicação de *A luz no subsolo*, em 1936, que uma grande ruptura aconteceria na carreira de Lúcio Cardoso, revelando a sua verdadeira propensão estilística, a qual teria o seu ponto máximo a publicação de sua obra-prima *Crônica da casa assassinada*, em 1959. Se, nos seus primeiros romances, ainda havia um autor indeciso e vacilante, conforme aponta Álvaro Lins (1963), em seu artigo “No subsolo da natureza humana”, a partir de *A luz no subsolo*, o escritor mineiro revelaria a sua verdadeira natureza, isto é, deixaria de lado as temáticas sociais para se embrenhar em um trabalho profundo de introspecção e de análise psicológica de suas personagens.

Em *A luz no subsolo*, por trás de um enredo relativamente banal, sem grandes acontecimentos, há, na verdade, um exaustivo e intenso desvendamento das emoções que habitam o interior de suas personagens. Lúcio Cardoso, diferentemente do que vinha fazendo em seus romances anteriores, despe-se de qualquer percepção maniqueísta e unívoca sobre suas personagens, como se nota em *Maleita* e em *Salgueiro*, e dá vida a seres altamente complexos, permeados por sentimentos contraditórios e por complicadas engrenagens internas, que, não raro, submetem-nos a um círculo invencível de infelicidades. Lúcio Cardoso, entretanto, não se interessa por um realismo psicológico, tampouco por caracteres que, segundo a classificação de Forster (1969), definem-se por uma complexidade interior gerada por situações insolúveis. É verdade que as personagens cardosianas estão diante de acontecimentos aparentemente sem solução, no entanto, o que governa sua narrativa não são os acontecimentos em si, porém o mundo interior das personagens e é a partir desse espaço, onde dualidades estão a lutar de forma permanente, que se formará o alicerce de suas obras.

É de se notar que Lúcio Cardoso, desde muito jovem, era um ávido leitor de literatura universal. Embora seus anos colegiais revelassem que era um péssimo aluno, por outro lado, Cardoso tinha um interesse genuíno pelas artes e, especialmente, pelos livros de ficção. Assim, a partir de 1936, as suas produções passariam a ecoar as verdadeiras influências que recebera ao longo dos anos de suas leituras, que podem ser encontradas, principalmente, nas obras de Dostoiévski, Ibsen, Bernanos e Julien Green. Este último parece ocupar um lugar especial na lista de influências cardosianas, pois os assuntos de Green, como as histórias de pecados, de crimes misteriosos e, até mesmo, a presença de um caráter miserável e trágico de suas personagens, também seriam aspectos bastante presentes nas obras de Lúcio

Cardoso. Como aponta Temístocles Linhares, os romances de ambos escritores podem ser caracterizados como os “da solidão humana, desses infernos fechados que nenhuma brisa penetra, em que nenhum cântico ressoa, nem se ouve nenhuma oração trazida de lugares felizes e tranquilos” (1987, p. 55).

Nos romances e, até mesmo, nos demais gêneros literários pelos quais Cardoso se aventurou, o enfoque não é a ação, mas, antes de mais nada, um lento e exaustivo exame da vida interior das personagens. Lançadas em ambientes hostis e em um permanente conflito consigo mesmas e com os outros, elas estão acorrentadas a um destino trágico que aponta, em última instância, para uma existência dilacerada e asfixiante. A vida, nas obras cardosianas, surge, assim, como sinônimo de sofrimento e será, justamente, nas situações de extrema dor que o escritor mineiro empreenderá uma espécie de dissecação da subjetividade de suas personagens.

Para Álvaro Lins (1963), uma das características marcantes dos romances de Lúcio Cardoso pode ser verificada na presença de um mistério que paira sobre a sua ficção. Há algo de fatídico nas narrativas cardosianas que revela, em última instância, uma luta permanente contra sentimentos destrutivos, que aniquilam e atormentam a alma desses sujeitos. Nas palavras de Lins:

A luta é a do homem contra si mesmo, contra o seu mundo interior, contra as forças misteriosas que o agitam e o conduzem: ‘forças desconhecidas, forças que perseguem noite e dia e enlaçam corações desprevenidos. Uma luta no subsolo. [...] O processo do Sr. Lúcio Cardoso é o da análise de sentimentos e das paixões – sentimentos e paixões da carne e do espírito, ao mesmo tempo – e um autor universal, do qual podemos aproximá-lo, é Ibsen (LINS, 1963, p. 110-111).

De acordo com Lins, portanto, existe um caráter de excepcionalidade que envolve a vida das personagens cardosianas. De fato, em *A luz no subsolo*, por exemplo, Madalena e Pedro vivem um matrimônio conturbado, subjugados por uma relação extrema de amor e ódio. Incapazes de se libertarem da situação em que vivem, as personagens, na verdade, encontram uma espécie de volúpia no sofrimento que carregam dentro de si mesmas. Esse caráter excepcional que envolve a narrativa cardosiana diz respeito ao mistério que cinge as suas personagens e que as arrasta por regiões paroxísticas de dor e de sofrimento, levando-as a agir de forma hostil consigo mesmas e com seus semelhantes. Nessas trajetórias marcadas por discórdias, Lúcio Cardoso revela, de maneira minuciosa, o mundo interior de suas

personagens, procurando elucidar esse enigma que habita cada uma delas ou a realidade que as circunda. Afinal, o que existe no interior humano que leva os homens para esses caminhos sombrios e enigmáticos?

Nas palavras de Lins, é “a elucidação desse mistério, o descobrimento da realidade profunda dos seus personagens, a revelação dos móveis mais secretos dos atos humanos – [...] o que constitui a matéria essencial dos romances do Sr. Lúcio Cardoso” (LINS, 1963, p. 111). Nessas incursões sobre o íntimo de suas personagens, Lúcio Cardoso vai revelando que os tormentos que as afligem são frutos das suas paixões carnis. Em *A luz no subsolo*, por exemplo, Madalena sofre por dedicar a Pedro um amor descomunal e sente seu orgulho ferido ao constatar que o esposo apenas nutre ódio por ela. Pedro, por sua vez, arrasta-se por um mundo de misérias devido ao seu excesso de húbri, isto é, por um excesso de soberba, que o faz se supor acima de qualquer pessoa ou lei. Os mundos obscuros delineados pelo escritor mineiro nada mais são do que mundos dominados por paixões incontroláveis e são essas paixões as responsáveis por arrastar os indivíduos para um mundo de ruínas.

Temístocles Linhares, também assumindo ser o mistério uma das características principais da escrita cardosiana, caracteriza o escritor mineiro como o “poeta do desespero” (1962, p. 74). No artigo “Intérprete da vida interior”, o crítico literário não deixa de notar o aspecto desconcertante e estranho que se dá no decorrer das obras cardosianas. Nelas, arrastam-se personagens dominadas pela imagem da dor, do tormento e da aflição. Para Linhares, Cardoso é, antes de mais nada, um autor de atmosferas austeras e taciturnas e ocupa um lugar peculiar dentro da literatura brasileira: nele, a condição humana é vista como essencialmente trágica.

Ao mergulhar na desordem íntima pela qual jorra todo o sofrimento e desespero de suas personagens, Cardoso parece partir do princípio de que os desejos latentes que cada pessoa guarda dentro de si são os responsáveis por gerar os desencontros entre os indivíduos e, ao mesmo tempo, por lançá-las em grandes tormentos. Na verdade, ao longo das narrativas cardosianas, as suas personagens parecem estar em uma busca de um ponto de apoio, um amparo, que possa extirpar a forte solidão e angústia que as cingem. No entanto, nesses corações dominados por trevas, em que qualquer réstia de luz se torna impossível, há apenas a submissão a uma ordem trágica que parece engolfá-las em uma perpétua situação de aflição. Como apontaria o próprio escritor mineiro, em seus *Diários*, “a tragédia é o estado natural do homem” (2012, p.188). Nada é capaz de libertar o seu sofrimento, tampouco existe uma palavra

salvífica para as suas dores. A elas, o que resta, é um descampado de incertezas e de misérias. Nas palavras de Temístocles Linhares:

Lúcio Cardoso toca o fundo, a essência nua dos seres, no medo da morte ou na esperança em Deus. Como ele mesmo teve oportunidade de acentuar, grande tarefa do romancista é a procura cega dos momentos supremos de cujo fundo obscuro brota a palavra irremediável que salva ou condena, na colheita dessa longa seara plantada por todos os tormentos da vida, em obediência absoluta à tragédia, à sua atmosfera constante, onde as almas se agitam (LINHARES, 1962, p.75).

No livro *Corcel de fogo*, Mário Carelli (1988) também afirma ser o aspecto trágico uma das tônicas das obras de Lúcio Cardoso. Entretanto, para o crítico francês, esse aspecto possui uma explicação que aponta para patamares mais profundos e, até mesmo, simbólicos sobre a existência humana. Segundo Carelli, a característica trágica da obra cardosiana decorre do esfacelamento do homem. Essa problemática, apresentada, principalmente, em seus romances e em suas novelas, encontra seu fundamento na queda do homem do Paraíso, que representou a perda incorrigível de uma unidade e de uma harmonia dentro da própria condição humana.

A visão de mundo, o imaginário e a estética cardosianas decorrem da consciência do esfacelamento do homem que busca, a todo custo, suprir a sua carência. No entanto, essa carência não diz respeito ao nível do indivíduo, mas se trata de um elemento constitutivo da condição humana, que se originou com a perda da unidade do indivíduo após o pecado original. Se antes havia um estado de bem-aventurança e de plenitude, após a queda, o homem passou a buscar continuamente sua parte perdida. Mas, essa busca inatingível, revelou ao homem que o seu destino estaria marcado por uma falta permanente, pois nada seria capaz de preencher a lacuna interna que passou a habitá-lo após o pecado original. Ao defrontar-se com a incompletude inerente à condição humana, o homem torna-se demarcado por uma vida de agruras existenciais, de tristezas profundas e de sofrimentos. Nada mais é capaz de aplacar a sua dor. As personagens cardosianas podem ser caracterizadas como trágicas, desesperadas e melancólicas, porque estão cientes, em certa medida, dessa lacuna que existe no íntimo de cada uma delas e, ao procurar minimizar seus sofrimentos numa busca desenfreada pela satisfação dos seus apelos carnis, elas, na verdade, são conduzidas por forças cegas que as induzem ao pecado, ao crime e, muitas vezes, a um revoltoso processo reflexivo que as define e desmascara seus

aspectos mais sombrios e sórdidos.

Essa dualidade, gerada por uma moral de cunho cristão e os tormentos da carne, terá o seu ponto máximo com o romance *Crônica da casa assassinada*, no qual o escritor, com efeito, ultrapassará qualquer tabu que pudesse inibi-lo. Nina, protagonista do romance, casada com Valdo Meneses, representará não somente o ponto final da família Meneses, símbolo da aristocracia rural brasileira da década de 1930 em evidente processo de decadência, mas será a personagem feminina de Cardoso que se encontra além de qualquer conflito moral ou religioso. Nina, além de representar a mulher sensual que desperta a admiração ou o escândalo de todos à sua volta, é aquela que, além de possuir um desejo indomável por desfrutar os prazeres que o mundo tem a oferecer, é também uma mulher corajosa e ousada que não se refreia diante das situações e das oportunidades que a vida lhe oferece.

A chegada de Nina na família Meneses, que vivia em Vila Velha, cidade ficcional situada no interior de Minas Gerais, vem desmascarar as relações superficiais e hipócritas que circundavam os seus membros. Demétrio, o irmão mais velho dos Meneses, revela, ao longo do romance, que, por baixo de sua máscara circunspecta e impassível, existe dentro de si um homem luxurioso, cujo olhar constantemente, direciona-se para Nina e o faz desejá-la. Ana, esposa de Demétrio, que havia se transformado, de certa forma, na imagem carrancuda do próprio esposo, não só inveja as aventuras de Nina, mas tenta, de alguma forma, replicá-las em sua vida. Dessa forma, não suportando o ar de austeridade e de antipatia da família Meneses, Nina, em um primeiro momento, encontrará no jardineiro da chácara, Alberto, um cúmplice para libertar e para satisfazer seus impulsos e paixões e, posteriormente, em André, que supunham ser seu filho, praticando, portanto, o incesto (embora, no término do livro, haja a revelação de que André é filho de Ana, cunhada de Nina, não se pode negar que o incesto tenha sido consumado, sob certo sentido, pois o segredo somente era compartilhado entre as duas mulheres). No entanto, se, por um lado, Nina é, a um só tempo, a mulher sedenta e corajosa para suprir seus instintos mais bárbaros, por outro lado, ela é quem sofrerá o castigo mais cruel por meio da destruição e da putrefação de seu corpo devido a um câncer. Ela, que era entrevista pelos moradores como a encarnação do mal, acaba sendo devorada por um mal invisível e lento que a levará até a morte.

No final da narrativa, a carta de Padre Justino assume um caráter moralizador no romance, que vem ao encontro da própria cosmovisão de Lúcio Cardoso. Ana, que

perseguia obstinadamente Nina em suas aventuras, acaba perguntando a Padre Justino sobre a origem do pecado e sobre a Graça divina, e será a resposta dele que finalizará a obra de Cardoso. Ao colocar as confissões de padre Justino no último capítulo do livro, elas se apresentam ao leitor como uma espécie de conclusão dos fatos narrados no decorrer do romance. Segundo Justino, os caminhos trilhados pelos homens são essencialmente tortuosos: “mas os caminhos certos, como defini-los nesse enviesado de caminhos diferentes, como situar a justiça e apontar a atenção de Deus?” (CARDOSO, 2015, p.535).

O ser humano, que trava, ao longo de sua jornada, uma vertiginosa busca pela satisfação de seus desejos materiais, acaba por corromper a própria alma, como um câncer maligno a definhá-lo, justamente, por não conseguir refrear seus impulsos. O homem não é composto apenas de matéria, mas também de espírito. Nesse sentido, as personagens cardosianas parecem se esquecer desse aspecto constitutivo da existência humana e se sentem subjugadas pela angústia e pelo desespero, porque suas ações se voltam para uma busca insaciável no mundo terreno. O câncer que se aloja no seio de Nina não deixa de adquirir, dessa forma, uma conotação simbólica: esse órgão feminino, fonte da vida material, acaba sendo destruído por uma doença. Paralelamente, aquela que era tão sequiosa pela vida, buscando satisfazer seus apetites carnis e sensoriais, acaba sendo devorada por uma doença que torna a sua própria carne putrefata.

Transitando por caminhos similares, Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004), em seu livro *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*, afirma que o projeto estético-literário das obras cardosianas está alicerçado em uma visão dilacerada do homem. A galeria de personagens que compõe as obras de Lúcio Cardoso está sob o domínio de forças antagônicas, representadas por Eros e Tânatos, que habitam a condição humana. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o homem é impelido ao amor, ele também se vê fustigado por forças destrutivas que o levam à prática do mal e à morte. O desejo imensurável das personagens e o erotismo que as acompanha ao longo das narrativas são os grandes responsáveis por arrastá-las para um caminho de solidão, angústia e desespero. Nas palavras da autora,

Realmente, Lúcio Cardoso capta e expressa, poeticamente, essa experiência vital: o desejo, o dilaceramento, a cisão interna, a angústia, a solidão, a perplexidade, mais que isso, o estupor do homem e o apelo desesperado ao seu criador. Entre Eros e Tânatos, identificou-se o ato criador – a escritura –, essa tessitura mística-

erótica com que foram construídas as personagens cardosianas entregues ao desejo que engendra o erotismo, a solidão, a angústia e o desespero – categorias da condição humana (SILVA, 2004, p. 174).

O mundo romanesco de Lúcio Cardoso é taciturno, porque as suas personagens não conseguem enxergar além da perspectiva dos seus próprios dissabores existenciais. Por mais que suas personagens tentem transgredir a sua própria condição, elas estão presas a um tempo, a um espaço e a um corpo insuficientes que lhes dobram qualquer tentativa de autorrealização. Na busca de ultrapassar limites, elas sempre se depararão com a precariedade da existência humana, herança da unidade perdida gerada pela queda. Nesse sentido, por mais que esses sujeitos busquem suprir a lacuna que existe dentro de cada um deles, por outro lado, o anseio sôfrego jamais será saciado. Vale notar que as personagens, seduzidas pelo mal, chegam a atingir níveis paroxísticos de crueldade na busca da satisfação de seus desejos, como, por exemplo, a violação e profanação de corpos virginais, o assassinato e o suicídio. No entanto, o prazer que o mal proporciona, além de fugidio, é incapaz de preenchê-las, fazendo-as retornar ao estado anterior de tormento. A angústia, o desespero, a solidão tornam-se lugares comuns na obra cardosiana, porque todos esses sentimentos traduzem, de certo modo, em sua escrita, a impossibilidade do preenchimento do vazio que cerca as suas personagens.

Entre Eros e Tanatos, entre a pulsão erótica e a pulsão de morte, é nesse entremeio que se encontra as personagens de Lúcio Cardoso. É isso o que ocorre, por exemplo, na novela *O enfeitado*. A personagem Inácio, habitado por um desejo indomável pela jovem virgem Adélia, acaba, por meio de um stratagem, embriagando-a e consumando a violação de seu corpo puro. De forma similar, é o que ocorre com Pedro, em *A luz no subsolo*, que persegue a empregada, uma criança pura e ingênua, corrompendo-lhe, por fim, não somente o corpo, mas o espírito, que é dominado pela loucura, após o abuso sofrido. Ou, ainda, na novela *Mãos Vazias*, na qual Ida, mulher que deseja viver de forma veemente, após cometer vários adultérios e perceber a própria mediocridade, acaba encontrando no suicídio uma solução para a sua miséria espiritual.

Essas características, tão presentes em seus enredos, também se fariam sentir na própria estrutura de suas obras. A narrativa cardosiana, longe de ser linear, envereda-se por caminhos tortuosos: há sempre presente nela lacunas, enigmas, *flashbacks* permeados por uma névoa que dificulta a apreensão do sentido real dos

acontecimentos e que causam estranheza no leitor. Além disso, a sua escrita, acompanhando as histórias obscuras e melancólicas que compõem os seus romances, é feita, sobretudo, por uma poeticidade perturbadora e soturna. Nas obras cardosianas, não há espaço para paisagens amenas ou álacres, mas tudo parece ser absorvido pela noite e por ambientes sufocantes e obscuros (“A casa estava entregue ao mais profundo sono – nem mesmo do lado de fora, onde à tarde desabara uma furiosa ventania, estremecia qualquer coisa. Um silêncio mortal, onde tudo se precipitava como na boca de um mostro” (CARDOSO, 1971, p. 192)). Ao mesmo tempo, há nela uma infinidade de imagens que evocam um mundo permeado pelo sofrimento e que são suscitadas, principalmente, pela escolha rigorosa de palavras de conotação negativa, como pode ser observado no trecho abaixo de *Dias perdidos*:

O sol já se ocultara e, com a **noite**, começara a escorrer uma chuva mansa e **triste**. As casas pareciam **afogadas** numa **névoa gelada** e as árvores, **escuras**, tornavam-se mais altas nessa **sombra esbatida** e móvel. [...] ‘Sim, estava tudo **perdido**. Ó **dor**, ó **esquecimento!**’, murmurou ele de novo, como **doloroso** refrão. E mais adiante repetiu novamente aquelas palavras, como se lhe fosse difícil apreender o seu conteúdo uma só vez ou como se apenas o fosse possível em **sorvos lentos**, tal como alguém que ingere uma **bebida amarga**. Aliás, que significava estar tudo **perdido**? Para ele, tudo não estava **perdido** desde o berço? (CARDOSO, 1980, p. 373, grifo nosso).

Tudo é noturno e hostil na obra cardosiana e a sua escrita, absorvendo de forma estrutural essas características, acaba se tornando uma espécie de rito sob perpétua tensão. Existe, assim, em Lúcio Cardoso, além de cenas que constantemente apontam para o tormento que cinge a vida humana, a presença de uma escrita hábil que transfigura o mal-estar presente em seus enredos no seu próprio processo de escritura. Nas palavras de Brandão,

Com seu movimento nervoso, sua escrita tem como marca as fragmentações que mimetizam, de certa maneira, uma vida atormentada pela dúvida ou o desespero de encontrar uma verdade que lhe sirva de porto e paz, resposta para seu espírito inquieto. A incerteza diante do mundo e de uma fé que nem sempre o sustenta, apesar do ideal de perfeição que o persegue, aparece em seu texto, muitas vezes, através dessas rupturas, dessas quebras de continuidade, de oscilações de ânimo, de alternância de espírito que fazem aparecer uma certa descontinuidade, como se o fôlego lhe faltasse, como se o desejo da própria morte o obsedasse (BRANDÃO, 1998, p. 28).

A influência de Dostoiévski na obra de Cardoso torna-se uma outra

característica inegável e foi apontada por diversos críticos que se debruçaram sobre a sua obra. Assim como nas obras de Dostoiévski, nas quais se alastram uma série de personagens que se revoltam contra Deus e padecem de tormentos incessantes, nas obras de Lúcio Cardoso, é possível perceber a presença de aspectos similares, uma vez que as suas narrativas se situam nesse entremeio do sofrimento e da busca pela verdade, associada a uma visão cristã sobre a vida humana. No entanto, se o escritor russo, imerso em uma cosmovisão ortodoxa, acreditava ser o sofrimento o único caminho possível para a salvação, em Lúcio Cardoso, o que se nota é que a concepção de redenção no mundo terreno é totalmente utópica e, ademais, só pôde ser alcançada no Éden ou poderá ser resgatada no Juízo Final. Se em *Crime castigo*, por exemplo, Raskólnikov vai para Sibéria como uma forma de purgar o seu pecado, em muitos romances de Lúcio Cardoso, o sofrimento não salva, mas, pelo contrário, persegue as suas personagens de maneira obstinada, como ocorre com Madalena, em *A luz no subsolo*, Clara, em *Dias perdidos* e Ana, em *Crônica da casa assassinada*. Essas mulheres, açoitadas por um destino cruel, que as privou de qualquer parcela de amor, e incapazes de alcançar qualquer lenitivo para seus tormentos, na verdade, veem-se acorrentadas por uma sucessão infinita de sofrimentos e aflições. Para elas, não existe a possibilidade de redenção ou aplacamento do mal que as consome.

Nessas jornadas de sofrimento, existe também a revelação de autoconhecimento e, por conseguinte, de uma verdade. Em uma de suas anotações, presente em seus *Diários*, Lúcio Cardoso (2012) afirma que um de seus objetivos, enquanto escritor, foi captar, de forma apaixonada e, até mesmo, convulsa, uma imagem total do homem. Nesse processo, o que lhe sobrevém é justamente a imagem de uma unidade perdida, responsável pelos tormentos humanos:

Jamais poderei dizer do meu amor, da curiosa paixão, que a face humana sempre me despertou. E foi esse amor que me fez atravessar todas as veredas, onde tantas vezes vi fulgurar a luz crua da destruição. [...] repito, não creio que um escritor, um ser humano, se encontre jamais senão na vibração contínua de seus sentimentos extremos. Através de tantos gestos equívocos, os pensados e os realizados, nada tenho a acrescentar, senão que tentei reencontrar apenas uma unidade perdida. [...] Através de todas as convulsões, o que tentei erguer foi a imagem primitiva do Homem. E ele, com a divindade de Cristo naquele supremo instante de silêncio em que Pilatos o designou, sempre foi mais nítido, sempre foi mais puro, sob a marca cadente do Ultraje (CARDOSO, 2012, p. 359).

De fato, ao percorrer o texto de alguns críticos que fizeram dos romances

cardosianas a matéria de suas análises, embora haja algumas divergências entre eles, por outro lado, o que se percebe é que todos eles são unânimes em afirmar que as personagens cardosianas estão sob um enfrentamento do sofrimento. Ao realizar uma dissecação das camadas mais íntimas de suas personagens, Cardoso imprime em sua escrita uma percepção específica sobre a condição humana, que, muitas vezes, beira a uma maneira infernal de compreendê-la. Por trás desse modo de enxergar e de retratar a vida humana em suas narrativas, existe um forte sentimento de melancolia. À medida que as personagens cardosianas estão entregues a um perpétuo e dilacerante dilema existencial, entre o desejo de aplacar seus impulsos e, ao mesmo tempo, entre a constatação da impossibilidade de fazê-lo, mais do que trágicas, essas personagens vão se apossando de um sentimento de tristeza profunda do qual elas não conseguem se libertar. Ao transitar pelo seu acervo de personagens, é a imagem de um sujeito profundamente melancólico que prevalece e, talvez, esse aspecto possa ser explicado justamente por uma perda irremediável. A presença da melancolia as lança em sentimentos diversos, como o desespero, o desalento, a solidão e, até mesmo, o desejo da morte. No fim, essas vidas, dominadas por esse manto sombrio, acabam por se tornar insuportáveis.

Se para alguns críticos é a tragédia, o esfacelamento do indivíduo ou, até mesmo, o mistério que se tornam as tônicas principais da obra cardosiana, por outro lado, pode-se dizer que, por trás de todos esses aspectos, a melancolia assoma como uma espécie de pano de fundo e, ademais, como um sentimento intrínseco de suas personagens. Na verdade, mais do que um afeto, é como se ela se tornasse um componente estilístico que costurasse todas as suas histórias. Repleta de lacunas, de tensões, de sentidos que se ocultam e de gritos sufocados, a escrita cardosiana é atravessa pela melancolia, fazendo dela um dado discursivo e estrutural em suas obras. Embora atualmente esteja relacionada a um estado patológico, a melancolia, de forma mais profunda, pode ser compreendida como um afeto intrínseco à condição humana. O sentimento de falta e, conseqüentemente, de incompletude, que são algumas das características que a delineiam, são sentimentos inerentes ao homem. Nesse sentido, a melancolia surge, em Lúcio Cardoso, não como uma doença psicológica, mas como uma forma de enxergar o ser humano, o qual é constituído por uma lacuna interna e pela impossibilidade de preenchê-la.

Segundo Luiz Costa Lima, no seu livro *Melancolia*, “dela ninguém está isento, porque a experiência melancólica deriva de uma carência constitutiva da criatura

humana” (2017, p. 52). O manto sombrio que cobre a vida das personagens cardosianas e o sofrimento e a agonia que latejam em seus interiores podem ser explicados como consequência de um sentimento melancólico, originado a partir de um desejo obsessivo e da defrontação com a impossibilidade de satisfazê-lo. Essa situação paradoxal configura assim o drama dessas personagens e será ele que vai arrastá-las por caminhos de sofrimento e de dor. A melancolia surge como consequência de uma revelação, que aponta para a impossibilidade de reaver o seu objeto de desejo. Assim, ao perceberem nessa busca a inutilidade de qualquer vontade e esforço, as personagens cardosianas se sentem dominadas pela melancolia que, não raro, vai subjugar-las a caminhos de apatia ininterrupta diante da vida, de inércia e, em casos extremos, da autodestruição.

## 2 UMA BREVE INCURSÃO SOBRE A HISTÓRIA DA MELANCOLIA

### 2.1 A TEORIA HUMORAL OU DOS QUATRO TEMPERAMENTOS: A TRISTEZA INTRÍNSECA AO MELANCÓLICO

Os estudos da melancolia sob a perspectiva da teoria humoral ou, posteriormente, como viria a ser conhecida, da teoria dos quatro temperamentos remontam a épocas longínquas e, até hoje, vêm despertando interesse crescente de pesquisadores de diversas áreas do saber. Ao longo da história, sobretudo pensando no decorrer da história ocidental, a teoria dos temperamentos foi difundida por uma longa tradição de filósofos, de astrólogos, de teólogos, de médicos e, mais especificamente, de psicólogos e de psiquiatras. Segundo Norbert Glas (1995), no livro *Os temperamentos: a face revela o homem II*, até o século passado, era comum que médicos e psicólogos utilizassem a teoria dos quatro temperamentos como uma forma de definir ou explicar as tendências comportamentais de seus pacientes. Assim, segundo esses especialistas, em meio a uma gama imensurável de comportamentos humanos, há determinados modos arquetípicos de reação diante da realidade, que permitem caracterizar os indivíduos a partir de um dos quatro temperamentos: o melancólico, o fleumático, o sanguíneo e o colérico.

A teoria dos humores nasceu na Antiguidade Clássica e foi a partir daí que suas referências passaram a ecoar por toda a posteridade. Embora muitos afirmem que a teoria humoral foi delineada por Hipócrates e, de fato, foi ele o grande sistematizador dessa teoria, é possível observar que pensadores anteriores ao médico grego já faziam algumas reflexões importantes para se compreender a sua formulação. A origem do pensamento sobre os quatro humores deve-se a uma correspondência entre a concepção simbólica do número quatro sobre a constituição do mundo, formulada por Pitágoras, e a própria constituição do corpo humano. Segundo o filósofo e matemático grego, ao contrário do número três, que simboliza o espírito e o divino, o número quatro diz respeito a tudo o que existe no mundo, ou seja, a matéria. Tudo o que existe no mundo manifestado é representado por quatro elementos: quatro são as estações, quatro são os pontos cardeais, quatro são os elementos primários que formam a Terra (terra, água, fogo e ar). O número quatro, a partir da perspectiva pitagórica, espelhava a universalidade e a plenitude das coisas criadas e, por isso,

possuía um caráter místico: “which holds the root and the source of eternal nature” (PITAGORAS *apud* KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979, p.4)<sup>1</sup>.

A partir da perspectiva pitagórica, outros pensadores aprofundaram as reflexões a respeito da constituição do mundo e do próprio ser humano e, ao trazerem novos elementos para essa concepção simbólica, colaboraram para o desenvolvimento da teoria dos quatro humores. Empédocles, por exemplo, conforme aponta Klibansky, Panofsky e Saxl (1979), no livro *Saturn and melancholy*, afirmava que havia uma unidade entre o macrocosmo e o microcosmo. Se o universo era constituído de quatro elementos primários, a terra, o ar, a água e o fogo, esses mesmos elementos também se faziam presentes na própria composição do corpo humano. A essas noções agruparam-se novas características: cada um dos quatro elementos primários correspondia a quatro qualidades básicas (seco, úmido, frio e quente) e estas, por sua vez, podiam ser relacionados às estações do ano. Assim, a teoria dos quatro humores nasceu como uma espécie de relação de equivalências que, a par desses diversos símbolos que se interligam com intuito de explicar a estrutura do universo, procurava explicar também a constituição do próprio corpo humano.

Hipócrates (2008), ciente dessa tradição de pensamento que o antecede, defendia que o corpo humano era composto de quatro fluidos: a bile negra, (representada pela terra e de qualidade seca), a bile amarela (pelo fogo, de qualidade quente), o sangue (pelo ar, de qualidade úmida) e a fleuma (pela água, de qualidade fria). Esses humores, segundo a visão hipocrática, não eram somente os elementos constitutivos do corpo humano, mas também eram os responsáveis pela saúde dos homens e pelo desencadeamento de suas doenças. Um homem era considerado saudável quando os fluidos se encontravam em equilíbrio em seu corpo, e a doença, por conseguinte, era compreendida como consequência de um desarranjo humoral. É dentro da perspectiva hipocrática sobre os humores que o termo “melancolia” surgiria.

A melancolia é definida, em um primeiro momento, como fruto de um desarranjo humoral que se dá pelo excesso e pela fermentação da bile negra no corpo humano. A palavra melancolia, do grego, *melas*, *melanòs*, que significa “negro” e *kholê*, “bílis”, traduz-se, justamente, por “bile negra”. A primeira definição de melancolia nasce, desse modo, atrelada a uma perspectiva fisiológica e patológica: ela, fruto da bile

---

<sup>1</sup> “Que detém a raiz e a fonte da natureza eterna” (tradução nossa).

negra em excesso, é a responsável pelo humor negro, isto é, por um estado de tristeza profunda que atormenta e prostra os homens. Nas palavras de Hipócrates, “quando o medo ou a tristeza se prolongam por muito tempo, configura-se um estado melancólico” (2008, p. 49). Nesse sentido, a acepção da melancolia estaria intimamente ligada à noção de tristeza. O homem melancólico sofre de uma espécie de tristeza acentuada e duradoura.

A Antiguidade Clássica foi responsável também por uma segunda acepção bastante difundida da melancolia na cultura ocidental, a qual se encontra no *Problema XXX, I*, de Aristóteles (1998). Se a visão hipocrática concebia a melancolia sob uma perspectiva negativa e patológica, Aristóteles, embora afirmasse que a melancolia pudesse culminar na doença da loucura, defini-la-ia, antes de mais nada, como uma disposição natural, capaz de gerar homens de exceção. É em seu *Problema XXX, I* que se encontra uma das citações mais famosas a respeito da melancolia e da sua relação com os homens de gênio:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam entre os relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1998, p. 81).

Assim como para Hipócrates, que afirmava ser a doença da melancolia fruto da qualidade e da quantidade de bile negra dentro do corpo humano, a explicação sobre a condição de genialidade em Aristóteles também se encontrava em terrenos similares. Dependendo do estado qualitativo da bile negra e da sua quantidade, segundo a perspectiva aristotélica, a bile negra poderia gerar desde homens detentores de uma mente privilegiada em relação aos demais, até homens propensos à loucura. Aristóteles estabelece uma analogia entre os efeitos da bile negra e os efeitos provocados pela ingestão do vinho: tanto o vinho como a bile negra, a depender das suas características, podem alterar a índole dos indivíduos, assim como o seu caráter. Nas palavras de Aristóteles, a bile negra “molda os caracteres, como o vinho misturado ao nosso corpo em maior ou menor quantidade molda nosso caráter, ela nos torna tal ou tal [...] todos os melancólicos são, portanto, seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza” (1998, p. 105).

Para Aristóteles, a bile negra era uma espécie de *perissoma*, ou seja, um excedente, um resíduo capaz de modelar o caráter dos homens. Segundo Jackie Pigeaud, no prefácio ao livro de Aristóteles, “o homem excepcional (*perittos*) é homem do resíduo (*perissoma*) por excelência” (1998, p.18). Ou seja, o homem portador de bile negra possui uma espécie de talento atribuído por suas características fisiológicas, que o distinguem dos demais. Embora hoje a crença sobre a bile negra tenha sido desmistificada pela ciência, a noção aristotélica sobre os homens de gênio não deixa de ter a sua razão. De fato, não se pode afirmar que a excepcionalidade seja fruto de um arranjo humoral dado a uma contingência da natureza, mas, por outro lado, não se pode negar também que a genialidade é uma espécie de excedente: o gênio é aquele que possui uma espécie de *perissoma* que o difere dos seus semelhantes.

A concepção de Aristóteles sobre a melancolia repercutiria sobre várias gerações de escritores posteriores a ele. Para isso, basta observar que alguns pensadores da história, notadamente tidos como personalidades de exceção, autoproclamavam-se melancólicos. Esse é o caso de Marsílio Ficino, filósofo renascentista, que, além de se considerar melancólico, fez da melancolia, em seu livro *Three books on life* (1998), um humor desejável àqueles que gostariam de se aplicar a uma vida intelectual. A ideia da melancolia como um humor vantajoso também estaria presente em diversos autores românticos que a empregariam não somente em seus versos, mas fariam dela um modo de ser e de estar no mundo. A imagem caricatural dos poetas românticos, o sujeito taciturno, isolado, ameaçado pela loucura e, ao mesmo tempo, detentor de uma criatividade especial, reflete a ambivalência da melancolia. Aqui, nota-se que as ideias defendidas por Hipócrates somadas às concepções aristotélicas definiriam o sujeito melancólico. Ou seja, o melancólico é, por excelência, um sujeito triste e detentor de uma inteligência excepcional. Devido a esses aspectos, a melancolia seria vista sob olhares estimados entre os poetas românticos. O poeta inglês John Keats, no poema “Ode à melancolia”, fazia dela, com efeito, uma espécie de entidade divina e da qual ecoa, a um só tempo, o prazer, a alegria e a tristeza:

É que a Melancolia tem, velada, o seu supremo santuário,  
Embora só a veja aquele cuja língua estrênuo  
rebente a uva da Alegria contra o céu da boca.  
A alma deste provará a tristeza que é o seu poder,

E em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa (2011, p. 85).

Afinal, o que fazia do humor melancólico um humor diferente dos demais? Por que, ao contrário dos outros humores, o humor da bile negra era visto sob olhares ambíguos, que ora o desprezavam, ora o enalteciam? Por que, enfim, é a melancolia o humor dos poetas e dos homens com vocação intelectual? É importante observar, antes de mais nada, que, ao longo da história, o humor melancólico, independentemente de sua aceção, sempre esteve interligado a sujeitos tristes, de porte cabisbaixo e envoltos a cores sombrias. É, talvez, nesse lugar-comum da melancolia que se encontra a melhor explicação para a sua inclinação à genialidade: o melancólico não suporta o tumulto mundano e, por isso, recolhe-se na sua solidão, fazendo dela um estímulo para a contemplação e para o pensamento. De acordo com William de Auvergne, filósofo escolástico e discípulo dos ensinamentos aristotélicos, a explicação para a glorificação da melancolia, idealizada como um humor propenso às letras e ao conhecimento, dava-se por uma espécie de ruptura que se dá entre o sujeito melancólico e o mundo:

The immense advantage of melancholy disposition, and the real reason for its glorification in Aristotle, lay in the fact that it withdrew men from physical pleasures and worldly turmoil, prepared the mind for the direct influx of divine grace, and elevated it, in case of special holiness, to mystic and prophetic visions (*apud* KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979, p.73)<sup>2</sup>.

As primeiras manifestações da melancolia bem como as primeiras tentativas de defini-la na Antiguidade Clássica mostram que elas estavam ligadas a uma noção fisiológica, associada, muitas vezes, a uma perspectiva patológica. Porém, a partir de Galeno (1952), já na era cristã, com o livro *On the natural faculties*, a melancolia passaria a ser vista não somente como uma doença, mas como um temperamento decorrente da prevalência de um dos quatro humores sobre os demais. A etimologia da palavra temperamento vem da palavra “temperar”, que, segundo o *Dicionário de etimologia da língua portuguesa*, de Antenor Nascentes (1955), significa molhar, suavizar, atenuar. Os temperamentos, nesse sentido, aparecem como temperos da psique humana, ou seja, são eles os responsáveis por modificar e diferenciar os

---

<sup>2</sup> “A imensa vantagem da disposição melancólica e a verdadeira razão da sua glorificação encontrada em Aristóteles residem no fato de que a melancolia afasta os homens dos prazeres físicos e das agitações mundanas, prepara a mente para um influxo direto da graça divina e para a sua elevação e, em casos especiais de santidade, para o misticismo e para as visões proféticas” (tradução nossa).

comportamentos humanos. Aqui, embora a concepção fisiológica sobre os humores se mantenha, a ideia de doença é posta de lado, e, em seu lugar, a partir da perspectiva galênica, o excesso ou falta de um dos temperamentos pode influenciar no modo como cada pessoa age, percebe-se e comporta-se no mundo. Em outras palavras, a prevalência de um dos quatro humores coloca em evidência as tendências afetivas e emocionais dos homens.

Sem dúvida, uma das áreas do saber que mais colaborou para a composição da teoria dos temperamentos tal qual se conhece hoje é a astrologia medieval. De acordo com Moacyr Scliar (2003), no livro *Saturno nos trópicos*, durante o século IX, a partir dos conhecimentos de astrólogos árabes, os temperamentos passaram a ser relacionados aos planetas e, conseqüentemente, à influência destes no mapa natal de cada pessoa. Marte é o representante do temperamento colérico, Júpiter, do sanguíneo, Lua, do fleumático e, por fim, Saturno, do melancólico. Essas relações não se deram de forma gratuita, mas por meio de correlações simbólicas existentes entre as características e qualidades de cada planeta e os próprios temperamentos e, sobretudo, entre os mitos e a influência de cada planeta sobre a vida das pessoas. A jornada de cada deus greco-romano vinha ao encontro da teoria humoral como uma nova forma de explicar as tendências temperamentais de cada indivíduo.

Cada um dos planetas conhecidos na Antiguidade Clássica recebeu o nome de um deus da mitologia greco-romana. No entanto, não foram os gregos os primeiros povos a observarem os movimentos das estrelas no céu, mas os egípcios e, principalmente, os babilônios. O povo babilônico deu a cada uma das estrelas errantes, isto é, os planetas, o nome de um deus que integrava o corpo de suas mitologias. Assim, o rei dos deuses babilônicos, chamado Marduk, correspondia ao planeta conhecido hoje como Júpiter, e a deusa do amor, Ishar, ao planeta Vênus. Ao entrar em contato com a cultura babilônica, os gregos incorporaram o conhecimento astrológico em sua tradição e nomearam cada um dos planetas de acordo com os seus próprios deuses.

Saturno, o planeta dos melancólicos, corresponde ao deus grego Cronos, o deus das ambigüidades marcantes: ele é aquele que, ao mesmo tempo, representa as colheitas e, por isso, a abundância, e o deus devorador dos seus próprios filhos. Por essa razão, na astrologia, Saturno é visto como o grande maléfico, pois ele age de uma maneira negativa sobre a vida humana. Cronos, segundo Junito Brandão (1987), é filho de Geia e Urano e faz parte da segunda geração divina. Como Urano

era tirânico, Geia, sua esposa, pede ajuda de seus filhos para tirá-lo do poder. Cronos, o filho mais rebelde de todos, aceita ajudar a mãe e passa a tramitar com ela um plano capaz de derrotar o próprio pai. Quando Urano deita-se com Geia, Cronos o castra com uma foice e, assim, destrona-o. Cronos, ao tornar-se detentor do poder, casa-se com sua irmã Réia. No entanto, o destino desditoso de seu pai pesava sobre ele e, com medo de que pudesse ser destronado no futuro por algum de seus filhos, assim como fizera com o próprio pai, decide devorar cada recém-nascido concebido pela sua esposa. Cronos devora, desse modo, Héstitia, Deméter, Hera, Hades e, por fim, Posídon. Contudo, quando Zeus nasce, Réia, em vez de entregar o filho ao marido, dá-lhe uma pedra envolta em cueiros. Cronos, contudo, não nota o estratagema estabelecido pela esposa para salvar o próprio filho. Ao tornar-se adulto, Zeus trava uma batalha com o pai que perduraria durante dez anos e da qual sairia vitorioso, aprisionando Cronos, por fim, no Tártaro, uma região obscura e nos confins do mundo. Aquele que havia por anos se sentado no mais excelso dos tronos estava sujeito, agora, a viver humilhado em uma zona subterrânea da Terra e mergulhado na sua solidão.

A pintura *Saturno devorando um filho* (1823), de Francisco de Goya, ilustra bem as características maléficas de Cronos e aponta para uma série de significados que se intercambiam entre a história mitológica e a perspectiva astrológica. Saturno, na pintura, é representado como um ancião corpulento cujos olhos arregalados e tenebrosos, provavelmente, refletem o próprio ato sinistro de estar devorando um filho. Assim como o planeta Saturno, que é descrito pelo astrólogo William Lilly, no século XV, como “he is not very bright or glorious, or doth he twinkle or sparkle, but is of a pale, wan or leaden, ashy colour slow in motion” (1659, p.57)<sup>3</sup>, a pintura de Goya é também caracterizada por uma paleta de cores sombrias e por traços pesados. Por ser o planeta mais distante do sol e de órbita mais lenta (o seu curso orbital demora cerca de 29 anos), Saturno é relacionado à velhice e ao tempo, o qual também pode ser compreendido como um devorador de todas as coisas. Por ser o planeta mais afastado do sol, como se acreditava naquela época, a sua influência pode levar à elevação do pensamento, à contemplação, mas também à solidão, à depressão e, até mesmo, à loucura. E, por fim, por ser de qualidades seca e fria, a sua relação com a

---

<sup>3</sup> “Não é muito brilhante ou glorioso, nem cintila, mas tem uma cor pálida, branca ou acinzentada, lento de movimento” (tradução nossa).

bile negra se torna inevitável. Os sujeitos nascidos sob a influência de Saturno são, por excelência, sujeitos melancólicos. Na pintura de Goya o que se nota é tanto a ilustração de Cronos como também a representação metafórica de um sujeito saturnino.

É curioso notar como as teorias presentes na Antiguidade Clássica estabeleceram relações com as concepções astrológicas sobre os temperamentos e, por conseguinte, como ambas se interligam à mitologia. Hipócrates compreendia a presença em excesso da bile negra como uma doença. Aristóteles, por seu lado, concebia-a como um elemento capaz de gerar homens de exceção. O mito de Cronos reúne essas duas facetas: ora Saturno é visto sob uma perspectiva positiva, como o deus da abundância, ora como o sujeito maléfico e tirânico. O sujeito saturnino ou melancólico, sob a ótica astrológica, absorve essas duas acepções e, conseqüentemente, essas ambivalências. Ele é, a um só tempo, o sujeito da contemplação, apto à meditação e aos pensamentos elevados, mas, por outro lado, ele é também o sujeito tristonho, devorado pelos seus pensamentos mórbidos, propenso à loucura e, em casos extremos, ao suicídio. Dito de outro modo:

The nature and destiny of man born under Saturn, even when, within the limits of his condition, his lot was the most fortunate, still retained basis of the sinister; and it is on the idea of a contrast, born of darkness, between the greatest possibilities of good and evil, that the most profound analogy between Saturn and melancholy was founded. It was not only the combination of cold and dryness that linked black bile with the apparently similar nature of the star; nor was it only the tendency to depression, loneliness and visions, which melancholics shared with the planet of tears, of solitary life and soothsayers; above all, there was an analogy of action. Like melancholy, Saturn, that demon of the opposites, endowed the soul both with slowness and stupidity and with the power of intelligence and contemplation. Like melancholy, Saturn menaced those in his power, illustrious though they might be, with depression, or even madness (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979, 158-159)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “A natureza e o destino do homem nascido sob Saturno, mesmo quando, dentro dos limites de sua condição, a sua perda era a mais afortunada, mantinha-se, ainda, na base do sinistro; e é sobre a idéia de um contra, nascido das trevas, entre as maiores possibilidades do bem e do mal, que se funda a analogia mais profunda entre Saturno e a melancolia. Não foi apenas a combinação de frio e secura que ligou a bÍlis negra à natureza aparentemente semelhante da estrela; tampouco foi apenas a tendência à depressão, à solidão e às visões, que o melancólico compartilhava com o planeta das lágrimas a vida solitária e dos adivinhos; acima de tudo, havia uma analogia da ação. Como melancólico, Saturno, aquele demônio dos opostos, dotou a alma de lentidão, estupidez e do poder da inteligência e da contemplação. Como melancólico, Saturno ameaçava os que estavam ao seu alcance, por mais ilustres que fossem, com depressão ou até com loucura” (tradução nossa).

A teoria dos quatro temperamentos, tal qual se conhece hoje e como muitos psicólogos a usaram no último século, mantém algumas relações com os pensamentos herdados da antiguidade clássica e do medievo. Vários psicólogos e psiquiatras renomados usaram-na como aporte de seus trabalhos clínicos e, ademais, escreveram artigos e livros sobre os seus fundamentos. Esse é o caso por exemplo de Carl Jung (1991), que escreveu o livro *Tipos psicológicos*; do professor russo Ivan Pavlov (1979), que procurou dar a teoria dos temperamentos uma nuance mais biológica, explicando-a a partir de respostas do sistema nervoso frente a determinados processos de condicionamento, e de Rudolf Steiner (1990), que buscou explicar os temperamentos como resultado de traços hereditários e de aspectos natos. Ao passo que os estudos sobre os temperamentos se desenvolviam no meio medicinal moderno, os temperamentos já não eram mais vistos como o resultado da preponderância de um dos quatro humores ou de influências astrológicas. A teoria dos humores despia-se de seu aspecto mítico e simbólico para assumir a ideia de que os temperamentos são, antes de mais nada, tendências psicológicas arquetípicas que permitem agrupar os indivíduos em quatro categorias. Assim, a teoria dos humores cedia espaços para a teoria dos temperamentos.

Falar sobre os quatro humores hoje é apontar para um conhecimento duvidoso nos meios científicos. Contudo, se a concepção sobre os humores é refutada pela ciência atualmente, isso não quer dizer que a teoria dos temperamentos não guarda em si um fenômeno possível de ser observado nos indivíduos. Os estudos modernos sobre os temperamentos englobam desde as concepções hipocráticas sobre os humores até as considerações astrológicas sobre a influência saturnina na vida das pessoas, viabilizando, assim, uma nova interpretação sobre os quatro temperamentos, mais adequada à época moderna. Ela é, hoje, em suma, uma síntese dos estudos hipocráticos, galênicos e dos argumentos astrológicos, atualizados e revisitados sob a perspectiva da psicologia moderna.

Nesse novo modo de compreensão, os temperamentos ilustram modelos de tendências comportamentais dos indivíduos. Eles possuem, como aponta John Brucciani (2013), no seu artigo “Os quatro temperamentos”, um impacto profundo sobre a vida espiritual, afetiva e, até mesmo, sobre a personalidade e sobre a motivação que cada indivíduo carrega em si. Embora renovada, a teoria dos quatro temperamentos tal qual se conhece hoje guarda em si uma profunda e exemplificativa relação simbólica com os quatro elementos básicos. Dessa forma, como aponta

Brucciani, o temperamento colérico, simbolizado pelo elemento fogo, caracteriza sujeitos extrovertidos, impetuosos, veementes e dados à ação. O fogo simboliza a transformação, a violência, a força, aspectos bastante pertinentes para compreender a reação impetuosa e voraz do colérico diante das situações que lhes são impostas. Os sanguíneos também são sujeitos extrovertidos, mas são mais amigáveis e dados ao discurso; são pessoas bem-humoradas e engraçadas. São representados pelo ar, pois, diferentemente do colérico que possui uma reação violenta, os sanguíneos são mais leves, reagindo de maneira mais superficial diante dos acontecimentos. Os sujeitos fleumáticos são impulsionados pelos sentimentos e emoções; são sujeitos instáveis, introvertidos e passivos. São simbolizados pela água, que representa, justamente, o seu caráter passível diante das situações: eles se moldam de acordo com aquilo que lhes é imposto. Por fim, os sujeitos de temperamento melancólico são caracterizados por serem introvertidos, criativos, de reação profunda e lenta. A terra, símbolo do temperamento melancólico, representa a concretude e a dificuldade de ação que norteia o comportamento desses indivíduos.

Aqui, a ambivalência da melancolia ainda permanece. O sujeito melancólico é, por um lado, um sujeito criativo, propenso a profundas reflexões e, de outro lado, é um sujeito que guarda em si uma tristeza natural e um desejo de se manter afastado das multidões. Diferentemente do sanguíneo, que nasce com uma disposição favorável ao bom-humor e, ademais, à sociabilidade, por exemplo, o melancólico é um sujeito sisudo e amante da solidão. Além disso, é possível perceber também que o melancólico é um sujeito mais sensível e, nas palavras de Brucciani, possui um coração “grande demais” (2013, p. 60). Por isso, os melancólicos são vistos como indivíduos que aspiram a grandes ideais. Daí também vem a sua dificuldade de ação, pois, por serem altamente pessimistas e, ao mesmo tempo, perfeccionistas, nunca se sentem capazes de cumprir suas tarefas conforme o alto grau de exigência que possuem. Em todo o caso, a nuance mais evidente do melancólico, sem dúvida, é a tristeza genuína que os envolve e, para Brucciani, talvez seja o principal ponto do qual ele deve se acautelar:

O melancólico é mais frágil que os outros temperamentos. Por causa de sua grande e profunda sensibilidade, de sua seriedade, de seu amor pelo ideal e pelo melhor, o melancólico é o temperamento mais propício à decepção, à tristeza, à inatividade. Sua escala de valores e seu nível de exigência são muito altos, tanto em relação a si mesmo como aos outros. Está constantemente frustrado; daí seu olhar

pessimista. O copo estará sempre quase vazio, digamos (para o sanguíneo, está quase cheio). Sem perceber, o melancólico pode vir a esconder-se cada vez mais em si mesmo, alimentando-se pela sua própria dor. É alguém que está voltado para si. Inquieta-se, pensa constantemente, e assim aumenta sua dor (BRUCCIANI, 2013, p. 61).

Na obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso, uma das personagens que melhor sintetiza a imagem de um sujeito melancólico, segundo a teoria dos quatro humores ou dos temperamentos, e que comporta em si, portanto, essas várias imagens estereotipadas, é Ana Meneses, de *Crônica da casa assassinada*. Nela, além de um pessimismo alarmante, consequência de uma vida despida de amores e afetos, é possível também observar a sua solidão, uma visão absolutamente negativa e sombria das relações humanas e, sobretudo, uma apatia decorrente de um profundo niilismo diante da vida. De fato, de acordo com uma visão hipocrática, Ana pode ser caracterizada como melancólica, porque parece padecer de uma tristeza prolongada. Além disso, sempre mergulhada em um exaustivo trabalho de reflexão, os seus pensamentos são envolvidos por amargor e despeito. Nesse sentido, Ana mostra, ao longo de todo o romance, um aspecto essencialmente saturnino, pois o que se nota, frequentemente, em suas palavras, é uma dose de profundo mal-estar somado a uma reflexão aguda sobre as relações humanas, como pode ser observado em uma de suas confissões ao padre Justino:

Esbatida, trabalhada em linhas de água e de puerícia, imaginava a vida como um conto entrevisto através de uma vidraça. Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se processasse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções. Permita, Padre, que eu assim lhe fale, agora que meu coração envenenado e morto já nada mais espera deste mundo. Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer na minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia prisioneira, eu, que agora adivinho tudo pela incoerência dos outros, pela sua injustiça, pelo seu terror de nada, pela sua ânsia, pela sua voracidade – e, por que não, pela minha própria ânsia, pela minha inútil e retardada revolta... (CARDOSO, 2015, p. 108-109).

Após esse resumo realizado sobre o desenvolvimento da teoria dos humores e dos temperamentos, contemplando as principais contribuições para o arcabouço teórico ao longo de sua história, o que se observa, ao cabo, é a existência de uma linha tênue que costura as ideias sobre a melancolia desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Essas mesmas características se tornarão presentes

também na perspectiva psicológica e filosófica, diferindo apenas naquilo que diz respeito à causa e à origem da melancolia. Removendo as suas discrepâncias (seja ela fruto de um humor, da influência do planeta Saturno ou de uma tendência comportamental), o que fica claro é que a melancolia possui algumas imagens que lhe são emblemáticas: a velhice, o outono, o escuro, a terra, a loucura, o ato contemplativo, a introspecção, a inércia, a apatia, o pessimismo. Em todas essas imagens evocadas ao longo de sua história, pode-se dizer que ela sempre aparece atrelada a um sentimento de tristeza constante e profunda, a um desejo de solidão, a uma força criativa e a uma inclinação natural à reflexão. Embora envolta em uma atmosfera de ambivalências, a melancolia deixa claro que é atravessada por uma pecha de dor, por uma dose de sofrimento e, sobretudo, por uma atividade contemplativa pela qual o mundo é observado como um espaço essencialmente lúgubre e triste.

## 2.2 DA MEDICINA À PSICANÁLISE: A PERDA DO OBJETO AMADO

No livro *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, Jean Starobinski (2016) traz uma série de relatos sobre os tratamentos medicinais conferidos, ao longo dos séculos, aos sujeitos que padeciam da doença da melancolia. Um dos métodos mais populares que perdurou até o século XIX e que foi utilizado por vários médicos consagrados, como é o caso de William Cullen e Johann Christian Reil, tratava-se de uma espécie de tratamento de choque que consistia em mergulhar o paciente melancólico na água de forma inesperada e brusca a ponto de afogá-lo. Por trás desse tipo de intervenção, havia a crença de que a melancolia era uma doença que turvava a vontade dos indivíduos e, por isso, acreditava-se que a água gelada e o susto provocado pelo mergulho repentino eram capazes de despertá-los para a ação e para a realidade. Nas palavras de Van Helmont, médico do século XVI, esse tipo de procedimento pretendia “matar, apagar ou obliterar a imagem da loucura” (*apud* STAROBINSKI, 2016, p. 7) nos indivíduos melancólicos.

Embora esse tipo de tratamento fosse combatido por inúmeros médicos posteriores, como é o caso de Pinel (2008), que afirmava ser um procedimento sádico por parte dos médicos e, absolutamente, ineficaz e traumático, é importante observar que esses recursos terapêuticos tinham como objetivo principal libertar o melancólico de uma força maléfica que lhe dominava a mente. Os banhos em águas termais, a

utilização de sanguessugas, sangrias, vomitórios e a exposição do paciente a situações de extremo prazer ou de extremo desagrado, métodos bastante usuais até o século XIX, eram exemplos de tratamentos que buscavam expurgar a melancolia do corpo dos indivíduos. Somados a esses tipos de métodos terapêuticos, havia também, dentro da perspectiva medicinal, a ideia de que era preciso fortalecer a mente dos sujeitos melancólicos, uma vez que eles eram considerados débeis de vontade. Se, no século XX, os antidepressivos seriam a principal forma de se combater os sintomas da melancolia, nos séculos anteriores, muitos médicos defenderiam tratamentos de cunho moral (hoje substituídos pelas terapias psicológicas), que provocassem uma espécie de reeducação dos pensamentos dos melancólicos. Era preciso, antes de mais nada, desviá-los da sua tristeza e chamá-los para a ação.

Até chegar ao entendimento médico tal qual se a conhece hoje, isto é, como uma doença de ordem psíquica, que se confunde com a depressão e que deve ser combatida por meio de medicamentos, a melancolia passaria por um caminho de acepções bastante variado. Sem dúvida, o grande responsável pelo redirecionamento do seu significado, no campo científico, foi Freud, que, com a publicação do famigerado artigo “Luto e melancolia”, em 1915, trouxe importantes contribuições para pensar a melancolia como uma doença de ordem narcísica. Antes disso, entretanto, a melancolia possui uma longa história: ora se interligava à noção hipocrática dos humores, isto é, seus sintomas vinham do excesso de bile negra no corpo, ora era comumente atrelada à loucura, à mania e à histeria, o que atesta, portanto, o terreno movediço sob o qual se assentou as distintas tentativas nosológicas e etiológicas de defini-la.

Um dos primeiros responsáveis por guiar a melancolia para a noção de uma doença mental foi Robert Burton, que, em 1621, publicou uma espécie de enciclopédia sobre a doença, chamada *Anatomia da melancolia*. Nela, além de agrupar um vasto material escrito até então sobre o assunto e, ademais, contemplar as suas várias causas possíveis, como, por exemplo, o temperamento, a idade avançada e, até mesmo, a herança familiar, Burton acreditava que a melancolia era, acima de tudo, uma afecção que impactava o sistema cerebral dos indivíduos, o que consistia, de fato, em um grande avanço para sua época, ainda muito ligada à teoria dos quatro humores. Segundo Burton, a melancolia tratava-se de “um tipo de loucura sem febre, tendo como companheiros o temor e a tristeza, sem nenhuma razão aparente” (2012, p. 172). No entanto, embora Burton propusesse explorar uma perspectiva médica em

sua obra, não se pode negar que, em meio a suas reflexões, restavam resquícios de uma mentalidade bastante medievá sobre a melancolia, ou seja, a ideia de que se tratava de um problema de ordem espiritual, atribuída pelo poderio de uma força maligna sobre a vontade humana. Burton, por esse motivo, defendia a ideia de que o tratamento da melancolia deveria ser realizado a partir de duas direções: uma que abarcasse uma intervenção médica, a qual tentaria curar o aspecto orgânico da doença, e uma outra que contemplasse o acompanhamento de um clérigo, que pudesse exorcizar o mal espiritual do melancólico.

A *Anatomia da melancolia* tornou-se um marco histórico sobre os estudos da melancolia e colaborou de forma decisiva para que ela passasse a ser compreendida como um problema mental. A partir do século XVIII, os estudos científicos, ancorados numa perspectiva psicológica, alastraram-se pelo mundo e tornaram-se mais fecundos com o surgimento do termo “neurose”, cunhado pelo médico britânico William Cullen, o qual permitiu observar a melancolia como uma perturbação do sistema nervoso. Segundo Cordás e Emilio (2017), a melancolia já não era mais vista, no meio medicinal, como fruto dos quatro humores, mas como um distúrbio das funções nervosas. Cullen acreditava que a melancolia decorreria de uma perturbação estritamente cerebral, responsável por um estado de excitação desproporcional que afetava a capacidade de julgamento do indivíduo.

Posteriormente, Philippe Pinel (2008) apresentou-se como um importante médico a refletir sobre a melancolia por considerá-la como uma doença caracterizada pela fixação em uma ideia. Para o psiquiatra francês, o sujeito melancólico caracterizava-se por sofrer de um delírio sobre um objeto específico, uma espécie de ideia fixa que atormentava as suas faculdades mentais. Essa ideia fixa, noção que estaria futuramente presente nas reflexões freudianas, era a responsável por gerar um estado atormentado e taciturno que, em situações extremas, poderia levar o paciente ao suicídio. Nas palavras de Pinel:

Efforts to convince a melancholic patient and distract him from an exclusive series of thoughts which obsess and dominate him are usually unsuccessful. He remains as if centred on himself and new impressions reaching his organs of sight or hearing seem not to be transmitted to the seat of understanding. His look is wild, his countenance gloomy and quiet, and his face is pallid and all skin and bone. His thoughts of the future are full of sinister presages. He seeks solitude passionately and his sad thoughts and his extreme anguish give rise to deep sighs. He seems to be a stranger to everything around him, sees nothing, hears nothing, remains centred on the particular

thoughts to which his memory keeps bringing him back and abandons himself to all the emotions to which they give (PINEL, 2008, p. 28-29)<sup>5</sup>.

Dentro da literatura cardosiana, uma personagem detentora de ideias fixas se encontra na imagem de Madalena, de *A luz no subsolo*. De fato, ela parece padecer de uma espécie de monomania. Escrava de um matrimônio infeliz e fracassado, a imagem do marido e do amor que poderia desfrutar junto a ele a obsedam de maneira constante. Toda a sua narrativa de vida e, conseqüentemente, todas os seus pensamentos estão voltados para uma ideia exclusiva que a mantém como se fosse uma espécie de refém. No entanto, ao cabo, após tanto perseguir a ideia fixa do amor que, porventura, pudesse desfrutar com o marido, o que lhe restará é um amontoado de ilusões. Talvez, para aqueles que são assaltados por essas ideias únicas e perturbadoras, o que sobra, de fato, é uma realidade distorcida e fantasiosa, um sujeito, em suma, que ataca meras ilusões. Pensar no melancólico a partir da figura de Madalena, nesse sentido, é pensá-lo como aquele que se vê preso a um ideal do qual jamais consegue se libertar: “mesmo que êle dissesse, ‘eu não te amo’, teria fôrças para esperar ainda. Ela se iludia e acreditava que Pedro batesse na porta. Não sabia que desesperada crença se agitava nela, para dar-lhe fôrça enorme, que nem o sofrimento de cada hora conseguia diminuir” (CARDOSO, 1971, p. 233).

Após as reflexões de Pinel, o termo melancolia entraria aos poucos em declínio e seria considerado antiquado por muitos médicos devido à aura poética a qual estava atrelado desde as primeiras tentativas de sua definição. O termo, então, foi cedendo espaços para a ascensão do vocábulo “depressão”, doença que seria considerada o mal do século XX. Um dos primeiros médicos a refletir sobre a necessidade de mudança do uso do termo melancolia, conforme aponta Cordás e Emilio (2017), foi Jean Etienne Esquirol, discípulo de Pinel, que propunha o uso do termo lipemania em seu lugar. Do grego *lupe*, que quer dizer tristeza, e *mania*, loucura, Esquirol compreendia a lipemania como um estado mórbido, marcado por uma tristeza

---

<sup>5</sup> “Os esforços para convencer um paciente melancólico e distraí-lo de uma série exclusiva de pensamentos que o obcecaram e o dominam geralmente não são bem-sucedidos. Ele permanece como se estivesse centrado em si mesmo e novas impressões atingindo seus órgãos de visão ou audição parecem não ser transmitidos para a sede do entendimento. Seu olhar é selvagem, seu semblante, sombrio e quieto, e seu rosto é pálido, feito apenas de pele e ossos. Seus pensamentos sobre o futuro estão cheios de presságios sinistros. Ele procura a solidão apaixonadamente e seus pensamentos tristes e sua extrema angústia dão origem a suspiros profundos. Parece ser estranho a tudo o que está à sua volta, não vê nada, não ouve nada, permanece centrado nos pensamentos particulares a que sua memória o traz de volta e se abandona a todas as emoções suscitadas” (tradução nossa).

profunda e um estado de permanente prostração. É importante observar que, para Esquirol, portanto, a lipemania estava atrelada ao conceito de loucura, sendo que a tristeza e a mania poderiam ser compreendidas como fases diferentes do ciclo da mesma doença. Essas ideias foram de suma importância para que o termo melancolia fosse substituído, definitivamente, pelo termo depressão a partir de Emil Kraepeling, grande expoente da psiquiatria classificatória, que a definiu como uma psicose “maníaco-depressiva” (CORDÁS; EMILIO, 2017, p. 126).

Esses caminhos trilhados pelo campo científico-medicinal prepararam o terreno teórico para que Freud elaborasse suas reflexões acerca da melancolia. Hoje, não se pode falar sobre a melancolia sem apontar para as reflexões freudianas, pois elas formam, de fato, um arcabouço fundamental para a sua compreensão. O artigo “Luto e melancolia”, passados mais de um século após a sua publicação, ainda possui uma aura de originalidade por contemplar, justamente, como o próprio título do texto sugere, aproximações e contraposições entre os sentimentos originados do trabalho de luto e do estado melancólico. Entretanto, o artigo não se tornou célebre somente por conter uma incursão sobre o quadro clínico da melancolia, mas por abordar também uma teoria sobre o próprio estado de luto. Embora Freud ancore suas análises nos conhecimentos psicanalíticos, é inquestionável que seu artigo, até hoje, oferece importantes contribuições não somente para as áreas que estudam a psique humana, mas para antropólogos, sociólogos, filósofos e uma legião de outros pesquisadores que fazem da melancolia ou do luto matéria de seus estudos.

Desde o primeiro parágrafo de seu artigo, Freud parece confirmar o terreno movediço sob o qual se inscreve a melancolia. Após várias pesquisas científicas realizadas por inúmeros psiquiatras, a melancolia ainda permanece em terrenos cujas fronteiras não estão bem delimitadas. Afinal, o que é a melancolia? Quais são seus sintomas? Quais são as suas causas? Parece que nenhuma área do saber está apta a fechar a temática da melancolia, o que ressalta a atmosfera imprecisa e misteriosa que a envolve. Para Freud, esses mesmos aspectos estariam presentes também no próprio empreendimento da psiquiatria de definir os sintomas e os aspectos da melancolia:

A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas (FREUD, 2013, p.28).

Embora as análises de Freud estejam revestidas pelo manto da cientificidade, não se pode dizer que as análises médicas ou psicanalíticas tenham esgotado o tema da melancolia. Freud, ao optar pelo termo melancolia, ao invés de utilizar o termo depressão, que era de uso corrente no círculo em que estava inserido, reconhece a longa tradição histórica da melancolia e, com isso, suas ideias vão de encontro a literatura médica de sua época. Como aponta Peres (2013), de fato, Freud compreendia a melancolia como uma doença, mas também entendia que nela havia um enigma que o direcionava a pensar sobre a própria condição humana. Algo muito mais profundo e muito mais além do que uma simples doença maníaco-depressiva. As perdas e os lutos são episódios inevitáveis da vida, e a melancolia, nesse sentido, assoma como uma afecção ou, no mínimo, um estado elementar do homem. Freud entrevia nessa investigação uma possibilidade de compreender a própria “dor matricial, a dor que marcaria a entrada do ‘infans’ em um mundo de desamparo e solidão” (PERES, 2013, p. 51) e, por conseguinte, a dor da incompletude que todo indivíduo está sujeito a padecer.

Ao longo do artigo de Freud, o leitor esbarra-se em uma série de expressões que fogem do rigor científico e embrenham-se na pujança poética: o complexo melancólico comporta-se como uma “ferida aberta” (2013, p. 35), “queixar-se é dar queixa” (2013, p. 32). Talvez, de fato, falar sobre a melancolia só se torne possível a partir de uma abertura ao poético e ao literário, pois as suas raízes estão fixadas em problemas mais profundos e basilares da espécie humana. Luto e melancolia, apesar das suas diferenças, remetem a estados inevitáveis e inerentes à vida. Desde o nascimento, o homem está sujeito a inúmeras perdas de naturezas absolutamente distintas. “Entramos no mundo pelo grito e pelo choro”, escreve Peres (2013, p. 58), e, a partir desses momentos iniciais da vida, as perdas se alastram pelos caminhos do homem de forma incessante.

O principal elo entre a melancolia e o luto é a perda, segundo Freud (2013). O melancólico e o enlutado são sujeitos que perderam um objeto amado e, por isso, a sua dor e o seu sofrimento estão ancorados numa fenomenologia da falta, isto é, os seus sintomas são frutos de uma ausência. No entanto, enquanto o sujeito em trabalho de luto sabe o que perdeu, “uma pessoa querida ou [...] uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2013, p. 28), o sujeito melancólico não sabe exatamente o que perdeu e, por isso, vê-se impossibilitado de compreender qual é a natureza da sua perda. Algo que ele estimava está

irremediavelmente perdido, mas o que se perdeu? O melancólico, na verdade, sabe o que perdeu (uma pessoa amada, por exemplo), mas não sabe exatamente o que foi perdido com a perda sofrida. O fato de saber o que foi perdido permite ao enlutado, após um determinado período, operar um desligamento com o objeto amado, justamente, por sabê-lo morto, e, assim, ele se torna capaz de reinvestir os seus impulsos libidinais a outros objetos. O melancólico, por outro lado, é incapaz de desligar-se por não ter consciência clara sobre aquilo que se perdeu e, desse modo, a ele não é possível transpor o seu trabalho de luto. O melancólico é aquele que vive um estado de luto sem fim. Ao invés de libertar-se do elo, a perda inominável faz o melancólico se aprofundar cada vez mais na sua situação dolorosa.

Os sentimentos ocasionados pela perda do objeto são bastante similares tanto na melancolia como no luto. Em ambos os estados, os indivíduos sofrem de um “desânimo profundamente doloroso, suspensão de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade” (FREUD, 2013, p. 28). O que os diferencia, em contrapartida, são as profundas queixas e lamentações do sujeito melancólico que são dirigidas ao próprio eu. Nas palavras de Freud (2013, p. 28), o melancólico sofre, além dos aspectos anteriormente citados, de “um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição” (2013, p. 28). Se no luto, conforme aponta o psicanalista, “é o mundo que se tornou pobre e vazio” (2013, p.30), na melancolia o que ocorre é o empobrecimento do próprio ego.

É bastante claro como o mundo se torna triste para o enlutado. As suas vestes pretas, o falar sussurrante e o porte cabisbaixo, simbolicamente, tudo remete para o seu fechamento diante do mundo. É preciso, na verdade, que assim seja para que a dor da perda possa ser atravessada e para que o sujeito se religue novamente à realidade. Durante o trabalho de luto, o sujeito retira, gradativamente, o seu investimento libidinal sobre o objeto perdido, pois a realidade mostra que este não existe mais e é preciso que de alguma maneira ele seja posto de lado e a vida do eu continue. Embora as nuances e as lembranças do objeto possam permanecer para sempre gravadas no eu e, em um primeiro momento, a dor da ausência seja torturante, o sujeito do luto sabe que é preciso voltar à realidade, desfazer os laços de outrora e, principalmente, sabe que é preciso reinventar a vida apesar da escuridão e da tristeza que passaram a encobri-la depois da morte do seu objeto de amor.

Na melancolia, entretanto, a presença da perda do objeto é vigorosa: ele está sempre presente, e essa intrusão faz com que o melancólico não consiga responder aos apelos da realidade. Ele não consegue renunciar a via de prazer ou de felicidade que o unia ao seu objeto amado. A presença do objeto o atormenta e, mais do que isso, faz com que o eu sofra e tenha uma ferida interna sempre a sangrar. Somada a essa dor, o eu melancólico possui um forte sentimento de culpa e de autoacusações. A melancolia, segundo a psicanálise freudiana, é uma doença que afeta o ego ou, nas palavras do próprio Freud, “a sombra do objeto caiu sobre o ego” (2013, p. 32). As lamentações, que, conforme Freud, constituem um aspecto bastante característico dos melancólicos, não parecem se dirigir, em um primeiro momento, ao outro, mas recaem, aparentemente, no próprio eu, que assume a culpa por ter perdido seu objeto de amor. Aqui, não é somente o mundo que perde os seus atrativos, mas é o eu que se tornou pobre e vazio por ter deixado escapar o seu objeto inominável e, conseqüentemente, a sua via de prazer.

A incursão realizada por Freud sobre os aspectos da melancolia o conduz a perceber que a relação entre o eu e o objeto não se sustenta num laço habitual, mas, muito pelo contrário, essa relação revela uma problemática anterior. Na verdade, como aponta Freud, a relação do eu com o objeto comporta uma falha de identificação primária, ou seja, há, no sujeito melancólico, uma identificação com o objeto que torna o eu indiscernível do seu objeto de amor. Em outras palavras, o melancólico incorpora para dentro de si o seu objeto, e as fronteiras entre o eu e o outro se tornam diluídas. Era ele quem amparava a relação do eu com o mundo e do eu consigo mesmo. Perdido o objeto, perde-se o mundo, perde-se o eu, perde-se o prazer de viver, mas a perda de amor pelo objeto é inaceitável para o sujeito que padece da melancolia.

Nesse processo canibalístico e nessa falha do processo identitário, descrito em *Luto e melancolia*, Freud afirma que as lamentações não são, de fato, dirigidas ao próprio eu, mas ao outro incorporado ao eu do melancólico. As autoacusações e os insultos direcionados ao eu assomam, nos casos de melancolia, como uma forma de atingir o objeto internalizado. Na verdade, ao dizer “eu sou culpado”, o melancólico procura acusar o outro: “por que você me deixou?”. O eu critica, acusa, insulta o Outro por meio de uma instância crítica que ele erige dentro de si. Nos casos extremos em que a melancolia pode levar ao suicídio, o melancólico, na verdade, não mata a si próprio, mas procura matar o objeto que o abandonou. Assim, se, em um primeiro momento, as críticas do melancólicos parecem se dirigir ao eu, após uma investigação

minuciosa, percebe-se, na verdade, que elas remetem ao Outro, que é atingido por um forte sentimento de ódio. Nas palavras do psicanalista:

Se se ouvir com paciência as múltiplas autoacusações do melancólico, no fim não se deixará de ter a impressão de que as mais violentas dentre elas frequentemente se adequam muito pouco à sua própria pessoa, mas que, com ligeiras modificações, se adequam a uma outra pessoa, a quem o doente ama, amou ou deveria amar. E, sempre que se examinar a questão, ele confirmará essa suposição. Desse modo, tem-se à mão a chave do quadro clínico, na medida em que se reconhecem as autorrecreminações como recriminações contra um objeto de amor, a partir do qual se voltaram sobre o próprio ego (FREUD, 2013, p. 31).

Freud também nota, ao longo de seu texto, um outro aspecto singular dentro da doença da melancolia. Nas escutas clínicas, é possível observar que a queixa melancólica, na verdade, é direcionada ao outro e nela existe uma espécie de autoconhecimento e, até mesmo, de sabedoria. Doença e verdade, melancolia e sabedoria, esses polos parecem fazer regressar aos questionamentos dos filósofos antigos que a viam como uma geradora de homens de exceção. Será, de fato, o melancólico um sujeito de exceção? Embora Freud não dê uma resposta a esse questionamento milenar, o psicanalista não deixa de se questionar por que é na dor que uma compreensão mais profunda do eu aflora. A dor, o sofrimento, as denúncias do melancólico, as queixas, as lamentações, a culpa, tudo, enfim, o transporta para um caminho de conhecimento de si mesmo:

Tanto do ponto de vista científico quanto terapêutico seria igualmente infrutífero contradizer o doente que faz tais acusações contra o seu ego. De algum modo ele certamente precisa ter razão e descrever algo que se comporta tal como lhe parece. E de fato, logo teremos que confirmar, sem restrições, algumas de suas afirmações. Ele realmente é tão carente de interesses, tão incapaz para o amor e para o trabalho como afirma. Mas isso, como sabemos, é secundário, é a consequência desse trabalho interior, para nós desconhecido e comparável ao luto, que consome seu ego. Em outras de suas autoacusações, ele nos parece igualmente ter razão e capta a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. Quando, em uma exacerbada autocrítica, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, desonesto e dependente, que sempre só cuidou de ocultar as fraquezas de seu ser, talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento e nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa (FREUD, 2013, p. 61).

Como aponta o filósofo romeno Emil Cioran, em seu livro *Nos cumes do desespero*, a sabedoria do sujeito melancólico vem do fato de ele se encontrar em uma “região em que a vida é vacilante e problemática” (2012, p. 43). É somente a partir desse espaço de sofrimento e de ausências que se pode explicar a sua “fecundidade para o saber e sua esterilidade para a vida” (2012, p.44-45). É devido a essa ferida que, permanentemente, sangra e ao sentimento doloroso diante da perda e da inelutável sensação de miséria que fazem com que o sujeito melancólico passe a entrar nos domínios da reflexão e do autoconhecimento. A sua dor parece aguçar a sua percepção. Ou, como aponta Cioran (2012), só quem atinge os cumes do desespero consegue visualizar a vida humana de forma mais drástica, porém de forma mais lúcida e sensata.

Freud termina seu artigo defendendo a ideia de que é preciso ajudar o sujeito melancólico, por meio das escutas clínicas, a realizar uma espécie de trabalho de luto para que a sua ferida aberta possa ser cicatrizada e, conseqüentemente, a sua libido redirecionada. Das inúmeras contribuições que Freud oferece ao longo de todo o seu texto, talvez, a que mais seja valiosa é a imagem do melancólico como um sujeito que perdeu seu objeto de amor e aquele que vive a lamentar a lacuna espinhosa provocada pela sua perda. Em uma de suas cartas a Wilhelm Fliess, Freud afirma que o sujeito melancólico sofre de uma “grande ânsia de amor em sua forma psíquica” (1986, p. 79) e, por ver seu objeto de amor morto, nada lhe resta, senão, uma vida anestesiada pelo sofrimento. Para ele, é inadmissível desatar os elos com seu objeto amado e, por isso, ele o mantém intocável e, sob um certo ponto, sacralizado dentro de sua mente. O melancólico que vivia outrora nas imediações de Eros com seu objeto de amor, agora é lançado e agrilhado às regiões de Tântos e é essa uma das analogias mais brilhantes, sem dúvida, para representar a imagem do sujeito melancólico.

### 2.3 A PERSPECTIVA FILOSÓFICA: O PARAÍSO PERDIDO E A FALÊNCIA DA LINGUAGEM

A teoria dos humores e a teoria psicanalítica da melancolia, difundida, principalmente, por Freud, buscaram compreender a melancolia como um fenômeno intrínseco ao nível individual. No entanto, para além da esfera subjetiva, de acordo com alguns pensadores, há, no mundo, uma espécie de atmosfera melancólica que se faz sentir em períodos históricos demarcados por crises agudas. Nesse sentido,

se, para Freud, a melancolia está atrelada ao limite do indivíduo, para alguns filósofos, a melancolia é compreendida como uma realidade histórica. A melancolia deixa de estar enraizada a uma psique que padece de uma perda e de uma tristeza profunda e duradoura, e seus domínios, muito mais abrangentes, passam a ecoar pelo mundo. Percorrendo os caminhos de reflexão de alguns filósofos, percebe-se que a melancolia é resultado também de uma perda, como a compreendia Freud, mas se trata de uma perda de sentido que atesta, em última instância, a falência do mundo e a caducidade de qualquer sentido absoluto.

No artigo “Nietzsche and melancholy of modernity”, o filósofo norte-americano Robert Pippin (1999) procurou, justamente, compreender a melancolia como um dado histórico que, aparentemente, se tornou mais intenso na modernidade. Segundo Pippin, a modernidade e as suas principais conquistas, isto é, os avanços da ciência e da tecnologia e a proliferação de uma cultura mais progressista e liberal, trouxeram consigo um forte sentimento de falha espiritual. Por mais que a humanidade avançasse em determinado sentido, por outro lado, havia sempre presente um sentimento amargo de fracasso e de desilusão, resultado não somente das guerras que devastaram o mundo, de governos tirânicos ou de outras circunstâncias atrozés que romperam com a ideia positiva sobre qualquer avanço da ciência e da tecnologia. Essa falha, na verdade, refere-se a um fenômeno anterior, a uma perda profusa de sentido que antes sustentava, de certo modo, a vida humana. Pippin nota que esse sentimento de fracasso e, conseqüentemente, de melancolia reverberam nos escritos de uma vasta legião de pensadores ocidentais:

Faust's failed bargain (or the 'failure of science' and especially scientific power and knowledge, 'for life'); Holderlin's elegiac sense of modernity's profound loss; Hegel's claim in 'Glauben und Wissen' that the religion of modern times is: 'God is dead'; Balzac's, Stendhal's, and Flaubert's pictures of our crummy 'new' but not at all better bourgeois world, constant prey to romantic fantasies of recovery and restoration; Henry James's international theme and its ever-fading (dying) Europe; Proust on the passing of the Guermantes's world for the Verdurin's; Dostoyevsky's 'Grand Inquisitor' speculations; Joyce's and Eliot's ironic use of ancient myth; Rilke's elegiac metaphysics of absence; Husserl on the 'crisis' of the European sciences; Heidegger on the forgetting of Being; the nightmare worlds of Beckett and Kafka, dominated, if that is the right word, by mere pretensions to presence and authority; and the new post-war world of absolute textuality, the end of metaphysics, failed, signifiers, the death of the subject, negative dialectics, the end

of art, the death of the novel, the impossibility poetry, absolute contingency, anti-humanism and on and on (PIPPIN, 1999, p.495)<sup>6</sup>.

De fato, todos esses autores e linhas de pensamento concorrem para uma mesma perspectiva, isto é, para uma visão melancólica do mundo e da vida humana. Suas reflexões apontam para perdas, para um mundo degradado e dominado por uma lacuna intransponível. Para Pippin, essa melancolia que se alastra por todos esses escritores é decorrência de uma via dupla: a perda de uma cosmovisão sagrada e a ascensão de uma linguagem enlutada. É interessante observar que outros autores também chegaram a caminhos interpretativos similares, como é o caso de Yves Bonnefoy que afirma ser a melancolia o “esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, [...] ela é o espinho da carne da modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares e sonhos” (2014, p. 7).

A partir do momento em que o homem se afastou de qualquer explicação divina sobre a origem da humanidade e, em seu lugar, erigiu o primado da razão e da visão secular, a centelha da melancolia alastrou-se de forma mais intensa sobre toda a humanidade. De acordo com Pippin, esse fenômeno ou esse modo de olhar para o mundo encontra o seu apogeu na filosofia nietzschiana. A constatação de Nietzsche de que “Deus está morto” (2001, p. 148), expressão máxima de um mundo cansado e caduco, além de revelar a sua força nihilista, também mostra a face da melancolia. Ao proclamar a morte de Deus, Nietzsche, na verdade, refere-se à morte dos valores sagrados e ao esvaziamento do divino na vida do homem, o que, ao cabo, lança a humanidade para um abismo de dúvidas, de tormentos e de angústias. Se existem aqueles que ainda procuram aliar-se a uma perspectiva religiosa e veem na redenção o acalento para o sofrimento humano na vida terrena, existem outros, embevecidos

---

<sup>6</sup> “A barganha fracassada de Fausto (ou a ‘falha da ciência’ e, especialmente, o poder e o conhecimento científicos, ‘pela vida’); o senso elegíaco de Holderlin sobre a profunda perda da modernidade; a afirmação de Hegel, em ‘Glauben und Wissen’, de que a religião dos tempos modernos é ‘Deus está morto’; as imagens de Balzac, Stendhal e Flaubert de nosso mundo burguês ‘novo’, nada bom, mas burro e vítima constante de fantasias românticas relacionadas à recuperação e à restauração; o tema internacional de Henry James e sua Europa sempre em extinção; Proust sobre a passagem do mundo dos Guermantes pelos Verdurin; as especulações do ‘Grande Inquisidor’, de Dostoiévski; o uso irônico de Joyce e Eliot do mito antigo; a metafísica elegíaca da ausência de Rilke; Husserl, sobre a ‘crise’ das ciências europeias; Heidegger, sobre o esquecimento do Ser; os mundos de pesadelos de Beckett e Kafka, dominados, se essa é a palavra certa, por meras pretensões de presença e autoridade; e o novo mundo pós-guerra da textualidade absoluta, o fim da metafísica, falência, significantes, a morte do sujeito, dialética negativa, o fim da arte, a morte do romance, a poesia da impossibilidade, contingência absoluta, o anti-humanismo e assim por diante” (tradução nossa).

por um forte sentimento melancólico, para quem a vida não passa de uma sucessão de catástrofes, de mortes e de crueldades. A melancolia assoma, assim, como a única porta-voz possível de um mundo que se vê e se sente arruinado. E o melancólico, por sua vez, como define Julia Kristeva, se torna a imagem perfeita de um “ateu radical” (1989, p. 12).

Transitando por reflexões similares, Walter Benjamin mostra-se como um dos principais pensadores para se compreender mais a fundo a melancolia como fruto de um momento histórico. A melancolia, na filosofia benjaminiana, não seria apenas um tema que apareceria entre outros, mas constituiria praticamente o cerne de todo o seu pensamento. Seja nas suas teses sobre a história, no seu artigo sobre o narrador moderno, nas análises sobre o barroco alemão e nas suas reflexões sobre a modernidade, refletidas, principalmente, em seu ensaio sobre Baudelaire, o que se percebe é que a melancolia é como se fosse uma espécie de fio condutor que percorre a totalidade de sua filosofia. É de se notar também que Benjamin era um melancólico declarado, pois ele mesmo se proclamava um “filho de saturno”, conforme aponta Scholem, no texto “Walter Benjamin and his angel”: “I came into the world under the sign of Saturn – the star of the slowest revolution, the planet of detours and delays” (1976, p. 205)<sup>7</sup>. As diversas fotografias existentes de Benjamin sustentam a sua declaração: o olhar vago e a cabeça apoiada na mão mostram a postura típica e emblemática dos sujeitos melancólicos. Em Benjamin, a melancolia escorre pela sua escrita ou, como bem nota Susan Sontag: “Benjamim se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha” (1986, p. 85).

Uma das figuras mais caras ao pensamento benjaminiano e que sintetizam perfeitamente a face melancólica de suas reflexões se encontra nas imagens angélicas: tanto *Angelus novus*, de Paul Klee, como o anjo prostrado da pintura *Melancolia I*, de Dürrer, apontam para a destruição, a desolação e a morte, imagens representativas, por sua vez, de uma estética ou de uma escrita melancólicas. Se, tradicionalmente, os anjos assomam como portadores da bem-aventurança divina, Benjamin se serve de imagens de anjos distorcidas que, em sua essência, refletem uma tristeza pujante. Para Benjamin, assim como para Freud, a melancolia é

---

<sup>7</sup> “Vim ao mundo sob o signo de Saturno – a estrela da revolução mais lenta, o planeta de desvios e atrasos” (tradução nossa).

caracterizada como uma perda. No entanto, se para Freud, a perda resultaria na origem de uma doença de natureza psíquica, para o filósofo alemão, a melancolia é um dado histórico e teleológico que não atinge apenas alguns indivíduos, mas, em contrapartida, alastra-se por toda a humanidade. Os anjos decaídos de Benjamin revelam perdas. Enquanto o *Angelus novus*, conforme Benjamin (1996) escreveria na nona tese de “Sobre o conceito de história”, reflete em seu semblante aterrorizado a perda da crença da salvação e a concepção da história como uma sucessão de acontecimentos catastróficos, o de Dürer, analisado em *Origem do drama barroco alemão* (1984), prostrado e sob cujos pés repousam grandes feitos da humanidade, reflete a perda de esperança sobre qualquer avanço da ciência. Os anjos que aparecem nas reflexões benjaminianas atestam falências. Falência dos avanços científicos, da história, do próprio homem e, especialmente, falência de qualquer sentido absoluto.

É no livro *Origem do drama barroco alemão*, porém, que se encontram as bases para uma compreensão profunda do pensamento benjaminiano sobre a melancolia. As análises empreendidas por Benjamin (1984) colaboram para entender a profundidade da melancolia, antes de mais nada, como um elemento histórico e cujos efeitos se tornam mais agudos em períodos demarcados por grandes crises. Esse é o caso, por exemplo, do barroco e da modernidade, períodos assinalados por guerras, pela perda mais acentuada de um sentido redentor e pela constatação da caducidade do mundo frente às inúmeras atrocidades praticadas pelos homens. Ambos os períodos atestam o fracasso do homem de forma mais evidente: se a grande maioria da literatura produzida durante o período da Idade Média mostrava a esperança na redenção da humanidade, no período barroco, esse ideal se perde totalmente e, em seu lugar, passa a habitar um forte sentimento de desamparo e de descrença frente a qualquer sentido transcendental. O mesmo se daria com as produções da modernidade: a ciência e o conhecimento, exaltados como uma espécie de deus capaz de redimir os homens e amenizar os seus sofrimentos, vê-se aliada aos mais cruéis atos da humanidade, como as duas guerras mundiais, o holocausto e a instalação de regimes totalitários em diversos países pelo mundo. O barroco e as estéticas modernas são fundamentados na ideia de catástrofe e, conseqüentemente, não se pode ignorar o manto melancólico que recai sobre ambos os movimentos.

No caso do drama barroco alemão, essas características espelham-se na sua própria nomenclatura. Conforme Paulo Rouanet (1984), a palavra em alemão

*trauerspiel*, comumente traduzida para o português como drama barroco, é composta pelas palavras *trauer*, que quer dizer luto, e *spiel*, que significa, por sua vez, jogo ou espetáculo. Em um primeiro momento, pode-se compreendê-la como o “teatro do luto”. No entanto, ela aponta para um prisma semântico muito mais rico, representando, na verdade, a própria cosmovisão histórica que serve não somente como mero pano de fundo, mas como a própria substância dessas peças teatrais:

Num primeiro nível de análise, podemos dizer que ‘Spiel’, como espetáculo e ilusão, designa o caráter fugidio e absurdo da vida, e ‘Trauer’, a tristeza resultante dessa percepção. Teríamos assim uma primeira interpretação: o drama designa a tristeza de um homem privado da transcendência (pois com ela a vida não seria absurda), numa natureza desprovida de Graça (ROUANET, 1984, p. 18).

As peças barrocas alemãs, analisadas por Benjamin, têm como conteúdo fundamental a própria história da época em que foram concebidas: a Guerra dos Trinta Anos e a Reforma Protestante. Seus personagens principais, príncipes decaídos, tirânicos e imersos em incertezas diante das decisões que devem tomar em seus reinados, refletem um momento histórico de crise religiosa e política. Como aponta Benjamin (1984), a maioria dos dramaturgos barrocos alemães eram luteranos e deixaram ecoar em suas produções a visão de mundo estabelecida pela Reforma Protestante. Uma das principais teses do Luteranismo e a que mais impacto provocou na concepção religiosa e mundana da época afirmava que a salvação não se dava pelas boas obras, mas sim pela fé. A prática de bons atos perdia a sua razão de ser e, inevitavelmente, essa revelação impulsionava os homens para um sutil sentimento de melancolia, uma vez que provocava uma espécie de esvaziamento da vida cotidiana. Se não são as ações que poderiam redimir a humanidade e somente a fé poderia trazer a redenção, qualquer grande ação se tornava estéril. Nas palavras de Benjamin,

ao negar o efeito especial e miraculoso dessas obras, ao abandonar a alma à graça da fé, e ao considerar a esfera secular e política como um campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa, e na verdade, destinada à demonstração das virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia (1984, p. 161).

A crise política, por sua vez, advinda do enfraquecimento do poder do monarca e do alastramento das ideias luteranas por toda a Europa, tornava os reis não mais enviados de Deus, mas sujeitos que espelhavam, simultaneamente, a fragilidade dos homens e o pungente desamparo da criatura diante de um mundo cruel. Sem dúvida, a Reforma Protestante e a derrocada da crença da aura divina do monarca impulsionaram a Europa para um grande processo de secularização, não somente do Estado, mas da própria percepção da vida. Assim, nessas peças, Benjamin afirma que os príncipes assumem uma imagem dupla: ao mesmo tempo em que se mostram tiranos, eles são também mártires. Tiranos porque devem tomar ações a fim de conduzir o seu povo e protegê-lo, seja por quais meios forem, e mártires por estarem sujeitos à força atroz da natureza, da morte e do próprio estado penoso de ser soberano. Ele, o soberano, aquele que detém o poder, é também a criatura mais desamparada. Por isso, segundo a perspectiva benjaminiana, o príncipe encarna a imagem do luto e da melancolia: ele é aquele que precisa agir, mas sua alma, mergulhada na indolência, não vê nada além de receios, dúvidas e tormentos.

O homem barroco, sob essas perspectivas, é aquele que não conhece nenhuma escatologia. Por conta desse panorama, a história passa a ser vista como uma sucessão de catástrofes, que, em última instância, não remete a nenhum fim transcendente, mas a uma história imanente, sem finalidades e regida, antes de mais nada, pelo destino. É a partir dessa constatação que a melancolia emerge, pois o homem se vê entregue a um mundo permeado por mortes e ruínas. Os caminhos percorridos pela humanidade já não são vistos mais com olhares promissores. A história não tem como ponto final a sua salvação, mas, em contrapartida, tem um abismo diante de si. Um abismo onde as ruínas, a catástrofe e a morte se tornam a realidade máxima do destino humano. Se antes havia a crença em uma história messiânica, cujo fim apontava para o encontro com a face de Deus, no barroco, a história se torna secular:

Se o homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata. O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação. O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu

derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final (BENJAMIN, 1984, p. 90).

É interessante notar que a melancolia não estaria presente somente na forma de ver o mundo representado nas peças barrocas alemãs, mas também estaria em consonância com os próprios elementos estruturais que as compõem. A alegoria, figura de linguagem amplamente utilizada pelos dramaturgos da época, é uma figura melancólica. Por muito tempo, como aponta Walter Benjamin, a alegoria foi vista sob olhares negligentes e preconceituosos. Em suas palavras, “por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo” (BENJAMIN, 1984, p. 91). Esse usurpador apontado por Benjamin se trata do símbolo, o qual era visto como uma figura de prestígio nos meios artísticos. Embora hoje o significado de ambas as figuras se torne, muitas vezes, confluyente e cambiante, pois elas operam o sentido por uma mesma via, ou seja, ambas se tratam de uma representação figurativa que busca significar um outro sentido que não o literal, por outro lado, é possível perceber, a partir das reflexões benjaminianas, que elas diferem no modo de compreender e representar o mundo. Enquanto o símbolo condensa em si um sentido claro e imediato, o sentido do elemento alegórico ocorre de maneira tortuosa, abrindo-se para uma miríade de sentidos. O símbolo reluz o significado e exalta o objeto pelo qual passa a significar, enquanto que a alegoria mata o objeto, rebaixando-o ao nível das ruínas.

Por trás dessas figuras que, aparentemente, podem ser tratadas como simples recursos estéticos, Benjamin vai muito mais além, mostrando uma espécie de cosmovisão do mundo inerente à utilização de cada uma delas. Se, para Goethe, conforme aponta Benjamin (1984), havia uma predileção do símbolo por tratar o universal no particular, enquanto que a alegoria era considerada uma figura antiartística por se referir ao particular no universal, o filósofo de *Origem do drama barroco alemão* contemplará ambas as figuras não se preocupando em estabelecer entre elas um nível hierárquico, mas procurando enxergar como cada uma delas responde a uma visão singular sobre a própria história. Nesse sentido, o símbolo, na perspectiva benjaminiana, assoma como o representante de uma era cristã, que ainda possuía uma escatologia, ao passo que a alegoria mostra a história como ruínas, como malogro por renunciar qualquer sentido absoluto. Dito de outro modo,

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a ‘facies hippocratica’ da história como topografia petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (BENJAMIN, 1984, p.188).

Em consonância com o próprio movimento barroco, a alegoria representa, portanto, a perda do sagrado enquanto significado unívoco e a ascensão de uma visão secular. Se não há um centro fixo, se não há um sentido uno e pleno, todas as coisas caem no vazio e se abrem para um prisma de sentidos. Natureza decaída, homem decaído, não há nada de mais melancólico no empreendimento significativo da alegoria, pois, ao retirar o sentido dos objetos e lançá-los para uma rede de significados sem fim, ela, na verdade, aponta para o declínio e para a incapacidade da própria linguagem. Para Benjamin, a alegoria revela uma culpa por estar proibida de “encontrar em si mesma o seu sentido”, e “essa concepção, fundada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza, constitui o fermento do profundo alegorês ocidental” (BENJAMIN, 1984, p.247). Essa associação entre a queda da criatura e a impossibilidade de significação que compõe o cerne do fenômeno alegórico, por sua vez, só pode ser compreendida a partir da filosofia sobre a linguagem formulada por Benjamin.

No texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, Benjamin (2011) afirma ser a linguagem não apenas um mero instrumento de comunicação ou um sistema de signos que permite ao homem comunicar a sua consciência subjetiva, mas, antes de mais nada, trata-se de uma potência expressiva. Com esse argumento, Benjamin está se atentando ao fato de que a linguagem não possui somente a função simplista de comunicar; essa seria, na verdade, apenas uma das faces que ela apresenta. O fundamento da linguagem reside, segundo a perspectiva benjaminiana, em patamares mais profundos que dizem respeito à sua capacidade de apresentar o conteúdo espiritual de todas as coisas. Tudo o que existe no mundo se comunica na e pela linguagem. Conforme Benjamin:

Toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (a jurisprudência, a poesia). Mas a existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas a absolutamente tudo. Não há evento ou coisa na natureza animada, quanto inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar (2011, p. 50-51).

À linguagem cabe expressar a essência espiritual de todas as coisas que existem. O contrário também é verdadeiro: tudo o que existe comunica a sua essência por meio da linguagem. Esse seria, então, o principal aspecto do fenômeno da linguagem, segundo a perspectiva benjaminiana. A linguagem dos homens, por sua vez, caracterizada como uma linguagem essencialmente nominativa, seria a responsável por traduzir em palavras esses conteúdos espirituais que cercam todas as coisas. Benjamin vê na linguagem humana uma espécie de magia, pois ao homem foi dada a capacidade de conhecer e transpor em palavras o conteúdo das coisas existentes.

No entanto, na história da linguagem humana, Benjamin afirma que essa magia se perdeu: a linguagem plena, na qual a palavra e o conhecimento estavam em íntima comunhão, cedeu espaços para uma linguagem decaída e mediata. Essa perda da linguagem imediata ocorreu após a queda do homem no Paraíso. Antes do pecado original, havia um estado de bem aventurança entre o homem e a natureza, justamente, devido ao fato do homem poder se comunicar de forma plena com todas as coisas. Após a sua queda, esse estado de plenitude linguística se perdeu e, em seu lugar, passou a habitar uma linguagem puramente pragmática e com fins estritamente comunicativos. Nas palavras de Kierkegaard, a linguagem tornou-se pura “tagarelice” (*apud* BENJAMIN, 1984, p. 256) e, conseqüentemente, um emaranhado de signos arbitrários.

Para explicar esse fenômeno teológico-linguístico, Benjamin (2011) elenca três momentos que permearam a história da linguagem. Em um primeiro momento, havia a linguagem de Deus, caracterizada pelo seu poder criativo e ancorada em um profundo imediatismo. A palavra era verbo, isto é, era a responsável pela criação do mundo. Em um segundo momento, quando Deus dá ao homem o sopro divino e o chama a nomear todas as coisas criadas por Ele, estabelece-se uma linguagem humana de bem-aventurança, responsável pelo ato nominativo da linguagem, que

guardava estritas relações com a linguagem divina. Ao nomear, o homem expressava a essência da natureza no respirar de suas primeiras palavras. Aqui, linguagem e conhecimento eram instâncias únicas. O homem era chamado a continuar o processo criativo a partir do seu poder nominativo. Em um terceiro momento, após o homem ter comido o fruto proibido, o estado privilegiado da linguagem humana se perde e, com isso, rompe-se o seu caráter criativo e feliz, tornando-se apenas ato comunicativo. O mundo aparta-se da linguagem plena e, assim, o homem se torna impotente ou falho para expressar a essência linguística do mundo. Como aponta Ilit Ferber, em seu livro *Philosophy and melancholy*:

Adamic naming is described as knowledge; however, in this early stage—before the Fall—it still lacks understanding and conceptual analysis on the part of man. The name merely presents and is prior to a representation of its objects. It is the expression of the object’s utter individuality in a judgment-free manner, prior to the opening of the gap between signifier and signified. The object’s essence presents itself in the name and voice that utters it. Nevertheless, the fall of human language and the expulsion from paradise cost man his original naming language. His exile stands for the loss of immediacy and creativity possessed by the Adamic language. And when stripped of the power of immediate naming, language turns into an abyss of prattle, where its communicativeness marks its exclusive function. Names become signs, and immediacy reemerges as means (FERBER, 2013, p 133)<sup>8</sup>.

A queda de Adão, que Benjamin associa ao mito da Torre de Babel, representa a perda de uma linguagem plena e de um conhecimento uno. Tanto a história adâmica como o mito babélico revelam a disseminação de uma linguagem decaída, que já não é mais capaz de se referir à essência das coisas. Refere-se ao mundo, na verdade, por meio dos filtros do julgamento, que, por sua vez, distanciam a percepção do cerne das coisas criadas. Para Benjamin, existe uma tristeza que habita a natureza e, após a queda, ela passa a ser compartilhada pelo homem. Nas palavras do filósofo, “por ser muda, a natureza é triste e se enluta. Mas a inversão dessa frase que penetra

---

<sup>8</sup> “A nomeação adâmica é descrita como conhecimento; no entanto, nesta fase inicial – antes da queda – ainda falta compreensão e análise conceitual por parte do homem. O nome apenas apresenta e é anterior a uma re-apresentação de seus objetos. É a expressão da individualidade absoluta do objeto de maneira livre de julgamento, antes da abertura do espaço entre significante e significado. A essência do objeto se apresenta no nome e na voz que o pronuncia. No entanto, a queda da linguagem humana e a expulsão do paraíso custaram ao homem sua linguagem de nomeação original. Seu exílio representa a perda do imediatismo e da criatividade da linguagem adâmica. E, quando despojado do poder da nomeação imediata, a linguagem se transforma em um abismo de tagarelice, onde sua comunicabilidade marca sua função exclusiva. Os nomes se tornam signos e o imediatismo ressurgue como meio” (tradução nossa).

ainda mais fundo na essência da natureza: é a tristeza da natureza que a emudece” (2011, p. 70-71). Essa tristeza vem do fato de que à natureza não foi dado o poder nominativo da linguagem. O homem é triste porque, de certa forma, é permeado também por uma mudez. Ele já não possui mais aquela linguagem imediata e de conhecimento pleno que o servia no Paraíso, mas, pelo contrário, ele é atormentado por uma inflação de palavras que não mais atinge o cerne das coisas. A linguagem se transforma em um instrumento da queixa eterna sobre sua própria perda.

A concepção benjaminiana sobre a alegoria e a sua filosofia sobre a linguagem humana guardam em si uma correlação profunda. Tanto a linguagem como a alegoria representam, ao mesmo tempo, uma falha e uma constatação. A falha da sua própria incapacidade de comunicar de forma plena o conteúdo das coisas e a constatação de que ambas guardam em seu bojo um forte sentimento de morte. Benjamin observa que, em meio aos diversos objetos que compõem os cenários das peças barrocas, frequentemente se acham caveiras e ruínas: "a fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína [...] a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio" (1984, p. 200). A linguagem do homem caído e a alegoria representam o esmorecimento de um sentido sagrado e, conseqüentemente, a abertura para um mundo composto por fragmentos, por caminhos labirínticos e, em última análise, por uma melancolia que subjuga toda a humanidade.

Benjamin, entretanto, não deve ser considerado o precursor desse encadeamento de ideias. Já no século XII, uma outra pensadora havia transitado por reflexões similares sobre a relação entre a melancolia e a queda do homem no Paraíso. Trata-se de Santa Hildegarda de Bingen que, além de teóloga, foi naturalista, dramaturga e poetisa. Para Santa Hildegarda, a melancolia, como era costume pensá-la na sua época, derivava de uma disposição humoral, ou seja, ela era decorrência do excesso da bile negra no corpo humano. No entanto, a compreensão de Hildegarda de Bingen sobre a melancolia não se ateriam somente ao senso comum de sua época e, conseqüentemente, não se restringiria apenas a uma perspectiva de ordem humoral. Para além da teoria humoral, as suas reflexões a conduziram a conceber a melancolia como consequência do pecado original. Conforme aponta Hildegarda de Bingen, "in truth it was melancholy that the devil breathed into Adam at the time of his

fall: melancholy which robs a man of his ardour and faith” (*apud* KLIBANSKY, PANOFSKY; SAXL, 1979, p.79)<sup>9</sup>.

De acordo com o pensamento da santa e doutora da Igreja Católica, essa melancolia não diz respeito somente às questões relacionadas à perda de um significado unívoco, mas se refere, sobretudo, ao próprio modo de ser do homem no mundo. Nas palavras de Hildegarda, “as when a lamp is quenched, the smouldering and smoking wick remains reeking behind... the sparkle of innocence was dulled in him, and his eyes, which had formerly beheld heaven, were blinded, and his gall was changed to bitterness, and his melancholy to blackness” (*apud* KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979, p.80)<sup>10</sup>. Antes da queda havia um estado harmonioso e o homem estava livre de qualquer afetação negativa que pudesse vir de um humor nocivo. Ao comer o fruto proibido, Hildegarda afirma, em sua obra *Causae et Curae*, que o homem se tornou irremediavelmente triste; a bile negra “produce tristeza y duda ante cualquier consolación, de modo que el hombre no puede tener ninguna alegría que atañia a la vida celestial o al consuelo de la vida presente” (2013, p. 50)<sup>11</sup>.

Ao estabelecer uma conexão entre o humor da bile negra e a queda de Adão, não se pode negar que exista um ineditismo presente no pensamento hildegardiano. É na queda adâmica que o homem passou a ser afligido por uma série de problemas de ordem espiritual e moral. Nesse sentido, Hildegarda de Bingen adianta as reflexões benjaminianas ao propor que a melancolia é gerada por um distanciamento da bem-aventurança divina que, no tempo adâmico, preenchia todas as lacunas da existência humana. Tanto Hildegarda como Benjamin percebem, ao cabo, a melancolia sob um viés teológico e, ademais, enxergam-na como uma condição intrínseca ao ser humano e que pode ser resumida como uma espécie de carência constitutiva do ser. O homem é melancólico, porque existe uma perda fundamental e imemorável que participa da sua condição humana.

Hildegarda de Bingen, Benjamin e Pippin veem a melancolia como um fenômeno que se enraizou no mundo por meio do declínio do sentido sagrado. Muitas

---

<sup>9</sup> “Na verdade, foi a melancolia que o diabo soprou em Adão no momento de sua queda: a melancolia que rouba do homem o seu ardor e sua fé” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “Como quando uma lâmpada é apagada, o pavio fumegante e ardente permanece fedorento por trás... o brilho da inocência estava embotado [no homem], e seus olhos, que antes contemplavam o céu, estavam cegos, a sua irritação mudou para amargura, e sua melancolia, para escuridão” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Produz tristeza e dúvida em frente a qualquer consolo, de modo que o homem não possa ter nenhuma alegria que diga respeito à vida celestial ou ao conforto da vida atual” (tradução nossa).

obras, como é o caso daquelas categorizadas como pertencentes ao drama barroco alemão ou daquelas que se situam ou se aproximam da modernidade, tornam-se, frequentemente, a expressão de uma perda e de uma falha profundas. Aquilo que foi perdido tem um impacto profundo no modo como o homem enxerga o mundo e na maneira pela qual ele o expressa. Conforme Pippin (1999), a linguagem tornou-se enlutada e, concomitantemente, passaram a imperar nela imagens de morte e das perdas sucessivas que assolaram a humanidade. Nesses entremeios entre linguagem e morte é que se instaura um forte sentimento de fracasso e de melancolia. O homem, desprovido de um sentido último, vê-se entregue a um mundo cansado e hostil. Seu emblema último não é mais a salvação, mas uma série de ruínas que, apontam, em última instância, para a roda da Fortuna absolutamente má. Esse fenômeno, como bem observam Benjamin e Santa Hildegarda de Bingen, refere-se, na verdade, a um acontecimento ulterior que se ancora no mito fundacional da própria humanidade, isto é, na queda adâmica. A melancolia reverbera na constatação de que não há um sentido bem-aventurado que possa sustentar a vida. O homem, ao perder o Paraíso, sentiu-se irremediavelmente só e, desde então, tateia na escuridão, demonstrando a impossibilidade de alcançar um sentido uno que lhe sirva de refúgio e de antídoto contra a melancolia que se alastra pelo mundo.

### 3 POR UMA ESTÉTICA DA MELANCOLIA

#### 3.1 LITERATURA E MELANCOLIA

As diferentes áreas do saber que se propuseram a refletir sobre a melancolia, ao longo dos séculos, concorrem para uma mesma conclusão: independentemente de ser considerada uma doença, um afeto individual, um temperamento ou um elemento intrínseco à condição humana, ela se trata de um fenômeno extremamente complexo e cujo sentido não se limita a uma definição unívoca e inquestionável. Por um lado, a melancolia é a geradora de gênios, por outro, é a responsável por lançar os homens em uma tristeza inesgotável. No âmbito das manifestações literárias, essas mesmas características também se tornariam presentes. No decurso da história da literatura, a melancolia deixaria seus lastros por uma legião de obras. Nas extremidades de suas figurações, ela apareceria ou como uma entidade divina capaz de fomentar a verve poética, ou como uma entidade demoníaca capaz de levar o homem à loucura e ao suicídio.

Urania Tourinho Peres, em seu texto “Dúvida melancólica, dívida melancolia, vida melancólica”, diz que, “tão antiga quanto a própria humanidade, [a melancolia] faz parte da natureza humana, insere-se estruturalmente na humanidade” (1996, p. 12). De fato, uma de suas primeiras manifestações se encontra na *Ilíada*, de Homero (2013), fonte primeva da literatura ocidental que hoje se tem registro. No Canto IV da obra homérica, é apresentada a história de Belerofonte, narrada pelo seu neto Glauco. Após escapar de uma série de armadilhas que buscavam exterminar-lhe a vida, como o embate com a quimera, a luta contra as amazonas e com os melhores heróis de Lícia, Belerofonte, vítima do ódio dos deuses, é condenado a ser um andarilho errante e a devorar, perpetuamente, seus próprios pensamentos atormentados. Em uma de suas primeiras manifestações literárias, a melancolia aparece, então, como um sofrimento imputado pelos deuses: “quando também Belerofonte foi odiado por todos os deuses, vagueou, só, pela planície de Aleia, devorando seu próprio coração e evitando as veredas humanas” (HOMERO, 2013, p. 240).

Odiado pelos homens e pelos deuses, Belerofonte sente-se desamparado em um mundo que se revela hostil. Seu maior erro havia sido recusar os galanteios da rainha Antina, esposa do rei Proito, que, ofendida com a rejeição do herói, tece uma série de mentiras para que o esposo o odiasse e tramasse a sua morte. Conforme

Starobinski, “a depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, falta-lhe qualquer recurso e toda coragem para permanecer entre seus semelhantes” (2016, p. 19). Belerofonte sofre não somente porque o sofrimento faz parte da condição humana, mas porque ele tem uma consciência extremamente aguda sobre a sua própria jornada: ele, que outrora era o herói aclamado, agora se vê rejeitado pelos deuses e entregue a um mundo que o repele. A narrativa de vida de Belerofonte revela a melancolia sob três aspectos: a solidão, a ruminação dos pensamentos e o sentimento espinhoso de sentir-se desamparado em um mundo sem esperanças.

Os caminhos sombrios trilhados por Belerofonte permitem observar a presença de um sentimento melancólico, embora o termo melancolia não esteja explícito em nenhum momento no texto homérico. Muitos poetas posteriores a Homero também deixaram ecoar um sentimento de melancolia pelos seus versos. Esse é o caso de Horácio, que expõe, em algumas de suas odes, uma certa nuance melancólica ao refletir sobre a instabilidade da vida humana: “Ah, Póstumo, Póstumo, quão fugazes / decorrem os anos, nem traz a devoção / tardança às rugas e à instante velhice, / e à indômita morte” (HORÁCIO, 2008, p. 158), e, até mesmo, de Virgílio, que, em suas *Bucólicas*, não é raro demonstrar uma melancolia amargurada, ao contrapor a sua utopia idílica com o momento crepuscular do presente: “Estendido, não mais hei de avistar-vos / de sarçoso rochedo penduradas / Não mais canções; não mais, queridas cabras, / o codeço florente, eu pastorando, / nem as salgueiras tosareis amargas. / [...] Dos altos cahem já maiores sombras” (VIRGÍLIO, 1858, p. 19).

A palavra melancolia apareceria de forma mais explícita somente a partir do século XIV, com uma tríade de escritores italianos contemporâneos entre si: Angiolieri Cecco, Dante Alighieri e Francesco Petrarca. Em Cecco Angiolieri, a palavra *malinconia* aparece em diversos de seus poemas. Embora seja descrito como um poeta “vulgar e ordinário”, por Otto Maria Carpeaux (2008, p. 249), seus versos apresentam queixas em relação aos caprichos femininos e um pessimismo diante da vida custosa, o que, de certa forma, conferem ao poeta nuances do que viria ser a estética romântica. No poema “La mia malinconia”, a melancolia é fruto da indiferença da mulher amada. Segundo a perspectiva do eu lírico, seria preferível ser objeto do seu ódio a ser objeto de seu desdém: “La mia malinconia è tanta e tale, / ch’i’ non discredo che, s’egli ’l sapesse/ un che mi fosse nemico mortale, / che di me di pietade non piangesse. (ANGIOLIERI *apud* CARPEAUX, 2008, p. 249). Com Angiolieri,

difunde-se uma melancolia amorosa, decorrente de um amor inalcançável que precipita o sujeito lírico em uma série de angústias e sofrimentos.

Em Dante Alighieri, a melancolia tomara novos rumos. N' *A Divina Comédia* (2014), obra considerada a maior representação artística feita sobre a cosmovisão cristã, a melancolia, como era costume vê-la no seio medieval católico, é compreendida como um dos sete pecados capitais. Na Idade Média, a melancolia era confundida com a acídia e, por conseguinte, com a preguiça. A acídia era caracterizada como um estado de desânimo mental e de letargia. A princípio, muito interligada à vida monástica, pois ela afastava os monges de seus deveres religiosos, a acídia foi configurando-se como um pecado compartilhado por todos os homens que sofriam de uma desordem da alma e, conseqüentemente, de uma melancolia que os tornava inertes. Aos que padeciam desse pecado, a eles estava destinado o quarto círculo do purgatório dantesco, precedidos, em nível de gravidade, somente pelos soberbos, invejosos e iracundos, e estando acima da gula e da luxúria, que ocupam, respectivamente, o nono e décimo círculo. Para purgar seus vícios terrenos, correspondentes à inação e à indolência, os acediosos ou melancólicos estavam condenados a correr incessantemente pelos terrenos sombrios do purgatório.

Na mesma *A divina comédia*, de Dante, ainda é possível destacar uma outra espécie de melancolia, não compreendida como um pecado, mas como um afeto que permeia as almas do purgatório e, sobretudo, aquelas que se encontram no Limbo. No purgatório, as almas desejam um único bem: findar suas penas para poderem ir para o Paraíso. No Limbo, embora as almas também desejem ver a face de Deus revelada no Paraíso, para elas, não há essa possibilidade e, por isso, não há esperança: elas, suspirantes e lamentosas, estão sujeitas a viver eternamente nas imediações do inferno. É essa imagem de um espaço que transcende as suas circunstâncias atuais que as lança em um estado de melancolia. Por desejar essa realidade que está além e é inalcançável, elas padecem de uma tristeza profunda e duradoura. Porém, se, no Limbo, é essa realidade o motivo do tormento e da angústia das almas, no purgatório, é essa mesma realidade que se torna o combustível para que elas possam suportar as suas penas e, ao mesmo tempo, amenizar o sentimento de melancolia que recai sobre elas. Conforme aponta Sanctis, em sua *Storia della letteratura italiana*:

Le anime del purgatorio sono malinconiche, perchè sospirano appresso ad un bene, di cui hanno innanzi la sola immagine nelle pitture, ne' simboli, nelle visioni estatiche. Quei godimenti dell'immaginativa aguzzano più il desiderio. Non basta loro l'immagine: vogliono la realtà; e questo volere, raddolcito alla presenza del simulacro, genera la loro malinconia (1965, p. 278)<sup>12</sup>.

Contudo, entre os três autores italianos, é Petrarca que exhibiria em seus poemas sentimentos melancólicos de forma mais pungente, servindo de influência a poetas vindouros e se transformando em uma espécie de prenúncio para uma poesia essencialmente egóica que estava por vir. Isso se dá porque, diferentemente dos seus contemporâneos, Petrarca é, antes de mais nada, um poeta extremamente pessoal e é o seu eu e as suas observações sobre si que estão colocadas sob evidência nas suas composições literárias. Para Carpeaux, Petrarca “é o primeiro poeta inteiramente pessoal das literaturas modernas” (2008, p. 262), e é na exposição dessa subjetividade que as tonalidades melancólicas se fazem pressentir em seus sonetos. Petrarca inaugurou e popularizou, no âmbito literário, a imagem do melancólico como um sujeito apartado da vida mundana, absorvido em seus próprios pensamentos e um amante da solidão. Nas palavras de Carpeaux:

Petrarca é uma alma profundamente melancólica – ‘Solo e pensoso’ – e como todos os melancólicos é bom observador psicológico de si mesmo, ‘di quei sospiri ond’io nudriva ‘l core’; repara bem nas suas ambiguidades íntimas, exprimindo-as nas famosas antíteses. Petrarca é o primeiro representante do pessimismo melancólico, desesperado, cansado e egoísta, identificando a própria desgraça íntima com a desgraça do mundo; é o precursor de Byron e de Lamartine. Foi isso o que ele sentiu no alto do Mont Ventoux, e era isso o que acreditava encontrar na melancolia das ruínas – outra descoberta sua, sentimento muito moderno. Essa melancolia é o elemento vivo na sua ‘África’, tentativa ambiciosa de imitar a epopeia latina; a passagem mais bela é o lamento de Mago, antes de morrer. O mesmo sentimento pessoal dá vida às suas cartas latinas, documentos vivíssimos da sua biografia; o estilo ciceroniano, que Petrarca dominava da maneira mais perfeita, está todo modernizado. O mesmo sentimento moderno transforma a sua erudição clássica em nostalgia da Roma antiga: lá, onde quase dez séculos só viram pedras acumuladas que a superstição popular povoou de demônios, vê Petrarca ‘l’antiche mure’ – e começa a chorar como um romântico do século XIX (2008, p. 263-264).

---

<sup>12</sup> “As almas do purgatório são melancólicas, porque desejam um bem, do qual só têm a imagem nas pinturas, nos símbolos, nas visões extáticas. Esses prazeres da imaginação aumentam ainda mais o desejo. A imagem deles não é suficiente: eles querem a realidade; e essa vontade, adocada na presença do simulacro, gera sua melancolia” (tradução nossa).

Se em Dante a melancolia é consequência de uma projeção que está para além da realidade mundana, a melancolia petrarquiana acontece neste mundo repleto de contradições e ambiguidades. Petrarca é, na verdade, um homem permeado por ambiguidades e antíteses, que refletem o próprio momento de transição entre a Idade Média e o Renascimento no qual ele está inserido. Ele é, a um só tempo, o asceta medieval, aquele que vê na solidão o único abrigo possível para obter conhecimento, e o intelectual humanista, que precisa expor as suas descobertas e suas reflexões. Petrarca difundirá uma poesia aprofundada no eu e em um amor singular, carregado de angústias e de devaneios. O elogio à solidão, amplamente difundido em seu *La vita solitaria* (1879), também não deixa de mostrar suas nuances melancólicas. Petrarca, solitário e cultivador dos seus próprios pensamentos, não apresenta o senso de justiça e a indignação que envolvem Dante, mas, muito pelo contrário, centra-se em si mesmo e na sua visão sobre o mundo. Solidão e melancolia se fundem em Petrarca e apontam para uma “primeira ascendência moderna [de] uma forma de melancolia individualizada que será um dos fundamentos do Romantismo” (BUENO, 1998 p. 10).

Se nas canções trovadorescas há a presença de um amor cortês, nobre e sem grandes arrebatamentos, em Petrarca, o amor adquire aspectos singulares, envoltos em devaneios, em angústias e em tormentos. Em seu *Cancioneiro*, a melancolia passa a reinar após a morte de Laura, mulher amada pelo poeta, que faz ecoar em seus versos notas de tristeza profunda e de indiferença amarga pela vida: “Mas tu, nobreza que do céu me chamas, / Pela memória de tua morte e dores / Pedes que eu despreze o mundo de vez” (2014, p.352). O amor de Petrarca, diferente daquele amor presente nas canções trovadorescas, que primavam pela nobreza e suavidade dos sentimentos, eleva-se ao nível do arrebatamento e das emoções violentas. A dolorosa melancolia, individualizada, como aponta Bueno (1998), emerge não somente da impossibilidade de concretização amorosa, mas de uma consciência aguda e solitária que sofre o conflito humano de se ver em um mundo tombado em desalentos. É nessa exposição subjetiva de um eu sofredor, de um eu dolorosamente atingido pela falta de seu objeto de amor, que a melancolia se configura nos poemas de Petrarca.

Após a poesia petrarquiana, a presença da melancolia nas criações poéticas se tornaria bastante popular. Isso porque, a partir de Petrarca, a poesia passa a reivindicar a abertura da subjetividade e será na exposição do eu que os poetas encontrarão os seus conflitos e fragilidades e darão voz a eles em seus versos. O

Romantismo, ao promover a instância do eu, abre espaços para uma onda de poemas melancólicos. Nas imagens da mulher inalcançável, do escapismo, do pessimismo e de tantos outros temas emblemáticos da estética romântica é que a melancolia ressoa. A sua expressão máxima se encontraria, principalmente, na imagem do *spleen*, de um Byron e de um Lamartine e, posteriormente, de um Baudelaire, o poeta romântico tardio e o precursor das estéticas modernas. A palavra *spleen*, no inglês, quer dizer baço, o órgão da sede da bile negra, como acreditavam os gregos, e, portanto, estava intrinsecamente interligada ao termo melancolia. Em *As flores do mal*, Baudelaire (2015) usa a palavra *spleen* não somente em seus versos, mas em diversos títulos de seus poemas, o que levou Jean Starobinski a refletir sobre a presença da melancolia na poesia baudelairiana, no ensaio *A melancolia diante do espelho* (2014).

Em Baudelaire, passados cinco séculos após as composições de Petrarca serem publicadas, a figuração da melancolia também aparece como fruto de um conflito humano, mas sob contornos muito mais agudos e, até mesmo, inovadores. Já não há apenas a presença de um poeta romântico, solitário, angustiado diante do amor venéreo ou apartado do mundo adverso. Seguindo essa tradição, mas indo além, na poesia baudelairiana, a melancolia jorra, antes de mais nada, da experiência tumultuosa da modernidade e de um esvaziamento maciço do sublime que se operou na sociedade moderna. No frenesi das vidas citadinas e nas suas perpétuas transformações, que aglomeram ruínas e expõem a face fragmentada dos ambientes urbanos, Baudelaire deixa ecoar em seus versos um discurso melancólico ao sentir-se desajustado no mundo em que se insere. Dito de outro modo:

A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno. [...] A sucessão de emblemas corre na direção do endurecimento, do inanimado, da desespirtualização e da desumanização (STAROBINSKI, 2014, p.39).

Em “O cisne” (BAUDELAIRE, 2015, p. 50), a melancolia assoma das transformações drásticas operadas no ambiente citadino. São essas mudanças que impõem ao homem um sentimento de exílio e de não pertencimento diante das alterações profundas das paisagens: “Paris Muda! / Mas nada em minha melancolia / se mexeu! Palácios novos, andaimes, blocos, / velhos ‘faubourgs’, tudo para mim torna-se alegoria / E minhas caras lembranças são mais pesadas que trechos”

(BAUDELAIRE, 2015, p.50). As alegorias, como teorizou Walter Benjamim (1984), em *Origem do drama barroco alemão*, são emblemas da melancolia por testemunharem, a um só tempo, a morte e a falência de sentido. Conforme aponta Starobinski, em Baudelaire, “a alegoria seria assim o cúmulo da melancolia: um meio de conjurar a passagem do tempo e as imagens da destruição” (2014, p. 69). O *flâneur* baudelairiano, que aparece em poemas como “O cisne”, torna-se uma figura simbólica do sujeito melancólico. Esse sujeito, que vagueia em meio aos destroços de um passado engolido vorazmente pelas transformações da modernidade, sente-se só e desamparado, enquanto que, na sua contramão, as multidões são absorvidas pela voracidade das cidades. Em Baudelaire, também há a presença do sujeito solitário e entediado, como ocorre nos poemas de um Byron ou de um Lamartine. Entretanto, esses sentimentos decorrem, antes de mais nada, de uma resistência à modernidade e às relações superficiais e transitórias que se intensificaram com ela. Os eu líricos baudelairianos se veem em um espaço hostil, sem espiritualização e sem esperanças. Nele há apenas uma desumanização que engolfa todos, transformando-os em uma massa disforme e fragmentada.

Nos textos dramáticos e narrativos, a manifestação da melancolia aconteceria por caminhos bastante similares aos dos textos líricos. Em todos esses gêneros literários é possível enxergar a melancolia a partir de um eu que expõe a sua tristeza profunda e seus tormentos. Embora nas peças teatrais e nos romances existam personagens que, em seus discursos, possam demonstrar lapsos melancólicos, por outro lado, seria possível também perceber que ela apareceria encarnada na narrativa de vida de algumas personagens. Esse é o caso, por exemplo, da personagem Hamlet, que representa, para muitos críticos, o emblema, por excelência, do sujeito melancólico. Em Hamlet, a melancolia não seria considerada apenas um afeto ou estado temporário de alma, mas um temperamento ou uma doença gerada pelo excesso de bile negra em seu corpo. Segundo Northrop Frye, em seu livro *Sobre Shakespeare*:

A audiência de Shakespeare, vendo Hamlet, em seus trajes negros numa recepção da corte, sabia que ele sofria de um excesso de melancolia ou bÍlis negra, e esperava um solilóquio que expressasse ódio à vida e uma visão nauseada desta. A melancolia era uma doença tanto física quanto emocional e mental, eles também percebiam que, quando Hamlet, já melancólico, fingia-se de louco, vai achar difícil distinguir onde está o limite (2011, p. 22).

Embora o conceito do termo melancolia já estivesse enraizado na cultura ocidental há muito tempo, na Inglaterra, o conceito começaria a ser amplamente estudado e difundido apenas após a publicação do livro *Um tratado sobre a melancolia*, de Timonhy Bright, em 1586. Conforme aponta Klibansky, Panofsky e Saxl (1979), existem suspeitas de que Shakespeare havia sido o revisor da obra de Bright, o que teria influenciado, de certo modo, na criação de suas personagens. Seja como for, é de se notar que não é somente na peça *Hamlet* que o humor da bile negra se tornaria presente na obra shakespeariana, mas em muitos de seus dramas e, até mesmo, comédias. Esse é o caso da peça *Como gostais*, na qual a personagem Jaques é vista como um sujeito notoriamente melancólico por estar envolto sempre em pensamentos deprimentes. Jaques olha para a vida com olhos insatisfeitos. Para ele, a vida não passa de um palco onde homens e mulheres desfilam e saem dele absolutamente esquecidos. Jaques sente um certo deleite por ser melancólico, pois, segundo o seu modo de compreensão, a melancolia é portadora de uma sabedoria sublime: “trata-se de uma melancolia muito minha, composta de muitos simples, extraída de variados objetos, mais propriamente a súpula de tudo o que eu contemplei em minhas viagens e que, por mim sempre ruminada, me envolve na mais caprichosa tristeza” (SHAKESPEARE, 2008, p. 375).

Em *Hamlet*, a melancolia pode ser analisada como fruto de um excesso de bile negra no corpo, como compreendia Northrop Frye (2011), mas também pode ser compreendida como consequência de um sofrimento moral. Hamlet sofre e se envolve em uma melancolia profunda por se sentir impossibilitado de agir. A sua tristeza não vem apenas do fato da morte de seu pai, porém, ultrapassando a dor do seu próprio luto, ela se encontra no seu estado de dúvida e na constatação de que não existem soluções perfeitas. A condição humana, apresentada na obra de Shakespeare, é o permanente estado de dúvida que envolve as ações do homem no mundo. O fato de haver algo de podre no Estado da Dinamarca revela uma desorganização cósmica que precisa ser restabelecida, mas, Hamlet, um paradigma da sabedoria melancólica, que tudo contempla e ruma, sabe que “há mais coisas no céu e na terra, [...], do que sonha a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 2004, p.88). Hamlet poderia simplesmente agir e matar seu tio Cláudio, o usurpador do trono de seu pai, mas a fresta sombria pela qual ele enxerga o mundo não o deixa se guiar pelos instintos. A frase “ser ou não ser, eis a questão”, torna-se o emblema máximo da melancolia hamletiana por apontar para a consciência aguda do melancólico e para a paralisação diante da vida,

que se revela a ele repleta de misérias: afinal, agir para que se tudo está irremediavelmente perdido?

Além dessas características, Hamlet também foi considerado um arquétipo da melancolia por possuir um pensamento monomaníaco e por seu estado misantropo. A sua obsessão por vingança contraposto ao seu comportamento apático e sombrio eram alguns dos aspectos recorrentes para descrever os sintomas daqueles que padeciam da doença da melancolia. A peça de Shakespeare revela, assim, duas faces da melancolia: uma atrelada ao campo medicinal e, por conseguinte, a uma perspectiva doentia, e outra a um estado de alma que decorre de uma cosmovisão que contempla a vida humana permeada de erros, paixões, loucuras. Hamlet responde, por meio de uma denúncia filosófica, fortemente marcada por um pessimismo típico do estado melancólico, à miséria que envolve o reino da Dinamarca. Essa postura diante da vida transformaria a figura de Hamlet em uma forte influência na criação de personagens vindouras. Se, na lírica, Petrarca seria considerado um dos principais propagadores de uma poesia melancólica, Shakespeare criaria o arquétipo da personagem melancólica. Após Hamlet, várias personagens melancólicas apareceriam, como é o caso de Werther, de Goethe, do protagonista sem nome, de *Memórias do subterrâneo*, de Dostoiévski e, na literatura brasileira, de Brás Cubas, de Machado de Assis, e de uma série de personagens da obra de Lúcio Cardoso.

A personagem anônima de *Memórias do subterrâneo* talvez seja a que melhor apresenta uma síntese do sujeito melancólico no mundo moderno. Ela começa a sua narrativa já afirmando que padece de algum mal ou doença: “eu sou um homem doente... sou um homem mau. Sou um homem nada atraente. Penso que sofro do fígado. Aliás, não percebo patavina da minha doença, nem sei ao certo de que é que sofro” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 9). Embora a melancolia da personagem também possa ser definida como fruto de uma doença ou de uma disposição humoral, as reflexões empreendidas por esse homem do subterrâneo permitem ver a sua melancolia associada a um niilismo diante da vida. Na primeira parte do romance, composta por um monólogo de forte pendor filosófico, essa personagem anônima divide os homens em duas categorias: os homens de ação e os homens do subterrâneo. Segundo a personagem, os homens de ação, simplesmente, agem e fazem o que deve ser feito. Suas ações não são ponderadas por reflexões agudas ou por uma consciência elevada sobre o mundo ou sobre si mesmos. Eles são, na

verdade, guiados por ímpetos. Em contrapartida, o homem do subterrâneo é inerte: ele olha para a vida de forma desesperançada, questiona tudo e nunca vê propósito em agir. O melhor, para ele, é não fazer nada.

A imagem do homem subterrâneo revela uma das múltiplas faces da melancolia. Ao contrário dos homens de ação, que pouco pensam e se deixam guiar pelo tumulto mundano, os homens do subterrâneo são tristonhos e pesarosos, pois sua consciência aguda os leva a ver apenas ausência de sentido no mundo e vacuidade de qualquer ação humana. A melancolia dessa personagem pode ser caracterizada como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que impele o homem subterrâneo a uma série de reflexões filosóficas, ela o impede de agir. Existe aqui um paradoxo: a consciência desenvolvida inviabiliza a vida do sujeito, pois ela paralisa qualquer ação. O homem do subterrâneo ou o homem melancólico vê toda ação humana despida de sentido, pois, como aponta a personagem do romance de Dostoiévski: “meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Portanto, viva o subterrâneo!” (2017, p. 41).

Se nas suas primeiras manifestações dentro do campo literário a melancolia estava associada, principalmente, a um sofrimento conferido pelos deuses, como ocorre com Belerofonte, aos poucos as causas da melancolia se tornam outras. Ela liga-se a uma questão intrínseca da natureza humana ou, ainda, da própria cultura. Os poemas de Baudelaire são melancólicos porque a cultura na qual o eu lírico se insere consome tudo de uma maneira voraz. Nos grandes ambientes urbanos, já não há mais espaços para a poesia, tudo é reduzido à matéria, a uma despersonalização maciça dos sujeitos, a uma vida, em suma, que prioriza os apetites carnis em detrimento de qualquer cultivo do espírito. Em Hamlet, de Shakespeare, e no homem subterrâneo, de Dostoiévski, a melancolia associa-se também a uma questão relacionada à miséria que cinge a natureza humana. Aqui, há uma espécie de tristeza pelo impossível e pela constatação de que qualquer ação humana é vã. No entanto, seja em Baudelaire, Dostoiévski ou Shakespeare, a melancolia surge como uma incapacidade de renunciar aos pensamentos sombrios e de retornar a uma vida que se supõe normal e que se deixa guiar pela ordem do dia. Em todas elas, a melancolia pode ser sintetizada como um mal-estar diante do mundo e, ademais, como fruto de perdas que precipitam aqueles que dela padecem em um mar atormentado e revoltado por reflexões negativas e obscuras.

### 3.2 OS TOPOIS MELANCÓLICOS

É inquestionável que a melancolia possui uma conexão profunda com as manifestações artísticas em geral. A sua presença não se faz sentir apenas em poemas cujos sujeitos líricos derramam em seus versos sentimentos de grande pesar e tristeza, tampouco ela se apresenta somente associada a personagens deprimidas, introvertidas e detentoras de ideias pessimistas. Muito mais além, a palavra melancolia pode ser usada para definir uma paisagem composta de nuances sombrias ou, até mesmo, uma composição musical dotada de características próprias, que remetem a uma sensação de dor e de sofrimento. Em todos esses casos, pode-se dizer que essas obras despertam um sentido ou uma estética da melancolia. Contudo, afinal, o que faz com que elas assim sejam caracterizadas? Ou, em outras palavras, quais elementos nos campos artísticos e, mais especificamente, na literatura fazem emergir uma estética ligada à melancolia?

No campo da arte musical, um dos maiores compositores de músicas melancólicas reconhecido pela crítica é Frédéric Chopin. Se Hamlet é o arquétipo da personagem melancólica na literatura, *Marcha fúnebre*, de Chopin, pode ser considerada o emblema máximo da melancolia no âmbito da música. As obras de Chopin são assim qualificadas devido aos seus andamentos mais lentos, ao predomínio de tonalidades menores e aos arranjos de notas que possuem um aspecto mais sombrio. Elas não são drásticas, por exemplo, como as de Rachmaninoff, mas rumam para um caminho oposto: marcadas por um encadeamento de arranjos decrescentes, em vez de expandirem, é como se retraíssem ao longo de sua duração, fechando-se em notas mais pesadas e graves. É esse conjunto de artifícios musicais que confere às músicas do compositor polonês uma impressão melancólica. Segundo Nibert Glas, que considera Chopin não somente um compositor de músicas tristes, mas um sujeito detentor do temperamento melancólico, no conjunto de suas criações, evidencia-se “claramente o melancólico. O quanto ele sofre de melancolia fica patente na gravidade daquela grandiosa ‘Marcha fúnebre’ de sua sonata em si bemol” (1995, p. 23).

Nas artes plásticas, pode-se falar em estética da melancolia por meio de múltiplos elementos: ela pode aparecer desde a representação de paisagens sombrias até o retrato de indivíduos abarcados por uma grande tristeza. Sem dúvida, o quadro *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, trata-se de uma das mais conhecidas

representações da melancolia no campo artístico. Nele, uma mulher alada, está sentada com a cabeça apoiada nas mãos. Aos seus pés, repousam uma série de objetos que, na época em que o quadro foi produzido, eram considerados símbolos máximos da expansão das ciências e do conhecimento. No entanto, se, por um lado, esses objetos são tidos como grandes conquistas da humanidade, por outro lado, diante dessa mulher que parece devorar seus próprios pensamentos, eles simplesmente jazem, mostrando, a um só tempo, a sua ineficiência e a desmistificação de sua aura positiva.

Os objetos da gravura de Dürer tornam-se alegorias que se despem dos seus sentidos usuais e apontam para um sentido mais profundo: eles significam a incapacidade da ciência de decifrar todos os enigmas do mundo e de reparar todas as dores que assolam e atormentam a humanidade. Na figura da melancolia personificada, existe uma descrença e um sentimento pesaroso que vem da constatação do vazio que habita o mundo e as ações humanas. Dito de outro modo, conforme Lambotte, “há nesses olhos algo de passivo, o reflexo de preocupações vividas e também uma questão cheia de angústia endereçada ao futuro: o que vai acontecer? Ou então esses olhos não olham uma infelicidade que se aproxima” (2000, p. 20).

Dürer, além de dialogar com a herança astrológica, presente no seu quadro por meio do quadrado mágico ou, também chamado, cubo de Júpiter (uma espécie de combatente ao humor saturnino) e por meio das plantas que coroam a cabeça da figura alada e que eram, na época, uma prescrição usual feita aos que padeciam de melancolia, também condensa em sua obra as características fundamentais para se compreender o próprio comportamento do melancólico. Essa mulher, apesar de possuir asas, é incapaz de alçar voos e de se libertar de seus próprios pensamentos pessimistas: ela não vê nenhuma salvação nos avanços científicos. Mergulhada na sua própria melancolia, são o ceticismo, a inação e a resignação que fazem parte de sua vida. Dürer estava estabelecendo um modelo da melancolia que se fundamenta numa postura dialética: se, por um lado, o melancólico é cingido pela inércia, por outro, seu pensamento está alhures em uma atividade constante. Ademais, a posição da melancolia, cabisbaixa, prostrada, com o olhar distante e com a cabeça apoiada em uma de suas mãos, tornar-se-ia um arquétipo a ser replicado em vários quadros posteriores ao de Dürer. Esse é o caso, por exemplo, de *Melancolia* (1532), de Lucas Cranach, o Velho, de *Saturno e melancolia* (1595), de Zacharias Dolendo, de *Homem*

*velho com a cabeça em suas mãos* (1890), de Van Gogh, e de *Melancolia* (1891), de Edvard Munch.

Se, na música, são as tonalidades e os andamentos das notas e, na pintura, as escolhas das cores e da representação de sujeitos cabisbaixos e taciturnos, que permitem observar uma presença da melancolia, na literatura, afirmar que existe uma estética da melancolia só se torna possível a partir da manifestação de elementos discursivos e expressivos, além de *topois* específicos. Nesse sentido, por estética da melancolia se compreende um conjunto de determinados elementos presentes nos textos literários que evocam o afeto da melancolia. Se a matéria-prima primordial dos textos literários é a vida humana, falar sobre essa estética só faz sentido quando ela aparece na vida desses sujeitos ficcionais, o que resulta, em última instância, em um modo melancólico de compreender a condição humana. Ela se atrela, portanto, à vida das personagens e dos eu líricos, ao modo específico como eles reagem diante das circunstâncias e ao modo peculiar pelo qual a obra apresenta a vida do homem. Assim, a afirmação de que um texto literário é melancólico só se torna legítima quando ele apresenta uma série de características e imagens que se aderiram, ao longo dos séculos, ao próprio prisma semântico do conceito de melancolia e se transmutam na vida dessas entidades ficcionais.

Em “Melancolia: sentido e forma”, Francisco Correia (2004), aponta alguns desses *topois* que permitem observar a presença da melancolia dentro das obras literárias. Segundo Correia, esses *topois* ou temáticas constantes compreendem um sentimento de perda de unidade entre o eu e o mundo, o caráter dual da natureza, o sentimento de solidão, a contemplação, a sublimação do desejo sexual, a angústia diante da transitoriedade da vida, a luta entre o sentimento e a capacidade de exprimi-lo, o desejo de sacrifício e, por fim, o desencanto diante da vida fruto da perda da fé (CORREIA, 2004, p. 48-49). Esses elementos referem-se, principalmente, aos textos poéticos que fazem emergir essas temáticas ao longo de seus versos. Nos textos em prosa, esses *topois* também podem ser verificados. No entanto, se nos poemas esses elementos se mostram de maneira mais condensada, nas narrativas, a melancolia pressupõe um desenvolvimento discursivo mais extenso.

A melancolia, como um elemento presente nos textos literários, parece de fato se originar, como já previa Freud em suas análises clínicas, a partir de uma perda. Ela está intimamente relacionada a uma falta ou a uma ausência de um objeto amado que são as responsáveis pelo alastramento de uma dor profunda e de um grande pesar.

A natureza desse objeto é difusa: ele pode ser um dado concreto (uma pessoa amada), como também pode ser uma abstração (a perda de um prestígio, de um valor, de honra etc.). Diferentemente do sentimento de tristeza, que pode ser considerado como um sentimento mais concentrado, preciso e pontual, na melancolia, a dor causada por essa falta não se reduz a ela mesma, mas engendra uma série de consequências danosas na vida do sujeito.

A perda do objeto é apenas um pivô que desencadeará uma distensão de consequências negativas. Em um plano discursivo, a melancolia pode ser compreendida, portanto, como fruto de uma sucessão de acontecimentos ou de sentimentos. Em um primeiro momento, existe a presença do desejo. Sem dúvida, o sujeito melancólico pode ser descrito como um sujeito sequioso, que projeta sobre o objeto querido um valor e do qual ele espera desfrutar um dia. No entanto, ao perceber-se apartado desse objeto amado, ele verá as suas esperanças frustradas e, a partir da frustração, isto é, da ruptura que o alerta para a impossibilidade de conjunção àquilo que o sujeito ansiava, ele se verá engolfado por uma série de sentimentos, como, por exemplo, a decepção, que pode ser entendida como a percepção penosa da incapacidade de possuir aquilo que se desejava ou, até mesmo a ansiedade, como uma forma de espera dolorosa que projeta no futuro a possibilidade de reaver aquilo que se deseja. Quando todas as esperanças estiverem minadas, quando todas as vias de possibilidade estiverem rompidas e quando a perda soar como algo irremediável, a melancolia se instaurará, portanto, na vida do sujeito da falta. A melancolia é fruto de uma perda total de esperanças que levará o sujeito a se tornar apático, inerte e, sobretudo, descrente em relação à vida. Se o seu objeto de amor era o responsável por trazer-lhe um pouco de alento, uma vez perdido, ele se tornará o algoz do melancólico, obscurecendo não somente a sua percepção sobre a vida, mas tornando a existência humana como um projeto malfadado e totalmente hostil.

Belerofonte, ao perder o prestígio e a proteção dos deuses, vê-se atormentado por uma série de pensamentos angustiantes e sombrios. Hamlet, ao perder o pai, sente-se lançado a uma vida repleta de misérias, dúvidas e conflitos. O homem subterrâneo, de Dostoiévski, ao constatar que desperdiçou toda a sua vida, sofre porque é acometido por uma série de reflexões repletas de amargura e de ceticismo. Clara, de *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso, ao ver-se abandonada pelo marido, negligenciará toda a sua vida, tornando-se uma mulher inerte e totalmente

desesperançosa. Todas essas personagens, tidas como representantes da melancolia, perderam algo no decurso de suas vidas, e, dessa forma, tornam-se sujeitos decepcionados e frustrados. Porém, para além do sofrimento gerado pela falta, elas sentem, na verdade, que qualquer esperança é vã e, por isso, a vida se torna um espaço de permanente dor e sofrimento.

Tanto Hamlet, Belerofonte, o homem do subterrâneo, as personagens cardosianas, como os poemas de Petrarca, Byron e Baudelaire, que mostram a face de sujeitos entregues à força de uma tristeza indestrutível, erigem uma atmosfera melancólica nos textos literários, justamente, por exporem a dor profunda gerada a partir de uma perda. A essa perda junta-se uma sensibilidade aguda que confere a esses sujeitos uma intensa atividade de reflexão. Assim, embora essa perda gere dor, amplamente mais dolorosas são as reflexões pessimistas que se fixam no pensamento do sujeito melancólico e que ele as persegue de uma forma obsessiva. A vida torna-se sem sentido, as relações humanas são incapazes de trazer qualquer espécie de alento, as pessoas se agarram desvairadamente a suas ilusões, qualquer ação é vã e o destino humano é cerceado por angústias. Neste mundo, não existem sucesso, esplendor, felicidade, satisfação, há apenas uma natureza selvagem e um mundo cruel prestes a devorar tudo e todos. As possibilidades estão fechadas, tudo é inútil. Como bem aponta Starobinski, a consciência do melancólico “se vê encerrada, sem esperança de saída, ou sacudida de um lado a outro, sem esperança de acolhida; ligada a um sofrimento interminável, que não consegue ser apaziguado nem pela paciência sedentária nem pela fuga” (STAROBINSKI, 2016, p. 87). Em *Madalena*, de *A luz no subsolo*, essas reflexões, imersas em um pessimismo lancinante, tornam-se bastante evidentes:

Novamente a sua amargura repontava mais aguda – era necessário sofrer, sofrer muito ainda – e ela se sentia sem fôrças para reunir de nôvo a sua coragem. Inclinada, os olhos sempre fechados, Madalena continuava a revolver os seus pensamentos, num trabalho constante de elucidação. Era uma coisa absurda essa da criatura se ligar irremediavelmente à lembrança de fatos, que já não têm sôbre as outras pessoas a mínima atuação. Compreendia que do seu passado, daquela felicidade que ela tanto lutara para reconstruir, não havia em Pedro o mínimo fragmento, nem sequer o grão de pó que o vento deposita um dia por acaso (CARDOSO, 1971, p. 94).

Não é raro ver que essas personagens atormentadas por fortes desalentos se veem atraídas, de maneira voluptuosa, pela imagem da morte. Se a vida não tem

sentido e é o desencanto existencial que golpeia o melancólico de forma incessante, a morte surge como uma solução que pode pôr um término em todo o seu sofrimento. É isso que acontece, por exemplo, com Hamlet, quando expõe o seu ardente desejo por um sono eterno: “Morrer; dormir; / Só isso. E com o sono – dizem – extinguir / Dores do coração e as mil mazelas naturais / A que a carne é sujeita; eis uma consumação / Ardentemente desejável. Morrer, dormir...” (SHAKESPEARE, 2004, p. 134). No desejo de morte, esconde-se o olhar trágico que o melancólico detém sobre a vida: ao derrubar qualquer esperança sobre a existência humana ou qualquer outro porto-seguro que lhe pudesse sustentar a própria vida, o melancólico erige a morte como um bem supremo. Como afirma Walter Benjamin (1984), em seu livro *Origem do drama barroco alemão*, a melancolia é consequência de um mundo que não conhece nenhuma escatologia. O melancólico, de fato, não reconhece nenhum sentido salvífico a não ser na morte.

Ao lado da morte, a memória assoma também como outra imagem recorrente de uma estética da melancolia. A evocação do passado, visto como um lugar benéfico e um tempo em que o eu estava em posse de seu objeto de amor, aparece de forma dominante nos seus devaneios. É isso que ocorre com Clara, no romance *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso, que rememora frequentemente os dias passados, nos quais desfrutava do amor do marido: “uma invencível melancolia estreitava o coração de Clara, tudo aqui trazia ao seu pensamento a lembrança dos dias passados, dos encontros que tivera com Jacques naquele mesmo lugar, em hora idêntica (CARDOSO, 1980, p. 38).

Essa dinâmica entre o passado morto e a nostalgia dele configura uma das marcas recorrentes dos pensamentos e das falas do indivíduo melancólico. No entanto, a nostalgia ou a saudade não devem se confundir com a melancolia. Como aponta Moser, “contrariamente ao sujeito nostálgico, o sujeito melancólico sabe que o objeto perdido ou longínquo não é recuperável, que será sempre inatingível. Porém esse objeto nem por isso lhe é indiferente, permanece em sua consciência” (MOSER, 1999, p.50). Embora exista nessa passagem um problema de conceituação, pois, conforme aponta Morettini (2020), em sua tese de doutoramento *Configurações passionais da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado*, a nostalgia caracteriza-se, justamente, pelo seu aspecto irrecuperável, enquanto a saudade, pela possibilidade de estar junto, novamente, ao objeto da falta, Moser não deixa de apontar para algumas características importantes e esclarecedoras a respeito da

própria melancolia. Na verdade, o caráter distintivo da melancolia, diz respeito a uma gravidade maior, a um enraizamento duradouro no ser, que, em casos paroxísticos, pode levar ao suicídio. Por saber que o seu objeto perdido é irrecuperável, o melancólico sente que o seu presente é enredado por trevas e dor. O agora se resume em ruminância de pensamentos e de memórias que apontam para as ruínas que compõem o interior estilhaçado do melancólico e que, em última instância, podem levá-lo a destruir a própria vida.

De fato, a melancolia não se trata de um afeto simples. A sua complexidade vem do fato de que ela, ao contrário da maioria dos sentimentos, não engloba uma emoção única. Na verdade, a melancolia engloba uma gama de tonalidades: ela possui um tom de tristeza, um tom de saudade, um tom de angústia e, até mesmo, um tom de um sentimento misterioso e elevado. No entanto, todos esses sentimentos não arrebatam ou mobilizam, mas são sentidos com a inação e a parcimônia típica dos melancólicos. Eles não o fazem ultrapassar o seu próprio estado depreciativo, mas o engolfam em uma profunda resignação. A perda, sentida como definitiva e irrecuperável, não move o melancólico. Ele é incapaz de selá-la, de pôr um término nela e de ultrapassar, em suma, a situação em que vive. Seus olhares sempre estão postos no passado e o seu eu se recusa a se distanciar dele. Na sua subjetividade, a dor vai escavando patamares mais profundos e, nesse processo ininterrupto, essa gama de sentimentos diversos vai se alastrando.

Não se pode negar que a melancolia está associada a um trabalho reflexivo bastante agudo. Ao estabelecer uma conexão entre o homem de gênio e a melancolia, Aristóteles apontava não somente para o caráter talentoso do sujeito melancólico, mas já atentava, de certa forma, para o fato da sua capacidade reflexiva e da sua consciência elevada. Ao contrário dos demais afetos, como a tristeza e a saudade, a melancolia possui uma complexidade maior, justamente, por abarcar um constante processo de pensamento e contemplação. Nessa mente que sofre pela ausência, que não reconhece nenhuma relação harmoniosa no mundo, que não desfruta de qualquer momento de sossego ou apaziguamento, existe também uma mente bastante amadurecida e detentora de uma aura filosófica, como é notório na personagem Madalena, de *A luz no subsolo*:

Reconhecia que o amor não se realiza somente no movimento dos corpos, mas também do espírito, de tudo enfim que pode caracterizar a pessoa amada. O desejo não é somente de carne, mas desejo de

espírito, de amoldamento, de negação de si mesmo. Jamais poderia ser cumprido, na sua plenitude, fora dessa espantosa e admirável fusão (CARDOSO, 1971, p. 114).

Na verdade, a ideia fixa e a tristeza durativa do melancólico geram um conhecimento peculiar sobre a vida humana e, conseqüentemente, uma descoberta de uma verdade cruel. Esse conhecimento, mergulhado em um niilismo alarmante, deixa claro que o melancólico é um ser em ruptura com o mundo e um exilado da própria vida. Nesse exílio conturbado em que vive e em meio às aparências enganadoras do mundo, o melancólico mantém um monólogo ou um discurso que denuncia reiteradamente as vãs ilusões dos homens. Dito de outro modo, conforme Starobinski:

Nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmura: 'Tudo está vazio! Tudo é vaidade!'. O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirado pelo nada. O que foi possuído se perdeu. O que foi esperado não ocorreu. O espaço está despovoado. Por outro lado, estende-se o deserto infecundo. E se um espírito paira acima dessa extensão, é o espírito da constatação desolada, a negra nuvem da esterilidade, de onde jamais brotará o raio de um *fiat lux*. Do que a consciência contivera, o que resta? Apenas algumas sombras. E talvez o vestígio dos limites que faziam da consciência um receptáculo, um continente – como uma muralha extinta de uma cidade devastada. Mas para o melancólico, a vastidão, nascida da devastação, é por sua vez abolida. E o vazio torna-se mais exíguo que a mais estreita masmorra (2016, p. 30).

Aqui reside a grande diferença entre os melancólicos e os homens ditos normais. Embora os homens comuns também tenham suas reflexões sobre a transitoriedade da vida e as misérias que recaem sobre os destinos humanos, eles não se fiam a elas como acontece com o melancólico. É o excesso de pensamento e a obsessão por determinadas ideias que impedem a ação na melancolia e que congelam o sujeito diante de qualquer possível atividade. Enquanto os outros homens guiam suas ações independentemente da miséria que envolve o mundo, mantendo inalteradas as suas faculdades de prazer e de gozo, os melancólicos, por sua vez, paralisam-se, pois tudo parece naufragar diante de um vazio onipresente. Não há prazeres que possam remover o manto sombrio e pesado com o qual ele se reveste.

Todo esse processo de dor, inação e paralisia desaguam em uma série de queixas e lamentos sobre a humanidade e o mundo. As reflexões melancólicas abarcam não somente as suas próprias misérias ou sua perda em específico, mas

abrangem a condição humana num plano universal, que se resume a uma perspectiva totalmente sombria e desalentadora. Conforme aponta Lambotte, a perspectiva do melancólico se baseia “em uma problemática filosófica de alcance universal, suprime toda a sua vontade de ultrapassar-lhe a negatividade” (2000, p. 78). Por isso, o melancólico sente-se acima dos outros e, de certa forma, às vezes, demonstra sentir uma espécie de prazer sobre a sua própria melancolia. Para ele, enquanto os outros parecem ignorar a verdade sobre a condição do homem no mundo, o melancólico acha-se detentor de uma verdade. No entanto, essa verdade sublimada pelo sujeito melancólico é também a responsável pela sua autodestruição.

Perda, dor, sofrimento, atividade reflexiva, morte, desamparo, solidão, memórias de um tempo pregresso em que havia ainda uma réstia de alegria, essas são as possíveis imagens que compõe, no âmbito da literatura, uma estética ligada ao afeto da melancolia. O melancólico, assim, pode ser resumido como um sujeito que presencia no seu próprio íntimo um conflito permanente e do qual ele se sente incapaz de se evadir. Esse conflito, que habita o homem, transforma-se em uma espécie de lacuna interior, cujos efeitos danosos são impossíveis de serem reparados. A vida do melancólico é uma noite escura sem fim, delimitada por um sentimento duradouro de tristeza. É isso que se nota, por exemplo, em Hamlet, na personagem anônima de Dostoiévski, na vida errante de Brás Cubas, e nas personagens de Lúcio Cardoso, nitidamente, melancólicas, como Madalena, de *A luz no subsolo*, Silvio e Clara, de *Dias perdidos* e Ana, de *Crônica da casa assassinada*. Em todas elas o que se observa é que a melancolia é uma espécie de luto intransponível que, a um só tempo, engolfa-as para regiões sombrias e as faz perceber a vida como um sofrimento ininterrupto. É, justamente, nessas vidas enlutadas, nesse modo taciturno e pesaroso de conceber a vida humana, nas reflexões pessimistas, na memória que teima a apresentar o passado como um tempo de felicidades que jamais poderão ser resgatadas, no fato de ver a morte como um paliativo de todo mal, que se pode notar, portanto, a presença de marcas recorrentes de uma estética da melancolia.

## 4 A MELANCOLIA NOS ROMANCES DE LÚCIO CARDOSO

### 4.1 A LUZ NO SUBSOLO

#### 4.1.1 Síntese do Enredo

Os protagonistas do romance *A luz no subsolo*, Madalena e Pedro, vivem um casamento insuportável. Eles não se dão bem apenas. Na verdade, Pedro nutre pela esposa sentimentos de ódio e de desprezo intensos, enquanto ela, escrava dessa situação e submissa ao marido, parece oscilar entre um amor descomunal, capaz de perdoar-lhe o presente desgraçado em que vive, e um ódio, igualmente, excessivo. Embora Madalena procure, de alguma forma, conviver com Pedro, este vive envolto em seus estudos. Pedro é um homem culto e trabalha como professor em uma escola na cidade de Curvelo, em Minas Gerais. No entanto, na cidade, há boatos de que ele exerce uma influência negativa sobre seus alunos e os incita a praticar o mal, o que o fará perder o emprego. João Epifânio, cujo filho lhe havia cortado a orelha depois de uma discussão, afirmará que este só atentou contra si, porque Pedro o instigou, concluindo, em um breve diálogo com a mãe do protagonista, que “o diabo mora naquela casa. Um cristão não ficaria um mês no meio daquela gente” (CARDOSO, 1971, p. 151).

Como um quebra-cabeça a ser montado, a narrativa cardosiana embrenha-se por caminhos tortuosos e exige do leitor perspicácia para entrever as conexões que vão surgindo ao longo da história. Existe um mistério que paira sobre a narrativa: por que Pedro odeia a esposa e por que ela não consegue romper os laços daninhos que os unem? Nas palavras do crítico literário Álvaro Lins, Lúcio Cardoso parte da ideia de que em “todo ser humano existe um mistério. O mistério do homem – a sua vida subterrânea – resulta irrevelado tanto para êle mesmo como para nós outros [...] que fazemos da nossa passagem na terra um desencontro de idéias e de sentimentos” (1963, p. 111). Intensificando o seu caráter sinuoso e enigmático, o romance não é linear, mas composto por analepses, geradas, principalmente, pelas lembranças evocadas por Madalena, que, a todo custo, busca compreender o seu sofrimento no momento presente. Ao longo de toda a narrativa, Madalena está diante de uma crise de ordem psicológica, e ela empreenderá uma viagem profunda no seu interior desordenado não somente para tentar escapar dos domínios maléficos do seu

casamento, mas para compreender, sobretudo, o mistério que paira sobre a sua vida e sobre as relações humanas:

Alma solitária, ela sentia pesar sobre a sua vida o tormento dessas criaturas que se sentem perdidas no abandono de si mesmas. Quantas vezes, indagando o que lhe faltava, qual o meio de preencher aquela lacuna que sentia dia a dia se alargar pela sua vida, chegava à conclusão de que não podia viver só, entregue apenas ao seu desencanto (CARDOSO, 1971, p. 42).

Composto por um prólogo e mais três partes intituladas, respectivamente, “Os laços invisíveis”, “Noturno” e “Os evadidos”, o romance começa com a partida de Maria, prima e empregada de Madalena. Hesitante e temerosa com a possível reação de Madalena, Maria explica que estava indo embora porque não suportava mais viver naquela casa em que se sentia frequentemente perseguida pelos olhares de Pedro. Nesse primeiro momento, embora Madalena ache absurda as confissões da prima, ela não deixa de ver alguma correlação com a realidade em que vivia: já naquela altura, o casal vivia relações insustentáveis, e Pedro, realmente, parece deter sobre si uma aura maléfica, que faz fenecer, em torno de si, qualquer princípio de paz. Ao perder Maria, tida não apenas como uma empregada, mas uma amiga fiel, Madalena parte para a casa de sua mãe, Camila, e espera encontrar nela uma ajuda para livrá-la da situação trágica a qual se sentia escravizada. No entanto, durante o diálogo, Madalena percebe que nada poderia obter de sua mãe, pois esta, preocupada apenas em manter seu estado de embriaguez, estava às voltas do seu próprio ego, não admitindo ser atormentada por nenhum problema exterior à sua esfera de preocupações próprias.

Em “Laços invisíveis”, Madalena descobre uma dívida contraída por Pedro junto a Bernardo, seu cunhado. Essa dívida parece esconder um grande mistério, pois Bernardo exige de Pedro algo que Madalena não consegue sequer supor o que seja. Nesta parte, há também a chegada de Emanuela, nova empregada do casal, uma moça de dezenove anos, que atrairá a atenção de Pedro, assim como de Bernardo. Este último é constantemente descrito como um homem cuja aparência causa pavor. Seu aspecto, com frequência, é comparado ao de uma larva que se arrasta na lama. Embora seja casado com Cira, irmã de Madalena, ele nutre pela cunhada uma paixão ardente e embebida em um forte sentimento de miséria. Bernardo não dorme. Junto ao muro da casa de Madalena, durante as madrugadas solitárias, fica sondando e

imaginando os caminhos percorridos por ela durante o dia, as flores nas quais tocou e os lugares em que deixou desprender sorrisos de seus lábios. Como uma larva, de fato, Bernardo chafurda sobre essa paixão impetuosa, a qual, pegajosa à sua carne, corrompe-o, devora-o e o aprisiona. Diante desse desejo que o consome, ele sofre não somente por não possuir Madalena, mas se sente miserável tanto por não ter coragem suficiente para declarar-se à mulher amada, como também por um excesso de consciência que revela a sua vida como um charco sórdido.

Em “Noturno”, ocorre a chegada de Adélia, mãe de Pedro. Trata-se de uma mulher solitária e de hábitos enrijecidos devido às dificuldades impostas pela vida. Pedro a chama, na verdade, para matar Madalena: “há muito vinha planejando a morte da esposa”, pois, conforme a personagem, “um de nós é demais” (CARDOSO, 1971, p. 194). É curioso notar que essa mulher, embora a primeira coisa que faça, ao ocupar um quarto na casa, seja pregar um crucifixo na parede, sujeite-se tão passivamente ao domínio e à influência do filho. Na verdade, ao aceitar colocar doses de veneno na bebida de Madalena, havia nela uma tentativa de diminuir a solidão da qual padecia e, talvez, aproximando-se do filho ela pudesse atrair, por mais ínfima que fosse, a sua amizade: “Apoiada, ora em violenta esperança, ora em completo desengano, resolvera aceder ao apelo do filho. [...] Ali estava, com o coração rudemente abalado, saída das profundezas da sua miséria solitária, ao aceno de uma esperança que aguardara a vida inteira” (CARDOSO, 1971, p. 150-151). Todavia, a insensibilidade de Pedro é atroz. Ele não só detesta a esposa como também a mãe e está disposto as mais desumanas ações. Pedro deflorará Emanuela, tentará assassinar Madalena e, no passado, já em posse de uma grande crueldade, havia mergulhado Isabel, uma criança que nutria por ele sentimentos singelos de amizade, em um tanque de água, o que a faria morrer devido a uma pneumonia. A palavra sortilégio, que muitas vezes é empregada junto ao nome de Pedro, descreve perfeitamente as suas relações com as outras pessoas: a sua força maléfica e, concomitantemente, o mal que ele personifica operam uma espécie de sedução, que não somente atrai as demais personagens, mas as induz a um profundo sentimento de mal-estar.

Madalena ignora a realidade dos fatos que se passam naquela casa. Há um mistério que a sonda, há laços invisíveis, cujos significados, ela ignora. O que há entre Pedro e Bernardo? O que ocorreu com Emanuela, que, de repente, perdeu o talhe de criança e tornou-se moça? Por que Adélia, em sua despedida, parece querer confessar-lhe algo, mas é interrompida, repentinamente, por Pedro? Por que, enfim,

ela não consegue romper com Pedro e se livrar da situação trágica a qual está escravizada? Em “Evadidos”, as peças do quebra-cabeça, finalmente, começam a vislumbrar a imagem do todo. Madalena sonha como uma tempestade que se avizinha e será este um prenúncio de uma tormenta que a acompanhará até a casa de Emanuela. Lá, ela descobrirá não somente que Bernardo a amava de forma ardente, mas que Pedro havia engravidado a empregada, que, agora, havia sido dominada pela loucura da qual nunca mais seria capaz de se livrar. Embora todo o romance seja permeado por descrições de uma tristeza pujante, nada se compara ao retorno de Emanuela à casa de sua infância, onde, cercada por brincadeiras infantis, desfrutava de um mundo sem máculas:

Era outra Emanuela que chegava, sem coragem para correr como outrora, incapaz de amar a vida simples que se oferecia. Era outra – e como sofria pelas modificações! – que se imobilizava de repente na volta da estrada, o olhar aflito vagando na vegetação exuberante, sem nenhum gesto amigável para a velha paisagem da sua meninice. Era bem outra, aquela que chegava tão cansada, os olhos ardentes de pranto, diante de toda uma vida morta para sempre, e que apagava com a sua sombra quase morna os traços que ainda a pudessem fazer sorrir aos esforços de novas esperanças. [...] Não existia mais aquele ar puro e cheio de um sentido de felicidade tão grande – pelo contrário, o silêncio era angustioso e profético, um silêncio de morte que tornava tudo distante e espectral, o canto espaçado dos galos e um outro soturno mugido dos bois (CARDOSO, 1971, p. 185-186).

Nesse retorno, havia uma tentativa desesperada de recuperar uma parcela da pureza perdida. A passagem da vida infantil, envolvida pelas brincadeiras pueris com os irmãos em meio ao milharal, para a vida adulta, marcada pelo rompimento abrupto daquele mundo de encantos, daquela vida simplória e desprovida de preocupações e, sobretudo, de pecados, tornam Emanuela uma espécie de bode expiatório da narrativa. Foi preciso que ela fosse sacrificada para que o mal pudesse ser extirpado daquela casa. Assim, Madalena, ao saber do estado de loucura de Emanuela, originada pela violação de seu corpo, e da traição que sofrera daquele homem a quem tanto amava, despe-se de toda a sua inércia e apatia, fruto da sua melancolia pungente e, em um ato alucinado e carregado de dor, envenena Pedro e parte, embora seu coração ainda seja confrangido por sentimentos ambíguos que ora a transportam para um extremo ódio em relação ao esposo, ora a acumulam de um amor piedoso e repleto de ternura.

Não se pode negar que existe uma semelhança bastante notória entre Pedro e Ivan Karamázov, de *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Assim como Ivan, Pedro também pode ser definido como o livre pensador e intelectual ateu, que não somente se rebela contra a criação divina, mas que possui um certo cinismo diante da vida humana. A frase de Ivan, “Sem Deus e sem vida eterna? Nesse caso, tudo será permitido” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 309), cabe perfeitamente às reflexões alimentadas por Pedro ao longo de todo o romance e parece ser ela que norteia as suas ações. Para ele, o problema que ronda a existência humana é saber se o homem é uma obra-prima da natureza ou de uma entidade divina. Nestes dois casos, Pedro procura compreender qual é o limite das ações humanas: caso seja o homem filho da natureza, a ele tudo será permitido, tendo o direito, inclusive, de conhecer além das suas possibilidades, porém, caso seja fruto de um Criador, no fim de seu caminho, ele terá de responder por todos os seus atos. Assim como o “Grande inquisidor”, presente no livro *Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, Pedro também protesta contra a criação divina e se apossa de um verdadeiro horror daqueles que se limitam às suas leis:

Como eu odeio a morna resignação desses seres que tremem com a mão pousada no trinco da porta e se afastam, sem coragem de abri-la... como eu odeio esses que não esperam mais nada, que se limitam a gastar o que recebem, sem coragem para furtar um pouco daquilo que não foi distribuído (CARDOSO, 1971, p. 216).

Entretanto, Pedro não somente procura provocar Deus. Se Ivan Karamázov protestava contra um mundo no qual Deus havia permitido a entrada de crueldades e de sofrimentos, Pedro se distanciará desse ponto, encarnando em si a própria figura do mal. Ele, ao mesmo tempo, é a figura típica do homem moderno, que se afasta das leis divinas, mas é também aquele que está disposto a tudo, a ultrapassar todas as fronteiras da moral humana. Pedro em um de seus diálogos com o mendigo resignado, um espectro, fruto da loucura iminente da qual padece, configurando uma parte do seu próprio ser, a reação, a resignação do ser humano, afirma: “aprendi a caminhar por caminhos novos – desde então, procuro avidamente os limites da minha natureza” (CARDOSO, 1971, p. 142). De fato, devorado pelos seus próprios pensamentos, é como se ele erigisse um mundo novo: “é verdade que haverá o tempo que eu lhe disse, [...] será quando o homem não amar senão a si mesmo, desdenhar os seus sofrimentos e não temer senão as suas próprias forças” (CARDOSO, 1971, p. 328).

A morte de Isabel é um dos pontos cruciais para se compreender a relação entre Pedro e Madalena, assim como a sua relação com Emanuela posteriormente. Isabel era uma menina pura e vivia às voltas de Pedro, dedicando-lhe sentimentos ternos de amizade. Porém Pedro não a suporta, pois ele, estigma do mal, repele de si qualquer princípio de pureza e de bondade. A morte de Isabel deixará marcas profundas em seu ser. Pedro casa-se com Madalena, porque ela, amiga de Isabel, também guardava em si o mesmo princípio de bondade. Da mesma forma, ele se sentirá atraído por Emanuela, pois ela representa a ingenuidade e a vida sem máculas. Pedro, na sua imensa maldade, sente-se atraído pelo bem, mas, ao mesmo tempo, procura corrompê-lo e afrontá-lo. Embora ele pareça não sentir culpa pelos seus atos, em seus momentos de alucinação, é a morte de Isabel que lhe sobrevém à mente. Em outras palavras, governado e seduzido pelo mal, Pedro busca, a todo custo, enveredar-se pelos caminhos do desconhecido, mas ele não passará incólume, pois terá o seu psiquismo abalado pela sua própria perversidade.

Trágico, fantasmagórico, febril, enigmático, todos esses adjetivos parecem, de fato, atingir partes significativas que compõem o romance *A luz no subsolo* e que vêm sendo ressaltados amplamente pelos textos críticos que se debruçaram sobre ele. De fato, no trecho abaixo, é possível observar como o escritor lapida o texto para criar essa atmosfera sombria e fantasmagórica em sua obra. A ampla utilização de palavras que remetem à escuridão (“escuro”, “sombra”, “escuridão”), somada ao próprio enigma da personagem Emanuela estar sendo ou não perseguida por alguém, são alguns dos elementos utilizados pelo escritor que sinalizam o caráter espectral e sombrio dentro de *A luz no subsolo*:

Agora estava só no corredor escuro. Uma emoção estranha a assaltou. Ofegante, encostou-se à parede, sem forças para prosseguir a caminhada. Sentia-se **ameaçada** por **perigos invisíveis**. De uns dias para cá, **perdia a tranquilidade**, julgando-se **vigiada** por alguém que **não conseguia ver**. [...] Era a sensação que lhe chegava, diante da escada **escura**, da casa **imersa no silêncio**. Tateando, continuou a caminhar, ganhou a escada, desceu, escutando a madeira estalar sob os seus pés. Na sala encontrou uma lamparina acesa. Era verdade, pois – alguém estava acordado, alguém vigiava – dois olhos a seguiam insistentemente da **sombra**. Aproximou-se receosa e soprou a chama trêmula. No **escuro**, procurou o rumo da porta com o coração aos saltos. Quando segurou o trinco, ouviu um estalo; permaneceu quieta, até que novamente a madeira estalou. [...] Fazendo um esforço sobre si mesma, rodou o trinco e mergulhou na **escuridão** do jardim (CARDOSO, 1971, p. 149-150, grifo nosso).

Por outro lado, pode-se dizer também que *A luz do subsolo* é, antes de mais nada, um romance, essencialmente, melancólico. A melancolia erige-se desde a descrição das paisagens, do sentimento que se apossa das personagens e até como uma chave interpretativa e simbólica que sustenta todo o romance. É a melancolia que perseguirá Madalena desde o princípio da narrativa, e será esse mesmo ar melancólico que poderá ser percebido em personagens vindouras da obra cardosiana, como é o caso de Clara, de *Dias perdidos*, e de Ana Meneses, de *Crônica da casa assassinada*. É a melancolia, em suma, que assoma como uma espécie de cosmovisão que cinge a narrativa e que oferece um modo de compreensão sobre a situação miserável e extremamente penosa a que todas as personagens estão entregues.

#### 4.1.2 A Melancolia de Madalena

Um dos primeiros indícios da melancolia dentro da esfera narrativa cardosiana encontra-se nos espaços que a constituem. Altamente simbólicos, eles compartilham da tristeza profunda e dos tormentos que rondam as suas personagens. O jardim, a casa e, até mesmo, os móveis parecem vibrar em consonância ao estado interior de cada uma delas, como se eles, de fato, fossem cúmplices de seus dramas: “tôdas estas coisas estavam impregnadas dela mesma e da sua vida e nunca mais as tornaria a ver sem essa penosa impressão de instabilidade e transição” (CARDOSO, 1971, p. 252). Os espaços fechados, como a casa de Pedro e de Madalena, que parece estar sempre imersa em uma atmosfera de apatia e sonolência, e, até mesmo, o jardim, encerrado por flores e árvores de aspecto hostil, refletem não apenas a própria situação intransponível das personagens, mas, sobretudo, a melancolia que cinge a própria narrativa:

As coisas em tôrno caíam numa triste rigidez. Madalena adivinhava na melancolia do ambiente, naquela erva úmida aprisionada pelos dedos macios da noite, naquelas árvores que agora pareciam mais altas, mais hostis e de uma beleza mais trágica, a chuva que não tardaria a cair. Era um apêlo exterior à sua alma, um pedido partido de tôda aquela natureza sofredora que se entregava ao sono (CARDOSO, 1971, p. 37).

Além disso, as personagens aparecem, na maioria das vezes, apenas à noite. Emanuela, insone, realiza vários passeios noturnos. Bernardo espreita Madalena em

meio à escuridão. Madalena, por sua vez, contempla o céu escuro e a luz pálida da lua que banha tristemente as flores do jardim. *A luz no subsolo* é um romance essencialmente noturno. A noite representa, a um só tempo, o isolamento dos indivíduos, como também a ausência de luz e a falta de esperança que os liga a sofrimentos intermináveis: “a noite caía rapidamente. De volta para casa, Madalena não podia vencer o desespero que ia se apossando do seu espírito. As esperanças que alimentara durante a manhã lhe apareciam perfeitamente ridículas, agora” (CARDOSO, 1971, p. 37). A melancolia possui uma relação com os espaços noturnos, pois, desde épocas longínquas, ela foi associada ao humor negro e, conseqüentemente, a uma gama de sentidos que remetem à escuridão, ao sombrio e ao aspecto taciturno de se portar diante da vida. Assim, em um plano simbólico, a noite passa a representar a massa densa e obscura que repousa sobre a vida dos sujeitos melancólicos, e, conseqüentemente, a privação de quaisquer esperanças. É nesse espaço, portanto, que Madalena encontrará uma consonância com o seu próprio estado de espírito:

Fazia-lhe bem aspirar aquele ar morno, saturado do perfume vivo das rosas, misturado a um inexplicável odor de velhos muros úmidos, como se a noite viesse desses quintais fechados, onde se desfazem sonolentemente as grandes corolas efêmeras. Pensava que também nesses corpos frágeis escondia-se a sombra do sofrimento ignorado, essa angústia atirada ao vento, como um sentimento mortal destinado a marcar as coisas criadas pelo amor. [...] No escuro, não distinguia senão a forma pálida dos grandes vasos sobre o muro e a cabeleira recortada da folhagem. [...] Por um momento, seus olhos desceram ao grande céu vazio, onde apenas um punhado de estrelas – cinco ou seis no máximo – flamejava com um brilho seco e distante. Não saberia explicar porque se achava tão integrada ao ritmo daquela noite (CARDOSO, 1971, p. 115).

Em um plano discursivo, Madalena é aquela que melhor encarna a imagem de um sujeito melancólico em *A luz no subsolo*. Junto a ela, o afeto da melancolia é lexicalizado inúmeras vezes: “uma melancolia sem motivo que a aprisionava, distanciando-a do objeto mesmo que a causara, colocando-a acima dessa realidade que a cercava, numa pressão continuamente dolorosa” (CARDOSO, 1971, p.16), “Madalena sentia-se levada por uma irresistível melancolia” (CARDOSO, 1971, p. 51), “era um traço de nobreza naquela pobre melancolia, uma vontade de ultrapassar a si mesma, de ser forte bastante, para dominar o descontrole das suas emoções”

(CARDOSO, 1971, p. 88), “Madalena sentia-se assaltada por uma atroz melancolia” (CARDOSO, 1971, p. 123).

Entretanto, a presença da melancolia em Madalena não se limita ao fato de ser descrita, frequentemente, como melancólica ao longo de toda a narrativa, mas, sobretudo, a partir do modo pelo qual ela se comporta diante da vida desditosa que coube a ela. Ao analisar os caminhos traçados por Madalena, o que se percebe não é somente a presença de uma mulher que viu seu desejo miseravelmente estilhaçado por um homem insensível e incapaz de compreender a dimensão de seu amor, mas a vida de uma mulher golpeada por uma perda que, para ela, é irreparável e de cujos danos é impossível de se libertar:

Ela amava em Pedro a sua face pálida e irônica, os seus lábios que nunca a tinham beijado com amor, como amava também as suas fraquezas, o passado que não conhecia, as inquietações de que não participava. E era obrigada a guardar todo esse tesouro em si, a se fechar nesse mundo repleto de sensações inaproveitadas, espreitando o agonizar de cada dia, sem conseguir destruir a invasão de novas esperanças (CARDOSO, 1971, p. 114).

É evidente que o pivô de toda a melancolia de Madalena é o matrimônio fracassado com Pedro. É ele que despedaça a sua paz e que a arrasta para uma zona de sofrimentos intermináveis e na qual ela “sentia se afundar aos poucos, quando se lembrava de que era uma escrava e que jamais reconquistaria o domínio” (CARDOSO, 1971, p. 28). Madalena não se sente apenas submissa a esse destino cruel, mas se sente dilacerada por saber que o marido a ignora: “tremia, do fundo da sua miséria, ao lembrar de que ele parecia amar somente os livros” (CARDOSO, 1971, p. 25). Completamente desprezada por Pedro, preocupado apenas com seus próprios pensamentos e filosofias, e apartada de um amor que sonhava viver, ela se verá diante de uma vida rodeada por sofrimentos. De fato, ela, feita para o amor, sofrerá desde o princípio de seu matrimônio, pois “desde a primeira noite, o amor parecia ter se extinguido e Pedro regressara ao que realmente devia ser” (CARDOSO, 1971, p. 66).

A constatação sobre a impossibilidade de concretização do seu amor e a desventura no casamento desabrocham em Madalena um amálgama confuso de sentimentos. Nela é possível verificar a presença da esperança, que a faz sonhar, constantemente, com uma aproximação do marido (“ela vivia com o coração suspenso, à espera de alguma coisa” (CARDOSO, 1971, p. 123)), a frustração, que a

faz observar que seus pensamentos nada mais são do que meras ilusões (“ela reconhecia que a culpa era inteiramente sua. Tudo o que ela imaginara para satisfazer às exigências da própria sensibilidade, surgia agora na sua inteira realidade” (CARDOSO, 1971, p. 124)) e, até mesmo, o desespero, que a faz chorar e defrontar-se de maneira febril com uma série de questionamentos:

O seu desespero foi tão intenso, que abandonou precipitadamente o terraço, ganhou a sala escura e, ainda nas trevas, desceu a escada. A madeira rinchava. A casa estava sem luzes e Madalena sentiu-se quase humilhada, à lembrança de que estava ali como uma criatura despida de interêsse para as outras pessoas, abandonadas por todos. Acaso não era bonita? Absurdo, passar os dias assim, se dilacerando nos próprios pensamentos. Talvez a causa de tudo fôsse a reclusão em que vivia agora, sem quase ver ninguém. Que loucura! Não devia ela aproveitar a vida como os outros aproveitavam? Mas horrorizava-a essa ideia de ‘aproveitar a vida’, de estrangular a única vida que ela achava possível, o rumor de festas e passeios (CARDOSO, 1971, p. 118-119).

Nesses momentos febris, Madalena tentará, de alguma forma, liquidar a falta que a oprime (“era um impulso para torcer o rumo da sua vida perturbada, uma nova procura de felicidade e sossego. Não, não aceitava, pois, a vida, já que lutava para transformá-la a seu modo” (CARDOSO, 1971, p. 27)). Logo no início do romance ela procurará a própria mãe, a qual era vista por ela como alguém que lhe pudesse ajudar e trazer, de algum modo, a solução para seus problemas e acolhimento para suas queixas. Porém, ao defrontar-se com a frieza da mãe, ela perceberá que deverá lutar contra Pedro sozinha, pois Camila, além de não gostar da própria filha, tem horror a qualquer problema exterior à sua esfera individual: “que tolice! Como pudera pensar em se valer da mãe? Era preciso ter esquecido quem era aquela alma egoísta e fria, pregando eternamente teorias que a salvaguardassem de aborrecimentos causados pelos outros [...]” (CARDOSO, 1971, p. 31). Ela também procurará obter algum paliativo na embriaguez (“a bebida queimou-lhe a bôca [...] aquele fogo se espalhava pelo seu corpo, descia como uma onda incendiada até ao centro. Apoiou-se à mesa, os olhos marejados de lágrimas” (CARDOSO, 1971, p. 122)) e também desejará romper com o marido e lutar por uma parcela de felicidade (“devia, pois, lutar por si mesma; a felicidade de cada um só a cada um importa (CARDOSO, 1971, p. 123))”. No entanto, Madalena, perceberá que qualquer tentativa era vã, pois ela não consegue romper os laços que a unem a Pedro, como se ela, de fato, estivesse

irremediavelmente agrilhoadada não apenas a um matrimônio infeliz, mas a um amor elevado que recusa a separação do homem amado.

Se existe uma faísca que a impulsiona à ação no desespero, já, na melancolia, é a apatia e a deserção total que gravarão as suas marcas em Madalena. Assim, a melancolia em Madalena é fruto de uma perda, pois a possibilidade de um matrimônio feliz e, por conseguinte, o desejo de ser amada estão irremediavelmente vedados a ela. Por outro lado, a melancolia não se limita somente a uma perda, mas a uma completa incapacidade de lidar com ela somada a uma inépcia de fugir da situação presente. Por mais que ela clame e pense em partir, “Deus, Deus é preciso que me liberte desse homem, é preciso que eu me liberte, é preciso!” (CARDOSO, 1971, p. 69), é a inércia e o desalento que se tornam seus cúmplices, pois, para o sujeito melancólico, o que lhe passa a ditar a vida é uma visão negativa do mundo e a ausência de sentidos em qualquer ação:

Caminhos, caminhos que a sombra ia engolindo aos poucos, gestos que iam perdendo tôda beleza e rompiam as suas misteriosas comunicações, para se tornarem insuportavelmente hostis e individuais... Ah! para as almas morbidamente sensíveis como a sua, aquele rompimento forçado pelo tempo era alguma coisa profundamente dolorosa, que arrastaria sempre pelos dias tristes, com os olhos cegos voltados para os lugares que deixara... A vida não seria apenas a ameaça do tempo e o desejo de voltar? Ah! Caminhos! Caminhos por onde passara e por onde não poderia mais passar... E a sua dor foi tão súbita e tão intensa que abriu os olhos de nôvo, inundados de lágrimas (CARDOSO, 1971, p. 222).

É interessante observar que a melancolia não se torna evidente apenas pelos sentimentos dentro do discurso que levam Madalena a se tornar uma mulher melancólica, mas também pelas escolhas lexicais de conotação negativa que colaboram para a criação da estética da melancolia no romance. Além de romancista, Lúcio Cardoso também era poeta e, sem dúvida, o trabalho com o plano expressivo parece ser uma preocupação constante na tessitura de seus textos. No trecho abaixo, as palavras empregadas, além de possuírem uma carga semântica bastante sombria, também são altamente visuais e, concomitantemente, apontam para características típicas do sujeito melancólico. A treva, o peso, a vacuidade de Madalena, o cansaço, o deitar-se e a inutilidade de toda ação remetem, a um só tempo, para uma escrita marcada profundamente por traços negativos e taciturnos e também para a imagem

clássica dos sujeitos melancólicos, isto é, sujeitos inertes, prostrados e sem forças para lutar:

Com o coração sobressaltado, aventurou-se na **treva**, disposta a ganhar o portão e sair. Qualquer coisa lhe **pesava** na cabeça. Sentia-se **vazia, um grande cansaço** se apossando do seu corpo. Onde iria quando atingisse o portão? Era melhor voltar. Dentro de casa, tornaria a se **deitar e a pensar nas mesmas coisas**. Qualquer tentativa de fugir ao seu destino era **inteiramente inútil** (CARDOSO, 1971, p. 121, grifo nosso).

Nesse sentido, a estética da melancolia não se faz presente somente por meio de um percurso de sentido que estabelece no discurso a presença da melancolia, mas é possível também verificar que ela se presentifica por imagens peculiares que aparecem ao longo de toda narrativa. Se a tradição, em suas diversas áreas do saber, procurou descrever o melancólico a partir de lugares-comuns, Madalena acaba sintetizando em si essas várias imagens. Ela é, por excelência, o sujeito da não-ação, imersa na solidão e cuja vida não tem sentido. Em várias partes do romance, é possível observá-la em um estado de apatia e de inércia profundas, características típicas do melancólico e que foram ressaltadas ao longo da história ocidental:

Ainda por muito tempo estêve ela **nessa posição**, sem um **gesto que a chamasse à vida**. Mas pouco a pouco, **cansada**, voltou-se a sentar-se, **a cabeça apoiada entre as mãos**, numa posição que se dividia entre o **abandono e meditação**; e na **penumbra** macia, o seu rosto fino parecia se alongar mais, enquanto os olhos ganhavam na sua **imobilidade** de um brilho distante de criatura em êxtase. Para ela, o **mundo cessava de existir** (CARDOSO, 1971, p. 172, grifo nosso).

Além disso, nela também é possível verificar a presença de lamúrias e queixas constantes, cerceadas por uma visão na qual o desencanto frente a vida advém da aridez amorosa na qual vive. Para Madalena, o mundo se torna uma seara de dor e de hostilidades e no qual deve ela arrastar inelutavelmente a sua dor. Tudo para ela parece estar engolfado por uma sombra que só reluz tristezas: “ela se sentia sem forças para lutar – o seu amor, a sua vida apareciam de repente sem nenhum interesse, como se fôssem coisas colocadas foras do seu ser, e ela, uma figura em contornos, se movendo no fundo de um espelho” (CARDOSO, 1971, p. 182). Ao passo que a melancolia se derrama sobre seu interior e passa a turvar-lhe o modo pelo qual enxerga e compreende o mundo, Madalena percebe que a existência humana é uma

jornada, essencialmente, solitária e acompanhada de sofrimentos que se acumulam pelos caminhos:

O seu coração se desfizera de dor e ela chorava. Lembrava-se de ter ouvido Pedro dizer que uma criatura jamais se liberta da sua infância. Tudo o que se passa após não é senão um longo esfacelamento da criatura subtraída a um mundo em que não pode mais penetrar – é o castigo do pecado, o banimento de um paraíso onde a consciência penetra como o primeiro silvo da serpente diabólica. Madalena também sofria nessa ronda em tórno de um passado que não morre, porque só as coisas puras resistem – e fora dele tudo era um confuso amálgama de sensações amargas e injustas (CARDOSO, 1971, p. 116-117).

De fato, dentro da perspectiva humoral ou dos temperamentos, o papel que cada sujeito desempenha na vida é condicionado por um dos quatro fluidos ou, em uma perspectiva mais moderna, por um dos quatro temperamentos. As descrições que envolvem Madalena facilmente podem levar a considerá-la como aquela que detém uma proporção significativa da bÍlis negra em seu corpo ou que tem o temperamento melancólico preponderante em sua psique. Inclinada a observar tudo o que lhe rodeia, não raro ela se deixa levar pelas suas sensações e sentimentos. Ela se retrai de qualquer ação e seu foco, ao longo do romance, é fomentar os pensamentos pessimistas que a assaltam. Para os melancólicos, tudo não passa de um espaço imerso em sombras, tudo é contaminado pelo sofrimento e pela dor:

Via agora a existência como um imenso plano sombrio. Sobre ele as criaturas deslizavam cegas e constrangidas pelo temor alheio e pelo temor de si mesmas. Havia os que se revoltavam e se destruíam no caminho – havia os que se atiravam da borda ao abismo e os que marchavam resignados até o âmago da treva (CARDOSO, 1971, p. 123).

Como bem explica Brucciani (2013), em seu artigo “Os quatro temperamentos”, os melancólicos são sujeitos propensos ao perfeccionismo e são extremamente idealistas. Preferem o ideal ao agir e, por isso, muitas vezes, entregam-se à inércia. De fato, Madalena sonha com um amor ideal e não consegue se libertar de suas quimeras. Frequentemente submersa em devaneios amorosos, ela se imagina em posse daquilo que deseja, pois, para ela, “idealizar era melhor” (CARDOSO, 1971, p. 117). E, desse modo, frente à situação presente desagradável na qual vive, ela passará a refugiar-se nas memórias de sua infância, tempo no qual existia para ela uma parcela de acalento frente à hostilidade do mundo. A melancolia, essa espécie

de luto por existir, acaba por levar os indivíduos à contemplação e, até mesmo, à ruminação de fatos passados, na tentativa de salvaguardar esses momentos nos quais se podia ver um lampejo de esperança e de alegria:

Tudo aquilo era de um encanto tão simples, de uma beleza tão pura, que Madalena se sentira comovida. Aliás, depois de tanto tempo decorrido, experimentava um certo sabor amargo em reviver momentos como êsse, onde a doçura gozada aparecia através da distância, sem nenhum véu que a escondesse; era essa doçura, na sua essência verdadeira, e ela só a podia avaliar dêsse modo, depois de adquirir a convicção de que a tinha perdido para sempre. (CARDOSO, 1971 p. 41).

Outro elemento bastante melancólico em Madalena faz-se presente na sua obsessão pelo sofrimento e até mesmo, no prazer que ela sente em sua própria dor: “os sofrimentos continuavam os mesmos. Dir-se-ia que ela encontrava um certo lenitivo nisto” (CARDOSO, 1971, p. 215). De fato, Madalena tenta elevar o seu sofrimento, esgotá-lo até a última instância, porque, nele, ela enxerga um prazer e, até mesmo, uma espécie de sabedoria: “talvez a necessidade de dar à vida uma significação mais ampla – talvez o simples desejo de adquirir um conhecimento novo, além do que o destino limita a cada um” (CARDOSO, 1971, p. 215). É curioso notar que se, por um lado, não existem alegrias possíveis para o melancólico, por outro lado, existe uma espécie de deleite que se encontra no seu ato contemplativo e na busca pela compreensão da realidade.

As teorias freudianas tornam-se bastante fecundas também para se compreender a presença da melancolia em Madalena, pois se, em “Luto e melancolia”, Freud afirmaria que a melancolia é fruto de uma perda da qual o sujeito se sente impossibilitado de desligar-se, Madalena personifica perfeitamente essa afirmação. Embora sofra por conta do casamento fracassado, ela também não consegue se livrar dele, o que a levará a um estado de melancolia permanente. Além de se recusar a esse amor unilateral, a um relacionamento frio e cruel, nada no mundo atrai a atenção de Madalena. Nada lhe traz prazer, tampouco, distancia-a do seu sofrimento: as suas vias de prazer foram irremediavelmente amputadas. As marcas desse amor impossível e que ela deseja de forma sôfrega estarão inscritas para sempre em seu ser. Pedro assoma, assim, como uma presença maciça na vida de Madalena:

Madalena cerrou os olhos. Do fundo do seu ser, acordava um grito tremendo, um grito lançado no meio da treva, miserável e solitária.

Sentia-se prestes a rolar aos pés daquele homem, a se entregar inteiramente, como uma criatura perdida na sua própria desgraça. Sentia-se ligada a ele pelos laços do seu mistério impenetrável. Mas acaso tinha esse direito... devia submeter-se assim a um homem que não a amava? (CARDOSO, 1971, p. 181).

Madalena está disposta a perder tudo, mas não aceita perder o elo com o seu objeto de amor. Por isso, é a imagem obsessiva de Pedro que se inscreve em seus pensamentos. E, por saber o seu objeto de amor perdido, ela vive um luto sem fim. No entanto, após descobrir que Emanuela, sua empregada, estava não somente grávida de Pedro, mas louca por ver o seu mundo infantil e inocente irremediavelmente perdido, Madalena matará Pedro, despejando veneno em sua bebida. Se, por um lado, o assassinato do marido pode ser compreendido como uma tentativa de escapar da sua tristeza profunda, por outro lado, ela também pode ser vista como uma atitude extrema, fruto da sua própria melancolia. Nesse sentido, ao defrontar-se com o caráter irremediável de sua perda, isto é, com a irrealização de ter o amor do marido, Madalena também nega, de uma vez por todas, os seus sonhos. A dor se torna tão lancinante e a melancolia tão atroz que o assassinato assoma como uma forma de eliminação do seu algoz. Se, em casos extremos, o melancólico pode chegar a cometer o suicídio, em Madalena, a morte de Pedro representa-lhe, de certa forma, uma espécie de assassinato de si mesma, pois, nesse ato extremado, ela acaba por exterminar uma parcela do seu próprio eu.

De fato, o que se percebe em Madalena é a presença do desejo, aspecto esse que aparece de maneira constante entre os críticos que se debruçaram sobre a obra cardosiana. No entanto, a problemática que se eleva juntamente com a presença do desejo é que, por não conseguir aquilo que tanto almeja e por não saber lidar com suas frustrações e decepções, ela acaba por se enredar nos domínios da melancolia. Assim, Madalena aponta como um sujeito melancólico por que ela se sente totalmente incapaz de lidar com a ausência de amor que lhe oprime o ser e com seu matrimônio infeliz e absolutamente fracassado. A sua situação presente, mergulhada no vazio que se dá pela perda do seu objeto de amor, lança-a no abismo da melancolia e do qual ela não consegue escapar. A melancolia se torna, portanto, uma força pujante em sua vida, fazendo da narrativa de *A luz no subsolo* uma espécie de calabouço soterrado por descrições de tristeza profunda e de dores inescapáveis.

#### 4.1.3 A Melancolia Metafísica

A narrativa de *A luz do Subsolo* debruça-se, principalmente, sobre a vida de Madalena. No entanto, a melancolia pode ser percebida não somente na história dela, mas, de certa forma, na vida de todas as personagens do romance. Todas elas padecem da ausência de um objeto e, como descreveria Freud, a partir de suas análises clínicas a respeito dos melancólicos, todas elas parecem estar submersas em um luto perpétuo. Esse é o caso, por exemplo, de Emanuela, que, se na infância, desfrutava de uma felicidade singela e pueril, viu-a absolutamente destruída por Pedro, que não somente violou o seu corpo puro, mas atirou-a a uma loucura da qual jamais poderia escapar (“A noite imóvel dormia sôbre todas as coisas. [...] [Emanuela] levantou-se e encostou-se à janela; a natureza desaparecia num abismo de trevas” (CARDOSO, 1971, p. 192)). Esse também é o caso de Cira, irmã de Madalena, que, desde a infância, não suportava a vida que levava junto à mãe, repetindo, incontáveis vezes, que chegaria um dia no qual ela despir-se-ia de sua inércia e se perderia pelas estradas afora (“Cira conseguia ressuscitar com extraordinária vitalidade o seu rancor daquele instante, o seu fastio daqueles dias atolados na inércia” (CARDOSO, 1971, p. 285)). Todas essas personagens perderam algo em suas vidas, são sujeitos, por excelência, da falta, e, por não saberem lidar com a lacuna que se inscreve em cada uma delas, tornam-se sujeitos entregues ao sentimento da melancolia. Se, para Freud, a melancolia é consequência de uma perda e de um estado de luto do qual não se pode transpor, as personagens cardosianas parecem se enquadrar perfeitamente nessa situação.

É fato que, em parte, essa melancolia é fruto de amores desencontrados, como se as personagens estivessem dentro da “Quadrilha”, de Drummond. Afinal, Bernardo ama Madalena, que, por sua vez, sente um amor descomunal por Pedro, o qual não ama senão os estudos e as suas próprias filosofias. No entanto, por outro lado, a melancolia não nasce apenas do desejo frustrado e da decepção, mas de uma total inaptidão para lidar com a falta que o desejo irrealizado gera. Não se pode ignorar que Lúcio Cardoso procurou dar uma dimensão muito mais ampla e profunda sobre o sentido dessas vidas açoiadas por uma tristeza sem fim. Madalena não sofre apenas porque o marido não nutre por ela nenhum sentimento de amor, mas sofre também porque atinge uma verdade que somente aqueles que são golpeados por um sofrimento incessante são capazes de enxergar:

Começara a perceber que as pessoas não se encontram nunca. E jamais ela tivera na sua vida isso que se chama o encontro de alguém – essa afinidade entre duas almas parecidas, êsse movimento que lança uma individualidade encerrada em si mesma ao encontro de outra semelhante e que faz da existência, por vêzes, alguma coisa bem menos amarga que o desenrolar cotidiano. Recusava-se e se sentia recusada. Apesar de tudo, poderia ainda contar os seus esforços, medir tôdas as suas tentativas fracassadas, sorrir de tédio ante o vazio que se estendia implacavelmente sôbre tudo (CARDOSO, 1971, p. 223).

Nesse sentido, a melancolia em *A luz no subsolo* se origina da falta irreparável e da incompletude constitutiva de todo ser, que gera uma série de consequências daninhas para as suas vidas. A incapacidade de lidar com a frustração de seus desejos arrasta as suas personagens para uma visão soturna sobre a vida humana: as pessoas são incapazes de compreender umas às outras, os desejos são discrepantes, não há harmonia, não há, tampouco, uma palavra de carinho que possa redimir a humanidade de tanto sofrimento. No fim, nessas jornadas de sofrimento, de ausências e de incapacidade de lidar com a solidão de vidas inglórias, o que impera, ao cabo, é a melancolia, como um senhorio tirânico a retirar-lhes qualquer vivacidade, como bem nota Bernardo:

Talvez o vento noturno fôsse o culpado de tudo – o certo é que a criatura se debruçou sobre a rota dessa jornada inglória e sentiu que não havia significação nesses desencontros e nessas revelações cruéis. Não havia significado diante de uma paz que chegava tão repentinamente, destruindo, por um milagre de que ela própria duvidava, os laços de sangue que formavam o fundo da sua tragédia. É que, maior dô que o desespero e as lutas de morte, – a tristeza de cada um sabe soprar no coração ferido, as cantigas que o acalmarão um instante... Bernardo não se enganava: mais tarde o sofrimento viria de novo, rejuvenescido pelo sono, duplicando as suas fôrças, impondo à fragilidade do ser, sua vontade de senhor implacável (CARDOSO, 1971, p. 277).

Bernardo sofre porque não tem a mulher que deseja, mas também porque percebe que os desejos são descontraídos e o corpo, sequioso que clama a cada instante pelo seu pedaço de prazer, nega-se à resignação. Tudo se resume, assim, a uma luta perpétua na qual os homens buscam subsistir e atender sofregamente os seus anseios. Além de lutarem entre si, eles também travam uma batalha consigo mesmos. Na verdade, todas essas personagens estão sujeitas a um coração devorado por paixões e o defrontar-se entre elas revela relações totalmente adversas: “nós não somos senão lobos furiosos e dispostos a devorar uns aos outros”

(CARDOSO, 1971, p. 302). Tudo está sintetizado, enfim, na constatação melancólica de que existir é doloroso, porque os desejos insatisfeitos, além da lacuna que geram no ser, também transformam-se em uma avalanche de tormentos e sofrimentos infindáveis.

É possível dizer que Cardoso oferece, por meio da sua narrativa, uma visão simbólica dessa melancolia que se associa, justamente, à visão de que se trata de uma carência constitutiva da alma humana. Nos parágrafos finais, Bernardo, ao lado do corpo agonizante de Pedro, confessa que a inquietação e, ao mesmo tempo, a inércia da qual as pessoas padecem é fruto, na verdade, de uma parcela perdida, uma lacuna do próprio ser. Os desejos sentidos pelos indivíduos nada mais são do que a tentativa desesperada de suprir essa falta primitiva do homem, mas, por mais que eles se enveredem na busca desenfreada de preencher esse espaço vazio, sempre se depararão com um sentimento de melancolia, pois algo está irremediavelmente perdido dentro da própria condição humana. A associação com a filosofia de Walter Benjamin e com as reflexões de Santa Hildegarda de Bingen, expostas no segundo capítulo desta tese, tornam-se inevitáveis: a melancolia paira sobre o homem desde a queda de Adão no Paraíso.

Na vida terrena, qualquer tentativa de realização ou plenitude é vã, pois a bem-aventurança só poderá ser compartilhada, novamente, com o homem no dia do Juízo Final, quando, diante de Deus, a criatura será, finalmente, condenada ou redimida. Enquanto esse dia não chegar, o homem estará sujeito a caminhos em que a solidão impera, a arrastar-se por dias tristes, a perceber que a afinidade entre as almas se trata de uma simples ilusão, ou, nas palavras de Bernardo, a sofrer de uma parte para sempre perdida:

— Ele me disse, eu bem ouvi, que o que nós sentimos, essa inquietação e essa angústia do sobrenatural é o vago desejo da unidade, a nostalgia de um todo partido, a necessidade de Deus. Muitas vezes ouvi dizer que o amor se parece com a morte... e agora eu lhe pergunto se você se lembra do que nós conversamos uma vez sobre o 'coração devorado de paixões'? Pois bem, Pedro, o amor é esse mesmo desejo divino da unidade, é o desespero da carne que procura a sua parte perdida. Mas, segundo João Epifânio, a agregação não se fará senão no dia do Juízo Final, quando o Apocalipse soar e seus visível reinar sobre a morte, transformando a fisionômico das coisas criadas. Assim, é o medo da morte que nos espera – vencida a morte, estaremos aguardando no seio de Deus (CARDOSO, 1971, p. 340-341).

Assim, embora o que mortifique as personagens de Cardoso, em um primeiro plano, seja um objeto de amor específico, por outro lado, a melancolia resplandece como fruto de uma incompletude que não pode ser sanada na vida terrena. No mundo cardosiano, as relações humanas estão pautadas numa rede de acidentalidades, de amores não correspondidos, de descompassos, frustrações, de desejos não realizados. Todas essas personagens, ligadas pelo acaso, esperam, de alguma forma, suprir a lacuna que pulsa no interior de cada uma delas. E a realidade, dolorosamente, descortinada por elas, mostra, na verdade, que existe uma inviabilização de um amor pleno somada a uma ausência, a uma perda irreparável, da qual elas não só não conseguem se livrar, mas são totalmente inaptas a suportar as consequências danosas que elas trazem consigo. Todas essas personagens, enfim, embora busquem desenfreadamente pelo Eros, o princípio da vida, não o conhecem e se sujeitam aos domínios de Tântatos, ao princípio da morte e da melancolia irremediável:

Cada um de nós possui duas partes distintas – a que ama o sofrimento e a que repele violentamente esse mesmo sofrimento. Essas duas partes podem estar por muito tempo ou ainda constantemente em equilíbrio; são razões que se oferecem com o mesmo valor e transformam a vida do mesmo modo que a tormenta encrespa as ondas de um lago. Talvez chegue um dia, onde pra sempre uma dessas partes se extinga. É como uma porta, largamente aberta para o tempo, que o vento, repentinamente mais forte, girou nos velhos gonzos e fechou para o resto da existência. Então, nenhuma força mais conseguirá abri-la, nenhuma imprecação, nenhum soluço, nenhuma promessa vã lançada com os lábios da agonia. O que se foi não volta mais – e agora o amor será eterno ou a solidão crescerá como as urzes nos campos que o sol inutiliza (CARDOSO, 1971, p. 315).

Um outro ponto importante para se compreender essa dimensão simbólica da presença da melancolia no romance cardosiano encontra-se no próprio título da obra, que constitui, na verdade, um pensamento de Pedro sobre as relações humanas e que será explicado por Bernardo a Madalena:

É de uma simplicidade imbecil – creio mesmo que já o deve ter escutado algum dia... Ele quer dizer que existe uma realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta... compreende o que estou dizendo? Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte reconhecimento insignificante e pueril... Assim estão sempre envolvidas em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre, mas que não tocamos nunca... estamos envolvidos pelas trevas mais

densas – a realidade não é realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso... (CARDOSO, 1971, p. 297).

A “luz no subsolo” nada mais é do que uma ideia análoga ao mito da caverna, de Platão. Com ela, Pedro procura explicar que os homens vivem submersos num mundo de ilusões, cercados por sombras que, na maioria das vezes, não condizem com a realidade dos fatos. Porém, o que são essas sombras e, ademais, o que ofusca a visão dessas personagens que estão entregues a um subsolo de tristezas profundas? Em um dos trechos de seus *Diários*, Lúcio Cardoso afirma que “só as pessoas realmente fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasias” (CARDOSO, 2012, p. 527). Na verdade, todas essas personagens estão ofuscadas pelo signo da paixão e do desejo e é, justamente, nesse mundo de fantasias que elas não conseguem apenas se sintonizar com a realidade, mas, sobretudo, não conseguem viver as suas próprias vidas. Seus olhos estão turvos por um objeto de amor que lhes falta, por um outro que se erige de maneira autoritária e que os arrasta a um turbilhão de sentimentos confusos.

Madalena é uma mulher feita para amar. Ela mesma, em uma de suas queixas, afirmará: “que miséria a de se ter um coração feito para o amor” (CARDOSO, 1971, p. 70). Nesse sentido, é esse amor que lhe ofusca a visão e que a faz viver em função de Pedro. Ela não cria somente fantasias sobre os gestos de carinho que poderia receber de Pedro, mas suas fantasias dizem respeito ao seu próprio sofrimento, envolto, muitas vezes, em um sentimento de deleite. Madalena é, de fato, uma prisioneira de uma quimera e se vê impotente para sair dessa caverna. Assim, pode-se afirmar que as personagens cardosianas dependem desses laços para viver e não aceitam a evidência da incompletude que as cerca. A luz, nesse sentido, assoma como uma compreensão profunda da realidade, de desvencilhar-se não somente dos laços ilusórios que as unem aos outros, mas de instaurar-se na realidade, abraçando-a tal qual ela é.

A melancolia erige-se em *A luz no subsolo* como uma força dominante que abrange desde o seu discurso até níveis interpretativos mais altos, que abarcam, em última instância, uma visão peculiar de se compreender as relações humanas. Se, por um lado, essas personagens sofrem devido a uma falta e a uma impossibilidade de liquidá-la, por outro lado, essa perda aponta para um elemento constitutivo da própria

existência do homem no mundo. A dialética do desejo e da incompletude do ser fazem com que a melancolia apareça, na obra cardosiana, como um elemento primordial para desvendar as suas personagens. Ao buscar no outro uma completude para a sua parte perdida, elas se defrontam, na verdade, com a impossibilidade e, por isso, naufragam no mar obscuro da melancolia. É o ciclo do desejo irrealizável que apresenta não somente a miséria e a fragilidade do ser, mas, sobretudo, a dimensão da falta, constitutiva a todo ser humano. E é justamente essa incompletude e inaptidão de superar as chagas por ela deixada que fazem emergir a estética da melancolia em *A luz no subsolo* e que será também contemplada nas obras cardosianas vindouras.

## 4.2 DIAS PERDIDOS

### 4.2.1 Síntese do Enredo

As três partes que constituem *Dias perdidos*, contendo, cada uma delas, rigorosamente, 17 capítulos, acompanham os três períodos da vida de Sílvio: a infância, a adolescência e a vida adulta. Ele, ao lado de sua mãe, Clara, não são apenas os protagonistas da narrativa, como são também aqueles determinados a padecer um destino similar. Tanto Clara como Sílvio, mãe e filho, serão esmagados pelo peso de uma paixão frustrada e incorrespondida. Ambos naufragarão diante de um amor que ousaram sublimar e verão os seus dias irremediavelmente amarrados àqueles a quem amaram profundamente. Nessas vias de sofrimento, trilhadas por mãe e filho, é impossível deixar de notar uma gama de sentimentos variados que os atingem: a luta contra o desespero, a angústia existencial, a revolta, a resignação e a solidão. No entanto, ao lado de todos esses sentimentos, é inevitável notar como o afeto melancólico ocupa um espaço predominante na vida de Clara e de Sílvio.

A história de *Dias perdidos* começa, justamente, com Sílvio recém-nascido. Diante daquele bebê, no qual depositava toda sua esperança, Clara esperava que o marido não a abandonasse. Na verdade, Jaques há muito tempo dava indícios de que, cedo ou tarde, partiria, e Clara iludia-se em acreditar que o filho o pudesse conservar ao seu lado. Jaques é um homem aventureiro, não feito para uma vida matrimonial. Seus anseios voltavam-se para a possibilidade de desbravar os sertões e de ter uma vida livre e intensamente ativa. Ele tinha horror à estagnação e, embora houvesse se casado por amor, com o passar do tempo, percebe que havia cometido um grande

erro, pois ele odiava o matrimônio: “tinha sido um casamento de amor. Ele era um homem de sentimentos fortes, mas também, como quase todas as pessoas dessa natureza, de sentimentos rápidos” (CARDOSO, 1980, p.10). Sem forças para protestar ou para reter o marido junto a si, Clara permite que ele parta, afirmando que, agora, seria o filho quem preencheria seus dias. No entanto, a afirmação de Clara não passava de uma ilusão plantada em si mesma. Com o passar dos dias, logo sobrevém a ela um tormento, e ela percebe que não poderia viver sem o marido, pois o seu amor “teimava em viver no fundo da sua alma, inabalável, doentio como uma chaga” (CARDOSO, 1980, p. 29). Embora tente culpar Jaques pela sua própria infelicidade, julgando-o cruel e monstruoso, ela não consegue condená-lo, aceitando a natureza aventureira do marido e sujeitando-se a uma vida solitária e monótona.

A jornada de Sílvio será bastante semelhante à da mãe. A infância dele é marcada pela solidão: brinca solitariamente no quintal de casa, e a imaginação e a fantasia tornam-se as suas companheiras nesses momentos iniciais de sua vida. Na escola, a sua inaptidão para fazer amizades mostra-se de maneira notória e, com muito custo, fará amizade com Camilo, por notar no colega de classe pensamentos e comportamentos similares aos seus. A mudança repentina acontece, entretanto, quando, em uma festa da paróquia local, Sílvio depara-se com uma menina em um carrossel. A imagem dessa menina, cujos cabelos esvoaçantes e a alegria que ela emanava o encantavam de maneira profunda, ficará registrada para sempre nos pensamentos de Sílvio: “ela fazia parte de um mundo onde tudo lhe era sagrado” (CARDOSO, 1980, p. 113). Essa imagem, que ele venera e torna-se símbolo de um amor ideal, perseguiu-o obstinadamente não somente nos dias vindouros, mas durante toda a sua vida e será ela que produzirá em Sílvio o seu sentimento de melancolia. No futuro, após a ruína de seu casamento, ainda será essa mesma imagem pueril da menina no carrossel que lhe sobrevirá à mente, mergulhando-o num sentimento de falta e obscurecendo-lhe o modo de ver e compreender as relações humanas: “sim, apesar de tudo, aquela imagem ainda estava viva dentro dele, vivia como no primeiro instante, quando no carrossel ela inclinara a cabeleira que voava ao vento” (CARDOSO, 1980, p. 404). Para Sílvio, a imagem da menina no carrossel era a síntese de uma vida harmoniosa, feliz e plena de sentidos.

Após alguns dias depois do episódio no carrossel, a menina, que Sílvio havia tão apaixonadamente contemplado, aparece na escola e os dois acabam por se tornar amigos. Ambos passavam os dias fora de casa, fazendo passeios pela cidade,

visitando a represa que havia em suas imediações. É com Diana que Sílvio, aos poucos, despede-se da sua infância, passa a entrar nos terrenos tumultuosos da vida adulta e a conhecer a profusão de sentimentos que habita o coração humano. Diana não era apenas sua amiga, mas o seu primeiro amor, aquela que o fez conhecer um sentimento elevado e puro. No entanto, embora Sílvio nutra por ela uma espécie de veneração, Diana não parece correspondê-lo. Na verdade, a menina, vinda do Rio de Janeiro, não se adapta ao ambiente tacanho da cidade interiorana, tampouco se adequa aos seus moldes reservados e humildes. Nela havia uma ânsia sôfrega por viver, por desfrutar dos prazeres efêmeros que a cidade grande oferece. Assim como Jaques, pai de Sílvio, ela tinha horror a uma vida estagnada. Já criança, Sílvio parecia compreender a natureza de Diana que, na narrativa, soa como uma espécie de vaticínio sobre o que ele teria de enfrentar em sua vida matrimonial no futuro: “e era cedo também para Sílvio chegar à triste conclusão de que o amor é um monólogo travado na sombra” (CARDOSO, 1980, p. 108). Quando Diana parte, após o restabelecimento da mãe que viera até aquela cidade para amenizar um problema de saúde, a despedida deixa chagas profundas em Sílvio. Mergulhando no seu próprio desalento e apatia, ele se despedirá de sua própria infância ao compreender que a vida singela e harmoniosa que levava até ali estava inexoravelmente esfacelada.

Na adolescência, Sílvio procurará satisfazer seus impulsos carnis com Esperança, uma prostituta e, posteriormente, com Lina. Todavia, seus atos libertinos não o preenchem ou o satisfazem, mas, pelo contrário, arremessam-no em um sentimento de tristeza profunda: “tudo lhe parecia odioso e vazio, as pessoas sem nenhum interesse. [...] Farto de remoer os próprios pensamentos, voltava a procurar Lina. Mas antes mesmo de penetrar na sala já sabia que não iria encontrar o que procurava” (CARDOSO, 1980, p. 192). Esse estado de apatia e sensação de miséria o perseguirão até reencontrar Diana, já na vida adulta, em uma festa da cidade local.

Diana e Sílvio começam um relacionamento marcado, desde o início, pelo desencontro de sentimentos. Diana havia voltado para a pequena cidade, pois, padecendo do mesmo mal que sua mãe no passado, o médico havia recomendado que ela se abstinhasse da vida agitada do Rio de Janeiro. Diana e Sílvio são almas absolutamente opostas. Ele, tão semelhante à mãe, procura por um amor sublime e calmo, enquanto ela é amante da vida agitada, elevando a cidade do Rio de Janeiro como uma espécie de panaceia, um centro de prazeres e felicidades eternas. Para Diana, a vida só é possível em meio a grandes agitações, festas, bebedeiras e risos.

Embora Clara percebesse que o casamento de ambos só pudesse resultar na ruína, ela opta por manter-se calada, pois não se julgava no direito de intrometer-se na vida do filho.

Diana, a princípio, procura adaptar-se à nova vida de casada, visto que a sua doença poderia levá-la a um estágio mais grave caso não cedesse aos grandes arroubos que tanto desejava. Ela procura bordar, como Clara, mergulhar na leitura de romances, como Sílvio, mas nada daquilo consegue reter-lhe a atenção. Diana é frequentemente descrita como uma mulher superficial e cuja imaginação sempre está povoada por aventuras ou situações arrebatadoras: “Diana era romântica, gostava de sonhar e visualizar fatos e sentimentos pelos quais certamente jamais passaria ou que na realidade ainda estava muito longe de atravessar” (CARDOSO, 1980, p. 309). Além disso, ao passo que as suas crises de desespero se tornam mais agudas, cada vez mais, ela se afasta de Sílvio que, por sua vez, sente-se soterrado pelos deveres do trabalho que havia arranjado para sustentar as despesas da vida matrimonial. Enquanto Sílvio se propunha a sacrificar-se em nome daquele amor sublime, Diana, emurada no seu próprio egoísmo, tinha uma sede intensa por aproveitar a vida e, nesse sentido, a ela pouco importava se Sílvio participava deste sonho ou não. Assim, quando Diana descobre que os riscos de sua doença haviam passado, o rompimento deles se torna inevitável e, mais uma vez, ela partirá para o Rio de Janeiro, abandonando Sílvio a um novo estado de melancolia.

Mãe e filho trilham um destino comum: ambos abandonados por aqueles que amaram e ousaram colocá-los em um pedestal em suas vidas, veem-se miseravelmente esmagados por uma paixão infrutífera e norteadas pela dor e pelo sofrimento, fruto da falta de seus objetos de amor. Assim, ambos partilharão de sentimentos comuns, pois nesses caminhos de desejos frustrados, de decepções dolorosas, a impossibilidade da realização amorosa se levanta como um grande fantasma que os perseguirá por todos os dias de suas vidas, atirando-os ao mar sombrio da melancolia. É justamente esse fantasma que Clara, no seu leito de morte, haverá de evocar: “‘Jaques! Jaques!’ Pois agora era a figura do marido que surgia na sua consciência, não o Jaques do fim da vida, mas aquele que amara e perdera, o Jaques moço que vira um dia no comício de gado, com um lenço amarrado ao pescoço, distante a altivo” (CARDOSO, 1980, p. 386). Os dias perdidos a que Clara e Sílvio se sentem irremediavelmente presos nada mais são do que a consequência de uma melancolia que se instalou em suas vidas.

#### 4.2.2 A Melancolia de Clara

Não se pode negar que a melancolia tem as suas origens no desejo frustrado. Sem dúvida, em Lúcio Cardoso, a presença do desejo é uma das forças predominantes em sua obra. No entanto, ao analisar de forma mais aprofundada as suas personagens, o que se nota é que os desejos que elas sustentam não estão em um nível de normalidade, mas há uma espécie de desmesura, que as impede de escapar de seus impulsos carnis e também que as lança para os domínios da melancolia. Além de uma obsessão por aquilo que anseiam, elas parecem presas aos seus objetos de amor. Assim, por não saberem calar as vozes do desejo que pulsam em seus íntimos, essas personagens se deparam com uma incompletude e, incapazes de transporem os liames da dor e do sofrimento, ocasionados pela perda de seus objetos de amor, são soterradas por uma tristeza duradoura e intensa.

Uma das passagens mais elucidativas em *Dias perdidos* para se entender a melancolia de Clara se encontra em um pensamento de Áurea, amiga de infância daquela e que viera morar na casa dela assim que Jaques havia partido. Embora Áurea seja uma personagem secundária, é interessante notar as descrições que recaem sobre ela. Frequentemente associada a uma mulher sem graça (“feia, sem graça, despida de toda vaidade. E Clara repartia com elas as suas próprias preocupações, transferindo para a existência vazia da outra, onde não surgira nenhum amor de homem” (CARDOSO, 1980, p. 28-29)) e sem grandes ambições, nela parece existir uma espécie de grandeza e um estado permanente de apaziguamento, como se ela, de fato, houvesse sabido acolher e amar o destino que lhe fora reservado.

Enquanto Áurea aparece cantarolando conforme se entretém com seus afazeres domésticos (“do lugar onde estavam sentiam o perfume forte que vinha da cozinha, e ouviam a voz de Áurea cantando uma modinha em surdina” (CARDOSO, 1980, p. 142)), as demais personagens parecem estar diante de um precipício de emoções. Não se pode negligenciar que Áurea também é descrita como uma mulher vazia e despida de profundidade (“Áurea era uma inocente, não sabia nada” (CARDOSO, 1980, p. 41)) e, inclusive, alguns críticos da obra cardosiana veem-na como uma personagem pobre, destituída de uma complexidade subjetiva. Entretanto, talvez, nessa vida sem pretensões em demasia e nessa espécie de prudência sábia que a fez aceitar o destino que lhe foi imposto, sem revoltas ou sem grandes questionamentos, é que reside uma possível armadura contra o desespero e, até

mesmo, contra a melancolia. Por meio dessa compreensão humilde da vida, mas não sem uma dose de sabedoria, Áurea chega à conclusão de que o sofrimento de Clara nada mais é do que uma total falta de paciência para aceitar as frustrações que a vida lhe impôs e uma ausência de humildade para não desejar o que está acima do ser humano:

Áurea, a quem a vida reservara uma experiência limitada, sabia, entretanto, que para viver é preciso paciência e humildade. Era o que dizia a Clara, quando esta se mostrava excessivamente irritada, gritando para que Sílvio não a importunasse, ou respondendo de mau humor às suas ingênuas perguntas. Paciência para suportar as ambições constantemente traídas – e humildade para não desejar acima das nossas forças (CARDOSO, 1980, p. 40).

De fato, a partida de Jaques é o pivô dentro da narrativa que desencadeará a melancolia de Clara, não somente pelo fato de ela se ver abandonada pelo marido, mas, sobretudo, pela total falta de capacidade para lidar com as ambições que lhe foram traídas e por um desejo perpétuo de reaver a companhia do homem amado. Clara se nega a aceitar a impossibilidade de ter, novamente, o marido junto a si e, por essa razão, a vida dela se tornará uma zona de sofrimentos intermináveis. A decepção, que é um dos sentimentos necessários para que a melancolia se instaure no discurso, nasce dessa percepção penosa de ser incapaz de estar junto ao objeto de seu desejo. Nesse sentido, como se sentisse dolorosamente golpeada por essa lacuna espinhosa instalada em seu coração, a vida se torna uma seara insossa e despida de interesses. Os dias passam morosamente, e a ausência da pessoa a quem ela amava a aprisiona numa rede de sentimentos dolorosos e sufocantes, da qual ela tenta escapar em vão. Para ela, a única possibilidade de existência e de prazer estava associada ao marido:

E mais uma vez, como já o fizera tantas vezes desde que se casara, procurou imaginar o que seria sua vida sem aquele homem, o que poderia fazer caso desistisse dele para sempre. [...] Tudo cessava de existir em torno dela, desde que Jaques não existisse mais. Todas aquelas coisas, roupas, móveis, a janela que o vento fazia bater, os seus desejos, o futuro de seu filho – tudo existia porque Jaques respirava, porque o mundo ainda contava com a sua presença (CARDOSO, 1980, p. 22).

É interessante observar que, antes de ser dominada definitivamente pela melancolia, Clara sustenta a esperança de reparar a falta do marido em sua vida. A

primeira tentativa que ela empreende para repará-la diz respeito ao desejo de destruição desse amor profundo que a habita e que é descrito pelo narrador como uma espécie de “chaga”. Clara buscará então dedicar toda a sua atenção ao filho, mas tudo não passará de atos maquinais, pois seus pensamentos estavam sempre entrelaçados a Jaques: “cuidava de sua alimentação, fervia o leite, penteava-lhe os cabelos crespos. Mas tudo isso sem calor, sem entusiasmo, com a minúcia e a apatia de quem cumpre trabalhos forçados. Na realidade, o filho ainda não existia para ela” (CARDOSO, 1980, p. 16). Nesse primeiro intento, Clara não consegue abolir a falta que o marido lhe fazia por meio da presença do filho. Jaques ocupa na vida de Clara não apenas um espaço privilegiado, mas toda a sua vida depende dele.

Em uma segunda tentativa de liquidar a falta, Clara sairá em busca do marido. No entanto, quando, finalmente, encontra-se com Jaques, tudo o que ela havia ensaiado era derrubado por aquele amor transbordante e sacrificial. De fato, antes de partir, Clara, com o coração dominado pela revolta, havia planejado tudo o que diria àquele homem a fim de tocar-lhe o coração para que voltasse para casa: “durante toda a noite remoeu o seu plano, antevendo o encontro com Jaques, a sua surpresa, as palavras com que se justificaria. E dessa vez seria forte, não permitiria que ele a dominasse com duas ou três palavras, reagiria, invocaria o nome do seu filho” (CARDOSO, 1980, p. 21). Porém, ao defrontar-se com a sua presença, ela percebeu, de maneira bastante clara e cruel, que aquele homem, hipnotizado pelas corridas a cavalo e pelo sertão, amante do efêmero e das atitudes passageiras, jamais se resignaria a uma vida familiar. Diante dele e de todo o seu egoísmo, Clara, não tem coragem de exigir-lhe o amor que tanto ansiava, pois exigir o regresso de Jaques seria o mesmo que o sujeitar a uma espécie de morte em vida (“Talvez tivesse desejado e até tivesse se esforçado para conservar sentimentos que julgava melhores – mas que poderia fazer se a natureza o traía? [...] E Clara não o odiou e nem o culpou naquele instante” (CARDOSO, 1980, p. 26)). Dessa maneira, ela opta por sacrificar a si mesma e recalcar todo seu desejo em prol do homem que amava.

Como Clara não pôde restaurar a falta trazendo o marido para casa, que a tornava cada vez mais profundamente frustrada e decepcionada, ela ainda tentará se apegar a outra possibilidade para compensar a perda sofrida: apegar-se-á aos rituais religiosos, tentando erigir a religião como um caminho possível para liquidar ou, ao menos, para amenizar os efeitos de grande sofrimento originados pela lacuna que a destruíra lentamente. Entretanto, tudo, ao cabo, soará, por parte dela, como uma

atitude superficial, decorrente de uma tentativa atormentada de romper a avalanche de sentimentos desconstruídos que a impelem a um abismo de tristezas profundas e dilacerantes:

Não, não era possível que tudo se acabasse daquele modo, sem que ela encontrasse ninguém a quem pedir auxílio, nenhuma voz que a fizesse trilhar o caminho seguro que abandonara há um tempo. Aquilo era uma oportunidade que lhe estava sendo oferecida: através de espessa neblina em que estavam mergulhados os seus sentimentos, sentia a voz penetrar lenta e poderosamente, como um apelo que viesse de longe, lutando contra enormes obstáculos. [...] ‘Meu Deus’, dizia ela de joelhos, ‘não me abandone nesta hora, não me deixes neste momento de provações’ (CARDOSO, 1980, p. 30-32).

Na obra cardosiana, a religião ocupa um espaço privilegiado, não somente porque Lúcio Cardoso era católico e esse fato acabasse por influenciar o seu próprio modo de enxergar e compreender o mundo, refletido, por sua vez, em suas produções literárias, mas também porque muitas de suas personagens recorrem a ela como uma tentativa de redimi-las de seus sofrimentos. É curioso notar, entretanto, que esse subterfúgio, na maioria das vezes, não funciona ou nele não é encontrado o lenitivo esperado. É o que acontece com Clara, por exemplo, que, desesperadamente, tenta encontrar na religião uma evasão para a sua dor, mas se sente totalmente desamparada: “sozinha, frente aquele Deus que tinha implorado tantas vezes com os lábios gelados, Clara percebia o abismo para que se encaminhava” (CARDOSO, 1980, p. 41-42). É o que ocorre também com Ana, em *Crônica da casa assassinada*, que a todo instante troca cartas com padre Justino a fim de trazer um pouco de luz para o drama no qual vive.

Afinal, se Lúcio Cardoso era um escritor católico, por que ele não demonstrou, em suas narrativas, a redenção de suas personagens por meio da religião? Na verdade, o que se depreende é que a maioria de suas personagens estão presas aos seus desejos carnis e são, de fato, escravas do mundo da matéria. Clara não encontra na religião um remédio para as suas dores porque se recusa a libertar-se do seu amor por Jaques. Ana, por sua vez, revolta-se contra Deus, porque a ela não coube nenhuma parcela de amor. Cegadas por seus desejos, essas personagens recusam-se abdicar da parcela de amor que julgam ser-lhes de direito e é, justamente, essa espécie de húbri do desejo, somada à impossibilidade de alcançar a completude que tanto almejam, que as lançam para um estado melancólico e as fazem distanciar de qualquer redenção ou salvação de seus sofrimentos.

É importante notar que existe em Clara também a presença do desespero que, por vezes, subjuga a sua própria melancolia:

E já agora não podia mais levar a vida tranquila de antigamente, maldizendo-se a cada minuto, suspirando, inventando razões imaginárias para os seus males. Na realidade, ainda não conseguira ferir a causa exata daquele desconforto que aumentava dia a dia. Ainda não percebera que alguma coisa latejava impiedosamente no fundo da sua carne, clamando contra aquela solidão com a crescente violência de uma tormenta. Em vão ela procurava enumerar todos os motivos, investigando aflitadamente tudo o que a rodeava, o silêncio da sua causa, a passividade dos objetos que a acompanhavam a tantos anos, culpando esse vazio, a essas formas inanimadas, com a cegueira dos que não ousam realizar no íntimo a confissão que temem. [...] Em certos momentos, ferida por um desses raios de intuição que é como uma projeção fugitiva da verdade submersa, tomava-se de pânico, corria a refugiar-se no quarto, pedindo de joelhos a Deus que a salvasse daquele desespero (CARDOSO, 1980, p. 41).

Segundo o dicionário *Michaelis* (2020), o desespero pode ser definido enquanto “sentimento de extrema aflição de uma pessoa que não vê saída para determinada situação; desesperança” e também como um “estado de profunda irritação”. Afinal, se tanto a melancolia como o desespero podem ser descritos como sentimentos decorrentes da falta de esperança, quais são, então, os aspectos que fazem Clara ser descrita como melancólica e não como um sujeito desesperado? Uma das possíveis explicações se baseia no fato de que o desespero pode ser descrito como um sentimento mais arrebatador do que a melancolia. Diferentemente do melancólico, que, diante das esperanças malfadadas, vê-se em um estado de inércia e fechamento para o mundo, o desesperado é acometido por ímpetos violentos, por uma agitação aflitiva que o lançam, muitas vezes, a um turbilhão irreprimível de pensamentos. No trecho acima, as palavras “ferir”, “latejava”, “impiedosamente”, “clamando”, “violência”, “tormenta”, “aflitadamente”, “culpando” e “pânico” são bastante representativas de um estado de desespero, pois elas denotam o movimento e o furor que atinge a própria alma, muito distante do que ocorre com o melancólico.

O sentimento da melancolia se estrutura em Clara a partir de um desejo frustrado, fruto da perda do marido, da decepção, advinda da percepção cruel de saber-se impossibilitada de reaver aquilo que almejava e, sobretudo, da falta de esperança e da incapacidade de se libertar não somente do seu amor por Jaques, mas de se libertar do próprio estado de luto que se apossará dela. A melancolia de

Clara a arremessa não somente para uma sucessão de dias perdidos, mas, sobretudo, para a percepção dolorosa de uma vida malograda (“qualquer coisa lhe dizia que tudo estava perdido para sempre, que o seu tempo já tinha passado” (CARDOSO, 1980, p. 59)). As suas constantes queixas internas, o aspecto envelhecido que logo se apoderou dela após a partida de Jaques, o seu encerramento em si mesma são indícios da melancolia que atesta a impossibilidade de satisfação diante de um mundo que recusou a lhe dar aquilo que tanto almejava. Numa perspectiva freudiana, por exemplo, Clara pode ser descrita como um sujeito que padece de um luto irremediável, fruto, portanto, de uma paixão ludibriada, somada a uma recusa obstinada em transpor a sua própria impossibilidade de reavê-la. Diante dessa impossibilidade, Clara, amarrada a sua melancolia, sentir-se-á incapaz de reinventar a sua vida e a verá desperdiçada em nome de um amor incorrespondido:

Uma **invencível melancolia** estreitava o coração de Clara, tudo aquilo trazia ao seu pensamento a lembrança dos **dias passados**, dos encontros que tivera com Jaques naquele mesmo lugar, em hora idêntica, com a mesma locomotiva apitando longamente e lançando para o alto grosso rolos de fumaça negra. Tudo isso se tinha **acabado**, estava bem longe. Ela fechava os olhos, o livro de orações entre as mãos, procurando sufocar o **tormento inútil** que aquelas lembranças lhe causavam. Mas alguma coisa estava desperta em sua alma e ela não conseguia mais fazer calar aquele sentimento de **insatisfação**, de **vazio** e de **abandono** que em torno todas as coisas lhe traziam (CARDOSO, 1980, p. 38-39, grifo nosso).

Além dos percursos trilhados por Clara, o escritor lança mão de uma série de palavras e construções para potencializar a imagem melancólica cravada na personagem. As palavras do trecho acima “invencível melancolia”, “tormento inútil”, “insatisfação”, “vazio” e “abandono” são bastante representativas para delinear um estado melancólico na personagem. Aqui, já não é mais o furor do desespero que parece triunfar, mas sim uma inércia, um sentimento de inutilidade e, sobretudo, de uma vida derrotada, aspectos bastante evidentes de um sentimento de melancolia. Ademais, ao longo da narrativa, é possível perceber uma série de construções que funcionam como uma espécie de epítetos melancólicos atribuídos à personagem: “alguma coisa sacrificada existia no seu destino” (CARDOSO, 1980, p. 19), “nela já existia essa opaca tranquilidade dos seres marcados precocemente pela velhice” (CARDOSO, 1980, p. 31) Todas essas imagens reforçam, no decorrer da narrativa, o destino cruel e soturno que Clara está fadada a viver.

A escrita cardosiana pode ser caracterizada como essencialmente noturna e triste. As imagens evocadas ao longo das páginas de suas obras, as paisagens onde transcorrem a ação de seus romances, as palavras de conotação negativa implantam no romance a visão de um mundo hostil e no qual suas personagens estão destinadas a viver. No trecho abaixo, por exemplo, a paisagem é “castigada” pela chuva e “sepultada” pela névoa cinzenta da chuva persistente. Essas escolhas lexicais reforçam, a um só tempo, o aspecto lúgubre da sua narrativa e o trabalho cuidadoso de uma escrita que denuncia a presença da melancolia:

Da cama em que agora se tinha estendido, ela contemplou a vidraça descida. Era uma tarde chuvosa e, naquele princípio de inverno, a casa pareceu-lhe singularmente **úmida e desagradável**. Uma **névoa cinza** vinha se esbater contra o vidro, depois de **sepultar** lá fora a paisagem já bastante **castigada** pela chuva **persistente**. E veio-lhe de repente, como a luz de misteriosa inspiração, que não passaria ali toda a **fria temporada** que estava para vir, que não teria forças para tanto. Ao mesmo tempo, entrevia uma série de dias **monótonos e infundáveis**, bem como a **ameaça** de trabalhos crescentes que não desenvolvia. [...] Todos os seus caminhos se achavam **fechados** [...] (CARDOSO, 1980, p. 352, grifo nosso).

Essa imagem melancólica se faz sentir ao longo do romance também pela presença de dados externos à personagem, que vão delineando a imagem de um luto expressivo que reveste Clara. Um dos indícios exteriores desse luto melancólico se traduz no fato de se vestir de modo simplório, deixando de lado as joias e enfeites que usava em um tempo passado:

Se antes já não prestava grande atenção às suas roupas, não tendo sido nunca uma dessas moças inteiramente fúteis, tornara-se mais severa ainda, abandonando os derradeiros adornos que usava. Guardou as duas argolas de ouro que herdara da sua mãe, a pequena cruz de brilhantes que Jaques lhe dera no começo do noivado, passou a se vestir de cores escuras, em feitios pesados e sem graça (CARDOSO, 1980, p. 31).

Nesse sentido, Clara, consciente de sua situação, fecha-se para o mundo e precipita-se em um abismo de sofrimento interminável. As joias que ela guarda são bastante representativas desse fechamento, pois, se elas, muitas vezes, aparecem como objetos de apreço para os homens, cujo aspecto reluzente atrai a atenção de quem as vê, Clara não vê mais sentido nenhum neste mundo, pois vivencia um verdadeiro luto em sua vida. Afinal, para que adornar-se se aquilo que ela mais amava

já não mais existe em sua vida? Assim, ao despir-se dos adornos e ao escolher os tecidos de cores escuras, nota-se uma analogia com o seu próprio estado interior: o mundo despe-se de qualquer atrativo e, em seu lugar, existem apenas sombras e uma vida perdida.

Clara também se sentirá atraída por pensamentos obsessivos de morte, uma dos *topois* bastante recorrentes em uma estética da melancolia. Como a consciência do melancólico está encerrada ao objeto perdido e como não lhe restam mais esperanças, a morte assoma como uma fuga e cessão de todo o mal presente. Assim, a morte exerce uma espécie de atração para o melancólico a qual se traduz para Clara como uma possibilidade de colocar um término no seu tormento. No trecho abaixo, além de ser possível verificar a presença da ideia de morte em Clara, também existe a presença de uma escrita que evidencia o discursivo da melancolia, por meio de imagens extremamente sugestivas e que reforçam o aspecto apático e sombrio dos melancólicos:

Sucederam-se para Clara dias de **grande abatimento**. Minada por um **desânimo** que parecia aumentar a cada momento, irritava-se ao menor ruído, repreendia o filho por causa do seu desassossego, esforçava-se em vão por encontrar alívio na costura. Mas parecia-lhe a todo instante que era **impossível continuar a viver**; as menores coisas, os gestos mais simples, exigiam-lhe um esforço de que se julgava **totalmente incapaz**. Não raras vezes surpreendia-se desejando que **tudo terminasse o mais depressa possível**, que em torno dela os objetos penetrassem numa **quietude de morte**, onde afinal fosse esboroar tantos **desejos sem solução**, uma tão intensa e desesperada vibração às coisas da vida (CARDOSO, 1980, p. 84, grifo nosso).

Dentre as personagens cardosianas, Clara é uma das que mais tem consciência sobre seu estado de alma. Como aponta Emil Cioran (2012), somente aqueles que sofrem de uma tristeza profunda e que escalaram os cumes do próprio sofrimento podem enxergar a vida com maior nitidez. Não raro, Clara se vê entregue a pensamentos contraditórios e, diante deles, tenta refrear qualquer pensamento mau. A estada de Jaques, na casa de Clara, em seus derradeiros dias, torna-se um tempo de tristezas ainda mais gritantes e de sentimentos profusamente desconstruídos. Clara percebe que não ama o homem arruinado e envelhecido que voltou para casa, mas ama uma imagem que já não existe mais. Desse modo, Jaques sofre por sentir a morte se aproximando e a sua própria invalidez; Clara sofre por um excesso de

consciência moral, que denuncia a sua má postura perante o marido e do qual tenta se vingar por ter-lhe causado tanto sofrimento; Sílvio, diante desse estrangeiro, não consegue sentir outro sentimento, senão o da irritação frente a violação de sua privacidade e da desestabilização do ambiente doméstico provocado pela sua presença. Com a morte de Jaques, apenas o arrependimento planta-se no coração daqueles que ficaram. Se, por um lado, a melancolia fecha os sujeitos para a vida, abre-os para uma espécie de conhecimento cruel sobre a própria vida e, ademais, sobre a própria condição humana:

‘Não é viver que é difícil’, disse ela consigo mesma, olhos fixos na imagem dolorosa da mãe de Deus, ‘é viver com os nossos semelhantes. Tudo se resume em não levantar a mão contra eles, não feri-los, não trucidá-los em nosso cego desejo de subsistir’. [...] ‘Sim’, repetia ela sem descanso, ‘somos tão cegos e insensatos, que destruímos aqueles que nos são mais caros, os seres que mais amamos. Somos nós que os matamos como um criminoso mata no escuro’ (CARDOSO, 1980, p. 242-243).

Outra imagem bastante associada a Clara e que denuncia a presença da melancolia é a velhice. Ainda jovem, logo após a partida de Jaques, Clara sofrerá uma espécie de envelhecimento precoce: “nela já existia essa opaca tranquilidade dos seres marcados precocemente pela velhice” (CARDOSO, 1980, p. 31). Os sofrimentos que foram a ela destinados parecem não ter apenas gravado em sua face a gravidade que a velhice traz, mas também sulcaram no seu próprio ser uma espécie de recusa a qualquer possibilidade de alegria ou de prazer. Já na velhice, Clara se tornará ainda mais melancólica, como se esse sentimento, que a acompanhou durante toda a sua vida, tivesse se tornado um dado ainda mais fundamental no seu ser.

Segundo a teoria dos quatro temperamentos, o melancólico é simbolizado pelo elemento terra e pelo aspecto frio. De certa forma, Clara parece incorporar esses dois dados em sua personalidade. Existe nela uma secura e uma frieza que a impedem, inclusive, de levar amor ao próprio filho. Todas as suas emoções, firmes como a terra, enraizaram-se de maneira profunda em seu ser. Nela, por exemplo, não existe o ímpeto do fogo, a leveza do ar ou a fluidez da água. Porém, tudo é mortalmente pesado, grave e profundo. Se alguém tentar tocar a água, o fogo ou o ar, não conseguirá deixar nenhuma marca nesses elementos. No entanto, ao tocar a terra, inevitavelmente, as marcas ficarão impressas sobre ela. Assim como ocorre com a terra, as emoções e sentimentos de Clara também deixarão marcas profundas em seu

ser. E esse impacto perdurará até mesmo depois da velhice, quando tudo já estará, de fato, irremediavelmente perdido e morto em um passado longínquo:

Uma **chaga**, uma pequena **chaga** se abria na sua alma e ia crescendo com o tempo. Decerto Áurea não suspeitava do que se passava, vendo-a tantas vezes **imersa** naquelas cogitações, declarava que Clara ia se tornando **excessivamente melancólica**. Clara procura reagir, reagia ou contava um caso. Mas durante todo o dia conservava o **coração pesado**, olhando continuamente pela janela suspirando. Às vezes acordava à noite, o coração em sobressalto. Nessas ocasiões percebia com **terrível lucidez** que a **partida estava perdida** e que sua vida era **uma existência miseravelmente falhada**. Com o correr do tempo ela se tornava sentimental, e aquelas emoções, outrora tão habituais, encontravam hoje um **coração vulnerável**, olhos que se umedeciam facilmente (CARDOSO, 1980, p. 269, grifo nosso).

Além disso, a estação dos melancólicos, o outono, também aparece frequentemente associada à velhice. O outono é a estação dos melancólicos, porque, além de ser associado ao elemento terra desde tempos remotos, marca também um período de transição entre o verão e o inverno. Em outras palavras, o furor do verão se finda e há o preparo para um tempo de carestia, que prevê a dureza do inverno. Há uma tônica bastante evidente de pessimismo e tristeza na estação do outono. Por ser o período em que as folhas caem, ela não deixa de se associar aos derradeiros anos da existência humana. Nesse sentido, na velhice de Clara, a melancolia ainda se tornará mais cristalizada em seu ser:

só o deserto se abria agora ao seu olhar, não um deserto como o que trazem em si aqueles que envelheceram felizes, mas uma longa e triste extensão sem alma e sem calor para sem lembrada. Na verdade, ela se sentia **velha, incapaz** [...]. **Inútil**, com as mãos apoiadas ao rosto, sondava durante horas o seu **coração sem desejos**. Era evidente que a **vida não lhe interessava mais** (CARDOSO, 1980, p. 351, grifo nosso).

A figura de Clara contém, portanto, uma série de elementos que apontam para as características atribuídas ao sujeito melancólico ao longo dos anos. Além de ser possível descrevê-la como uma mulher que possui uma predominância do elemento terra em seu temperamento, por outro lado, também não se pode negar que a melancolia também é fruto da perda de um objeto amado e que a transporta para um trabalho de luto permanente e intransponível, características essas apontadas no famoso artigo seminal de Freud, “Luto e melancolia”. Além disso, em um plano

expressivo, a melancolia também se faz presente por meio de uma escrita atenciosa e cuidadosa, que prima por uma escolha lexical que evoca constantemente imagens negativas e soturnas. Todos esses elementos confluem para instaurar a presença de uma estética da melancolia em *Dias perdidos*.

#### 4.2.3 A Melancolia de Sílvio

As primeiras lembranças de Sílvio sobre sua infância referem-se ao ambiente melancólico, conturbado e denso que se criou com a partida do pai. Nesse espaço familiar, cuja atmosfera impregnara-se da melancolia materna, é que Sílvio desenvolverá também, mais tarde, o seu próprio estado melancólico ao debater-se diante da lembrança de seus desamores e de suas decepções. Embora Áurea fizesse, praticamente, o papel de sua mãe, contando-lhe histórias, educando-o, preocupando-se com a sua vida escolar e, até mesmo, religiosa, Sílvio lembrará de sua tenra idade a partir dos traços de grande sofrimento que esculpiram a face de sua mãe:

Era esta a sua lembrança mais antiga. Muitas vezes, desse caos em que se tinha convertido a sua infância, procurara destacar outros vultos, imaginar situações mais recuadas, situar novos episódios que se substituíssem àquele. Que poderia significar semelhante gesto, quais seriam as palavras que tinham sido pronunciadas naquele momento? Mas nada mais subia à tona da sua memória, nenhuma frase, nenhum eco, nenhum movimento senão aquele gesto perdido, aquelas mãos estendidas na sombra, aquele rosto inquieto que se debruçava sobre ele, marcado por tão pungente expressão de sofrimento. Sim, existiam ainda alguns detalhes, a porta aberta ao fundo, o crepúsculo, aquela densa atmosfera que o impregnara para o resto dos seus dias. De sua mãe era aquela a visão mais antiga que Sílvio guardará. O resto pertencia a 'tia' Áurea (CARDOSO, 1980, p. 34).

Desde a infância, Sílvio tem diante de si a imagem da melancolia. “O gesto perdido”, “as mãos estendidas na sombra”, “o rosto inquieto” e a “pungente expressão de sofrimento” assomam como descrições pertinentes de um sujeito melancólico por excelência. Além disso, Sílvio também é descrito em meio a passagens extremamente lúgubres, que prenunciam o seu estado de melancolia: “se seu pensamento pudesse avançar, chegaria talvez até a **fria constatação** dessa coisa terrível que é possuir um passado, primeira conquista da **morte** que dia a dia ganha terreno, até não deixar senão o **espaço gelado** onde **apodrece** um **cadáver**” (CARDOSO, 1980, p. 60, grifo nosso). Não raro, o narrador deixa pistas de uma espécie de profecia sobre um destino

malfadado que o aguardava: “também para ele tudo se desenrolaria naturalmente [...] até que **nada** mais restasse senão essa **solidão** enorme em que a **morte** é pela primeira vez olhada face a face” (CARDOSO, 1980, p. 61, grifo nosso). Ainda na infância, no ambiente escolar, Sílvio não consegue fazer amizades facilmente e sente, a um só tempo, a hostilidade do mundo e a sua própria inaptidão para sustentar relações sociais, o que o faz refugiar-se na sua própria solidão e também em um mundo de fantasias, despertado pelos objetos que compunham o quintal de sua escola e de sua casa:

E, à medida que os minutos passavam, sentia uma onda de sofrimento afluir vagarosamente ao seu coração. [...] Alguém passou correndo, ouviu um grito, uma risada, depois o silêncio de novo. [...]. E de repente, como ouvisse de novo as risadas que se aproximavam, sentiu uma enorme tristeza, abaixou a cabeça a fim de ocultar as lágrimas que lhe subiam aos olhos. Esteve assim durante algum tempo, a merenda inútil nas mãos, esperando que aquilo passasse. Mas as lágrimas teimavam em correr, e ele via todas as coisas através de uma nuvem brilhante, cortada de reflexos vermelhos e azuis. Levantou-se novamente, foi até junto ao muro, apanhou uma pedra, afugentou uma lagartixa que dormia numa das fendas (CARDOSO, 1980, p. 63).

O mundo se torna uma seara menos hostil para Sílvio quando conhece Camilo e, principalmente, Diana. A menina, que tinha vindo do Rio para passar uma temporada naquela cidade pacata com a mãe, que se encontrava doente, não será apenas sua primeira namorada, mas aquela por quem ele nutre uma verdadeira veneração e também aquela que lhe ofereceu a imagem de um amor puro e ideal (“apesar de amá-la desse modo, nunca lhe tinha vindo ao pensamento uma idéia menos pura. O seu coração ainda era sem manchas” (CARDOSO, 1980, p. 107)). No entanto, logo Sílvio perceberá que ela não o ama (“era apenas um objeto como tantos em torna da sua pessoa. E era cedo também para Sílvio chegar à triste conclusão de que o amor é um monólogo travado na sombra” (CARDOSO 1980, p. 108)). Embora as passagens precedentes despertassem um efeito de sentido melancólico por meio das imagens evocadas e atreladas à vida de Sílvio, não se pode negar que o principal pivô da melancolia de Sílvio, em um plano discursivo, será, sem dúvida, a partida de Diana que representará, a um só tempo, a perda da mulher amada, assim como a perda do seu ideal amoroso:

‘Dentro em pouco’ dizia a si mesmo, ‘ela não estará mais aqui. Não virá mais a este lugar e nem falará comigo’. E aquela perspectiva tinha

a profundidade e o silêncio da morte. Devagar, a partida de Diana ia se colocando sob a sua luz mais crua. Agora era impossível disfarçar a catástrofe. Pela primeira vez, compreendendo que nada significava para ela, desejou então que Deus aniquilasse aquele sentimento no seu coração, mas de maneira absoluta que nada mais restasse, que ela afinal lhe fosse tão indiferente quanto aquelas pedras sobre as quais pisava (CARDOSO, 1980, p. 114).

Esse fato assoma como uma espécie de estigma na vida de Sílvio e o perseguirá pelo resto de seus dias. Mesmo quando Diana regressar para a cidade mineira e se casar com Sílvio, ele perceberá que aquele objeto de amor, que havia venerado e adorado, estava irremediavelmente perdido. Na adolescência, após sentir a dor da perda de Diana e sentir pesar sobre si a frustração e a decepção por não tê-la junto a si, Sílvio, ainda com algumas esperanças, tentará amenizar os efeitos do seu sofrimento relacionando-se com Esperança, uma prostituta, e também com Lina. Embora satisfaça junto a Esperança todos seus apetites carnis, ele não deixa de notar que existe uma lacuna a pulsar em seu interior. Na verdade, apesar da obtenção de prazer, Sílvio não consegue esquivar-se da falta gerada a partir da partida de Diana e, por isso, a melancolia é plantada no seu íntimo. Ao procurar uma dose de alento junto a outras mulheres, tudo lhe soa repulsivo e inútil, pois, para ele, a possibilidade de felicidade estava associada somente a imagem de Diana. A juventude de Sílvio torna-se marcada por um desinteresse profundo sobre a vida e, apesar de procurar insistentemente por prazeres junto a Esperança, percebe que tudo é vão e destituído de sentido. Coberto pelo manto sombrio da melancolia, Sílvio compreende que a existência humana corresponde a uma luta dolorosa para subsistir, a um só tempo, aos desejos irrealizáveis e à avalanche de sentimentos dilacerantes que lhe corroem e o desgastam internamente:

E se bem que fosse verdade, Sílvio não conseguia encontrar nesta outra as compensações que imaginava. Impotente para aprovar no fundo da alma aquela devassidão, vinha-lhe de tudo isto uma enorme **amargura, uma tristeza imensa**, que parecia nascer como um **fumo negro** da combustão daquelas **misérias**. Nestes momentos, sentia que atingia certos limites, que **lutava contra horizontes fechados** – era numa **tremenda solidão** que percebia elevar-se na sua alma, como a nítida visão de um **pântano intransponível**, a noção do **tédio** que desprende do corpo humano, **tédio** que nada remove e que tem um **gosto de morte** (CARDOSO, 1980, p. 157, grifo nosso).

O trecho acima se torna significativo da melancolia porque representa, em um plano discursivo, o ápice da melancolia de Sílvio, pois ele constata que todas as suas

esperanças de calar o seu amor profundo por Diana foram miseravelmente esmagadas. Dito de outro modo, para ele, não existia nenhuma forma de compensar a perda do seu objeto de amor. Por outro lado, é interessante nele notar também como o autor se utiliza dos meios expressivos para ressaltar a visão de mundo da própria personagem, a qual passa a ser envolta por um manto sombrio e que, por sua vez, é fruto da melancolia que a domina. O autor se utiliza de várias palavras bastante imagéticas e representativas do sentimento melancólico, além do uso de adjetivos constantes que enfatizam o sofrimento da personagem: “tristeza imensa”, “tremenda solidão”, “pântano intransponível”, “tédio”, “gosto de morte”.

Além disso, como aponta Santos (1959), no capítulo “Simbólica dos sons na literatura e simbólica do espaço e do tempo”, enquanto as vogais abertas, “ü”, “é”, “ó”, “á” e “í” tendem a exprimir nuances de alegria, as vogais fechadas “u”, “ô”, “eu”, “ou” e “ê” transmitem uma sensação de tristeza e colaboram para estabelecer uma escrita mais sombria. É impossível deixar de notar o labor poético que Lúcio Cardoso emprega em suas narrativas, pois, constantemente, o leitor esbarra não somente em imagens visuais sugestivas do sentimento melancólico, mas também em uma série de meios sonoros que realçam a presença de uma escrita essencialmente noturna. O trecho, “a nítida **visão de um pântano intransponível**, a **noção do tédio que desprende do corpo humano**, tédio que nada remove que tem um gosto de morte” (CARDOSO, 1980, p. 157, grifo nosso), torna-se um exemplo entre vários em que a escrita cardosiana mostra a preocupação com o seu aspecto expressivo e poético. Nele, verifica-se uma profusão de vogais fechadas, somado ao fato de uma ampla utilização de sons nasalados, como é o caso do “n”, “m” e do “ão”, que reforçam, portanto, essa percepção de fechamento e, conseqüentemente, colabora para instaurar essa percepção taciturna na própria tessitura do texto. Todas essas escolhas lexicais e sonoras ressaltam o aspecto noturno que recai sobre a narrativa cardosiana e, também, sobre a vida da própria personagem, que, impossibilitada de recuperar aquilo que amava, tomba em uma apatia diante de um mundo despido de atração e de sentido, pois, para Sílvio, “o mundo parecia contaminado por um tédio invencível” (CARDOSO, 1980, p. 192).

Na vida adulta, Sílvio sofrerá um segundo assalto melancólico, que terá como pivô o casamento fracassado com Diana. Se na adolescência Sílvio era caracterizado como um sujeito sem esperanças e incapaz de liquidar a falta que a mulher amada provocara em sua vida, ao reencontrar Diana e casar-se com ela, é como se ele

tivesse reparado, finalmente, a sua falta. Nesse sentido, em um primeiro momento, pode-se supor que o casamento com Diana havia finalmente suplantado o estado melancólico de Sílvio. Entretanto, ao se defrontar com o caráter de Diana, despida de qualquer nuance mítica e pura que ele guardara a respeito dela durante todo esse tempo, Sílvio percebe que o objeto de amor, transfigurado na pessoa de Diana, não correspondia ao modelo pelo qual ele aspirava, além do fato de ela não nutrir por ele nenhum sentimento (“Cada dia ele a amava mais, de um amor forte, absoluto e doloroso. O casamento, fixando-a junto dele, acabara por desvendar a verdade de que há um tempo suspeitara: Diana não o amava, nada significava na sua vida” (CARDOSO, 1980, p. 329)). O embate entre as personalidades forma uma luta atroz, na qual ambos sentem o abismo que os separa. Sílvio quer salvar aquela imagem que havia de Diana a todo custo, mas sente que qualquer tentativa seria vã e malfadada (“amei esta mulher mais do que tudo, de um amor diferente e raro, de um amor profundo e que consumiu toda a minha vida. Nela encarnei tudo o que de belo e nobre existe sobre a terra” (CARDOSO, 1980, p. 334)).

Novamente, a falta se instaura e Sílvio procurará repará-la erigindo Diana como o sujeito capaz de reaver aquilo que ele almejava. Sílvio espera que Diana se molde à sua visão mítica, que ela se adapte à vida que ele sonhava, que ela se transforme, enfim, naquele simulacro que ele havia projetado sobre a menina do carrossel:

Vendo-o cabisbaixo, Clara imaginava então que o seu mal era um amor que tinha extravasado os próprios limites. Talvez Diana não fosse tão culpada assim – ela é que não seria feita para suportar o que Sílvio exigia da sua natureza. Sim, ele a amava com o furor dos que renunciam até mesmo à felicidade. Para que um casamento fosse bem-sucedido, havia necessidade de um meio-termo, uma sabedoria, uma espécie de pacto entre a força do amor e a força do mundo. Sílvio perdera de vista o objeto amado, e o seu sentimento se converterá não no segredo de dias felizes, mas numa chaga sempre disposta a sangrar. Era o que Diana sentia e não podia suportar de forma alguma. Sílvio exigia dela toda a sua capacidade de sofrer, e sua natureza de mulher era um instrumento frágil, feito para vibrar com melodias mais ternas. Via-se que para Diana tudo era demais, extravasava os limites e se convertia em terrível carga (CARDOSO, 1980, p. 343).

Diana, incapaz de realizar o desejo de Sílvio, quando descobrir-se curada de sua doença, partirá para o Rio de Janeiro, abandonando o marido, sem nenhum remorso, em busca da vida agitada na capital. Nesse sentido, Sílvio novamente se

verá enredado pelo afeto da melancolia. A falta, mais uma vez, instaura-se no discurso e ele se verá entregue novamente a essa tristeza profunda e duradoura:

Assim que Diana entrou no carro, Sílvio deixou cair a cortina e abandonou a janela: não queria vê-la partir. Apesar dos seus pensamentos, momentos antes, apesar das palavras ásperas trocadas tantas vezes, apesar daquilo a que ele chamava a traição de Diana, apesar de tudo isso e de muitas outras coisas que ainda o faziam sofrer, Sílvio sentia que naquela hora alguma coisa rompia dentro dele, talvez esse **derradeiro elo** que é como o **último vestígio da esperança** que se apaga, **gemido final** ante a **irremediável catástrofe** e as **trevas completas** que se aproximam. De agora em diante seria realmente a **noite completa**, não a **noite** simplesmente sonhada ou temida, mas a **noite espessa** em que os seres **desaparecem** dentro de nós, símbolo da vida que se **esgota**, dos **dias perdidos** e gastos sem que saibamos como, enorme bloco, **monstruoso coágulo de sangue** que vem abaixo, como o teto de uma casa após um abalo sísmico: acontecimentos que se revolvem em passado (CARDOSO, 1980, p. 395, grifo nosso).

Sílvio é uma espécie de sonhador: desde a infância sonhava com uma harmonia entre os seres, com um ideal de vida elevado, com um amor pleno. A imagem que Sílvio possui do amor não se refere apenas ao amor que se dá entre o homem e a mulher ou à união sexual. O amor, para ele, visto em sua realização absoluta, é sinônimo da plenitude, da conciliação de duas almas que se encaminham para um mesmo fim e para uma união perfeita. A imagem da menina no carrossel gravou em Sílvio uma ilusão de um amor sublimado e é, justamente, essa imagem que ele procura, a todo custo, ver em Diana. Ela se torna símbolo último do amor, sua primeira e derradeira paixão. Assim, ele oscila entre a imagem da Diana verdadeira e a imagem da Diana fictícia. Todo o seu sofrimento e, conseqüentemente, a sua melancolia é fruto não somente do desvendamento da imagem real daquela que ele supusera amar durante a sua infância, adolescência e começo de sua vida adulta, mas de um ideal inalcançável, de uma vida harmônica que ele acreditou existir, de uma imagem irreal que não correspondia com a realidade, de fato:

Sim, agora Sílvio sabia que essa harmonia sonhada só fora conseguida durante um certo momento, rápido fulgor no céu da sua infância, diminuta fração de tempo em todos os desacordos havia se calado e as estrelas haviam consentido em arder silenciosas e grandes na abóbada levantada pelo seu entusiasmo. E depois fora tudo um esfacelamento, os seres se desajustaram nas órbitas sonhadas, Jaques surgira, correntezas opostas começavam a arrastá-lo, Esperança, Lina, todo o caos que afinal se estabelecia o seu melancólico domínio. Mas há pessoas que jamais se curam dos seus

próprios sonhos: quanto mais violenta é a queda, mais alto voltam a colocar suas aspirações. Onde quer que fosse, em que mundo extraordinário e novo penetrasse, Sílvia carregaria sempre o ideal desse horizonte perdido, desse mundo perfeito criado à imagem do outro, sem as suas arestas e os seus abismos (CARDOSO, 1980, p. 401).

Sem dúvida, existe em Sílvia um aspecto saturnino. Saturno, o planeta cuja influência pode tornar os homens melancólicos, é também o deus do tempo enquanto distância (por ser o planeta mais longínquo). Comumente relacionado a uma espécie de prisão no tempo, a correspondência entre saturno e os melancólicos se torna evidente, uma vez que seus olhos se voltam para um passado no qual ainda era possível deslumbrar a presença do objeto de amor. De fato, a consciência sobre esse tempo passado, muitas vezes, associada à imagem da infância perdida, acaba por revelar em Sílvia um dos aspectos marcantes da sua própria melancolia. É o seu obsediante olhar para o passado, o ato de rememorar um tempo no qual a vida era sinônimo de harmonia e de felicidade, que fazem de Sílvia um sujeito saturnino e, portanto, amarrado aos domínios da influência melancólica.

#### 4.2.4 A Idealização Melancólica

Em *Dias perdidos*, as personagens padecem, em certa medida, de um mesmo mal, que se sustenta no fato de edificaram para as suas vidas um ideal e que, a todo custo, procuram perseguir e alcançar. Além de Clara e de Sílvia, Jaques também sofrerá por defrontar-se com esse ideal inalcançável. Diante daquela vida aventureira que tanto cobiçara, ao regressar para casa, velho e doente, o passado sonhado se levanta, na verdade, como um verdadeiro algoz, pois, ao olhar para trás, Jaques nada vê, senão, uma vida malfadada, cheia de aventuras fracassadas (“era visível que qualquer coisa essencial lhe faltava, todo o seu ser era a **gritante afirmação dessa ausência**. Durante muitas horas Jaques permanecia naquela posição, esquecido de tudo, mergulhado na **escura solidão da sua velhice**” (CARDOSO, 1980, p. 145, grifo nosso)). De fato, embora em Jaques seja possível observar o ímpeto do fogo (esses túmidos lábios que pareciam aspirar o ar de modo tão sôfrego [...], esses olhos que a idade não conseguira diminuir a luz ardente, [...] denunciavam o secreto tumulto dos desejos que não se tinham libertado (CARDOSO, 1980, p. 136)), nele também é possível perceber indícios de melancolia, pois a velhice não só minará suas

esperanças, como também mostrará de maneira aguda que aquilo que ele desejava, isto é, uma vida cercada de grandes acontecimentos, estava para sempre perdida:

Que escura noite fora esta que o encobrirá? É que Jaques ainda não aceitara a sua velhice como um fato consumado: nada no seu coração, indicava que os seus olhos tivessem se elevado, um minuto que fosse, dos horizontes da terra. E ali estava, solitário, o espírito atormentado pela dúvida, à espera desse minuto que finalmente a realidade se desvenda, pronunciada por aqueles a quem mais amamos. Então, ferida, exausta de sofrer, a alma se recolhe ao silêncio definitivo dos que renunciaram à luta, resignados com a consumação de tudo, até com a própria morte (CARDOSO, 1980, p. 161).

Diana, após sair do Rio de Janeiro e casar-se com Sílvio, também se debate e sofre por sonhar com uma vida diferente da que vinha levando com o marido (“Diana se achava apenas devorada pelo sonho de uma existência diferente” (CARDOSO, 1980, p. 341)), uma vez que a vida agitada, cercada por festas, êxtases e divertimentos aparecia-lhe como algo distante e impossível de ser resgatado. Se para Sílvio o casamento, a princípio, representava a concretização de um ideal, para Diana, ele representava somente uma espécie de porto-seguro, caso a sua doença viesse se agravar. Na verdade, o casamento com Sílvio não era somente o distanciamento daquela vida de fulgores que almejava ter, mas algo totalmente despido de sentido, posto que não nutria pelo esposo nenhum sentimento. Diana, envolta na sua mediocridade e em um sentimentalismo romântico (“Diana era um perfeito símbolo da mediocridade. Não era somente a Sílvio, mas a nenhum homem ela seria capaz de amar. Diana não compreendia senão os sentimentos sem realidade” (CARDOSO, 1980, p. 330)), nada almeja para sua vida senão momentos extasiantes com os quais sonhava frequentemente. Para ela, o ideal de vida é estar em meio às multidões, aos ambientes citadinos, onde a sua beleza pudesse reverberar. Desse modo, tornando-se uma mulher extremamente frustrada e decepcionada após o casamento, por não estar em posse daquilo que almejava e vendo-se impossibilitada de resgatar o seu ideal, Diana também se verá agrilhoada ao sentimento melancólico, que a fará, inclusive, ter devaneios suicidas:

Via-se nos salões que conhecera outrora, entrando pela mão do padrinho, aclamada pela sua beleza. Todos se curvavam à sua passagem, havia cochichos, as mulheres empalideciam de inveja. Quando voltava desses sonhos, a vida lhe parecia mais horripilante do que nunca. Odiava aquela casa que julgava muito pequena, escura e malcheirosa; odiava suas janelas com cortinas de cassa, seu jardim

maltratado e seus móveis escuros e sem graça; odiava Vila Velha, as pessoas que conhecia, tudo. A vida parecia-lhe uma doença monstruosa. Voltou aos romances, deparou com heroínas assim devoradas pelo tédio, imaginou-se uma grande alma destinada a uma sorte mesquinha. A idéia do suicídio reapareceu com maior força e incrustou-se na sua alma coimo um crustáceo ao rochedo (CARDOSO, 1980, p. 320).

É impossível deixar de afirmar, portanto, que as personagens de *Dias perdidos* sofrem por possuírem uma lacuna, uma chaga interna, dolorosa e sempre a pulsar. Todas elas, em última instância, elegeram um ideal para as suas vidas e procuraram, a todo custo, tê-lo junto a si. Porém, impossibilitadas de alcançarem-no, elas se veem golpeadas por uma falta e, conseqüentemente, é a melancolia que erige em suas vidas uma espécie de sepulcro sobre o qual elas não somente se debruçarão lamentosas, mas se sentirão presas de forma inexorável. É, justamente, essa melancolia que as faz sentir que a vida não passa de uma luta arruinada, “de uma doença monstruosa”, de uma sucessão de dias perdidos. Embora esse ideal se manifeste como algo positivo para elas, ou seja, aquilo que poderia lhes trazer felicidade e prazer, por outro lado, não se pode negar que é esse mesmo ideal que age como uma espécie de mal secreto, que não somente as dilacera e as transporta para uma rede de sofrimentos intermináveis, mas, sobretudo, que é o responsável pela presença da melancolia.

Cada uma dessas personagens, apartadas dos seus desejos, podem ser encaradas como o anjo decaído da pintura *Melancolia I*, de Dürer: cabisbaixas e aborrecidas, enredadas em seus próprios pensamentos, elas parecem contemplar um horizonte sem nuances promissoras, porque, nele, elas se veem apartadas daquilo que tanto desejam e cuja ausência suscitam-lhe o amargor da vida presente (“chegou à conclusão de que havia no mundo um elemento hostil ao homem. Ele não podia construir nada muito alto, sem que interviesse um obstáculo estranho” (CARDOSO, 1980, p. 382)). De fato, como aponta Marie-Claude Lambotte, em seu livro *Estética da melancolia*, a idealização é uma das características marcantes do sujeito melancólico e é, justamente, devido a essa aspiração ideativa, que jamais será satisfeita, que ele acabará por se tornar um sujeito decepcionado e insatisfeito com a vida:

o melancólico perde-se em projetos irrealizáveis, chocando-se contra o umbral que não pode ultrapassar entre o imaginário e a realidade, entre a lógica irrepreensível de um sistema e os comprometimentos

de uma aplicação forçosamente insatisfatória (LAMBOTTE, 2000, p. 48).

Se em *A luz no subsolo* era o desejo inalcançável, a frustração e a ausência de esperanças que lançavam não somente as personagens para um sentimento melancólico, mas faziam erigir, na narrativa, uma estética da melancolia, em *Dias perdidos*, o ciclo dos desejos e da impossibilidade de satisfazê-lo permanece, mas atualizado por meio de um amor ideal, origem de desencontros e de dores incessantes. Nesse sentido, esses “projetos irrealizáveis”, que cada uma delas elenca para as suas vidas, são os responsáveis pela origem de todos os seus sofrimentos, porque essas personagens veem seus desejos, ao mesmo tempo, esmigalhados por um outro que não as compreende e que é totalmente impassível diante das suas carências. Clara sofre porque erigiu Jaques como o grande amor de sua vida, aquele que poderia satisfazê-la em todos os planos da existência. Jaques, por sua vez, mergulhado em seus próprios empreendimentos, é insensível aos sentimentos da esposa, mas, quando chegar a doença e a velhice, também padecerá por se ver afastado dos seus objetos de amor. Sílvio sofre porque via na união com Diana um amor pleno, a união completa entre o homem e a mulher. Diana sofre porque está apartada de uma vida agitada, embebida nos furores da cidade.

A ideia expressa por Bernardo, em *A luz no subsolo*, “nós não somos senão lobos furiosos e dispostos a devorar uns aos outros” (CARDOSO, 1971, p. 302), permanece em *Dias perdidos*, atualizada por um questionamento do próprio narrador: “afinal, nestas vagas de sentimentos humanos, quem é a vítima, quem é o algoz? Tudo se confunde inexplicavelmente, o algoz é muitas vezes vítima, a vítima é afinal o verdadeiro algoz” (CARDOSO, 1980, p. 369). Sem dúvida, o embate com o outro é uma das tônicas que percorre a maior parte das narrativas cardosianas e é esse outro o responsável, muitas vezes, por lançar o eu nos domínios do sentimento melancólico. Não somente o embate, mas os desencontros entre os homens, a falta de piedade e, sobretudo, a falta de caridade e compaixão pelo outro. Embebidos em seu próprio egoísmo, cada personagem parece apenas escutar as vozes dos desejos que as atravessam, incapazes de entender umas às outras.

Assim, pode-se dizer que existem dois tipos de personagens cardosianas, não somente em *Dias perdidos*, mas na obra do escritor mineiro como um todo: aqueles que vivem para o outro, submetendo suas narrativas de vida a um amor infrutífero, e

aqueles que vivem para si mesmas, procurando, desesperadamente, obterem suas parcelas de prazer. No entanto, em ambos os casos é a melancolia, por fim, que se tornará presente. Todas elas, sob o erro de terem erigido uma espécie de deus para as suas vidas, são esmagadas pela chaga que a falta do objeto provoca em cada uma delas. No entanto, mesmo sendo ilusões, são esses deuses-fantasmas que essas personagens procuram obstinadamente perseguir: “Silvio sabia que não podia viver sem criar dentro de si a imagem de alguns deuses terrenos e insuflar-lhes alguns sentimentos que julgava imprescindíveis à existência sobre a terra” (CARDOSO, 1980, p. 405).

Em *Dias perdidos*, assim como ocorre em *A luz no subsolo*, a melancolia, em última instância, aparece como consequência de uma cosmovisão do próprio autor. Se em *A luz no subsolo* a explicação para o mal e todo sofrimento das personagens seria explicado por meio de uma concepção religiosa, isto é, o sofrimento foi plantado no ser humano após a queda do homem no Paraíso, estado que só será superado no dia do Juízo Final, em *Dias perdidos*, também é possível averiguar que o ideal que as personagens sustentam nada mais é do que fruto de uma perda que remonta a própria criação do mundo, segundo uma perspectiva cristã:

Mas é isto mais ou menos: antigamente, no Paraíso, os anjos fluuavam numa atmosfera de amor. Desse amor que sonhamos para o mundo. Ora, havia uma região onde existia outra atmosfera e, dentro desta, só Deus reinava. Alguns anjos ambiciosos invejaram-no e resolveram penetrar nesse terreno proibido. Deus precipitou-os do alto e nesta terra eles se multiplicaram, sem jamais encontrar sossego, o coração mordido por uma ambição que é uma espécie de reflexo dessa antiga revolta. São os homens que certas mulheres repelem, alegando que não compreendem o que eles buscam. Outras, mais lúcidas, afirmam que eles desafiam o castigo de Deus (CARDOSO, 1980, p. 393).

Ao longo das obras cardosianas, existe uma presença maciça de personagens que sofrem por verem, a um só tempo, seus desejos arruinados e por se sentirem impossibilitadas de escaparem da dor que as golpeia pela falta de seus objetos de amor. No entanto, esse sofrimento é, antes de mais nada, uma espécie de dado intrínseco à condição humana, que terá a sua origem com a queda do homem no Paraíso. Mais uma vez, é a passagem de Gênesis 3 que parece ressoar na obra cardosiana, estabelecendo um ponto de contato com os pensamentos de Santa

Hildegarda de Bingen e de Walter Benjamin que reconheciam ser a queda de Adão um dado histórico e teológico que dispersou a melancolia pela vida humana.

Muitos críticos que se debruçaram sobre a obra cardosiana, como é o caso de Temístocles Linhares (1962), Álvaro Lins (1963), Mario Carelli (1988), Maria Teresinha Martins (1997), Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004) e Teresa de Almeida (2009), atentaram-se para o aspecto desconcertante das narrativas cardosianas. A presença do mistério, do mal, da angústia, do desespero e do tormento são alguns dos aspectos que se tornaram recorrentes para descrever os romances de Cardoso. Se é possível afirmar que existe uma estética da melancolia na obra cardosiana, ela só se torna possível por meio de um discurso que denuncia a presença de um desejo e a impossibilidade de alcançá-lo e de se livrar da dor que a sua ausência provoca. É o desejo irrealizado que faz aparecer a melancolia em suas personagens e, até mesmo, em suas histórias. De fato, o que é a melancolia senão uma alma ressecada devido à falta do amor, marcada pela ânsia de tê-lo e pela obstinação em fixar-se nele? Nesse sentido, a melancolia assoma na vida dessas personagens, pois, por não possuírem o que tanto anseiam, a elas nada mais resta senão penetrar nos domínios tirânicos da melancolia. Lúcio Cardoso não cessa, portanto, de enfatizar em suas narrativas o conflito entre Eros e Tânatos.

#### 4.3 CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

##### 4.3.1 Síntese do Enredo

O amálgama de narrações que compõe o romance *Crônica da casa assassinada*, além de gerar uma narrativa polifônica, que coloca o leitor diante de um prisma que reluz de forma fragmentada a realidade, também pode ser entendido como um exaustivo trabalho de apresentar a interioridade da família Meneses e os mistérios que a sondam. Cada capítulo, composto de confissões, trechos de diários e de cartas dos moradores da Chácara, assim como de alguns habitantes de Vila Velha, como o farmacêutico, o médico e, até mesmo, o padre da paróquia local, apresenta-se como uma busca obsessiva da verdade e uma tentativa desesperada de passar a limpo os meandros que levaram a família Meneses à ruína e à destruição total. No entanto, essa verdade cobiçada se mantém como um ponto cego para as personagens do romance, assim como para o leitor, que precisa costurar as diversas narrativas a fim

de compreender a profundidade do sentido que emana da história. Como uma espécie de colcha de retalhos, na qual se conhece as personagens senão pelo olhar do outro ou delas mesmas, é preciso ponderar o que há de falso ou verdadeiro em seus julgamentos, o que é fruto da imaginação e o que é verídico de fato.

A história de *Crônica da casa assassinada* se passa em Vila Velha, cidade fictícia do interior de Minas Gerais, na qual habita a orgulhosa e lendária família Meneses. A portentosa Chácara (sugestivamente grafada com a inicial maiúscula ao longo de todo o romance), em um tempo passado, havia sido circunscrita pelo esplendor e pela imponência. Agora, mal administrada pelos seus três últimos herdeiros, apresenta não somente a deterioração física de suas estruturas, mas a ruína de uma reputação sempre envolta as mais altas considerações. Demétrio, Valdo e Timóteo, na verdade, vivem sob um relacionamento conturbado. Demétrio, o mais velho, encarna, por excelência, o espírito dos Meneses. Sendo o único membro da família que não é um narrador da história, o leitor o conhece apenas pelos olhos dos outros. Na verdade, o fato de Demétrio não escrever um diário ou confissões, como as demais personagens, pode ser compreendido como fruto do seu orgulho e também como uma recusa obstinada de declarar os próprios sentimentos que o dominavam.

A partir dos olhares alheios, entretanto, é possível observar que Demétrio, a um só tempo, procurava manter a postura patriarcal tão típica das famílias aristocratas rurais abastadas, mas, por outro lado, via-se devorado por paixões, que, para ele, eram como uma espécie de estigma que ele jamais poderia aceitar. Embora Valdo, o seu sucessor, respeite-o, entre eles existe um evidente mal-estar que se agravará com a chegada de Nina. Na verdade, Demétrio sustentará sentimentos ambivalentes em relação a Nina: ele nutre raiva por ela porque a ama, ele a teme, porque nada pode fazer contra seu poder de sedução. Valdo, o mais apático dos irmãos devido ao casamento fracassado com Nina, em seus últimos depoimentos do romance, conclui que para Demétrio, o amor era “uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar” (CARDOSO, 2015, p. 484-485).

Timóteo, por sua vez, o mais novo dos três, vive trancafiado em seu quarto, pois nega-se a ser um Meneses, ou seja, comedido e submisso aos costumes da família. Vestindo as vestes e joias da própria mãe, Timóteo se rebela contra essa máscara imposta pela própria família e tenta manter incólumes a sua liberdade e originalidade do seu próprio eu. Nesse sentido, para os Meneses, Timóteo não é

somente o motivo de vergonha e humilhação da família por conta da sua opção sexual, mas é como uma espécie de excrescência da casa, um ser em completa desordem, o que se faz sentir na própria descrição de seus aspectos físicos: “não era propriamente um ser humano que eu tinha diante de mim, mas uma construção de massa amorfa e inchada” (CARDOSO, 2015, p. 87). Assim, enquanto Demétrio representa a tradição, o patriarcalismo, a ordem, Timóteo encarna o estatuto da desordem e da liberdade. Essas duas forças opostas formam dois grupos distintos na Chácara: enquanto Demétrio, tem ao seu lado Ana e Valdo, as ideias de Timóteo, de certa forma, estarão presentes também em Nina e André, que se recusam a se subordinar a frialdade e ao recalçamento das paixões em nome da honra da família Meneses.

O processo de destruição total da família Meneses, uma das temáticas centrais do romance, dar-se-á com a chegada de Nina. Ela representa, a um só tempo, uma mulher de grande beleza, que encanta a todos, e também é uma espécie de configuração do mal (“mas ao mesmo tempo, revendo a figura de Dona Nina, tão graciosa, [...] perguntava a mim mesma se o demônio já não me atingira, e se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder de seu fascínio” (CARDOSO, 2015, p. 254)). Ela será a responsável não apenas pela ruína final dos Meneses, mas por despertar sentimentos desconhecidos nos habitantes da Chácara e, sobretudo, por estar disposta a acometer qualquer pecado em favor da satisfação do seu próprio ser, como é o caso do adultério e do incesto. Nina, além de seduzir, aprisiona os homens por meio da sua beleza. Tão diferente de Ana, esposa de Demétrio, que havia sido modelada a ser uma mulher representativa daquela família de aristocratas, fria e discreta, Nina não consegue se adaptar ao comportamento tacanho dos Meneses. Nela existe uma sede insaciável por viver, por desfrutar dos prazeres mundanos e por ser livre.

Ao longo de toda narrativa, Nina é associada a flores e ao veneno. Em vários relatos, é essa polaridade que se presentifica, como é o caso, por exemplo, do seguinte trecho da confissão de Ana: “suas palavras, que eu sentia repassadas de intenções venenosas, como que iam se infiltrando vagarosamente em mim, penetrando-me como sangue, e assim reavivando aquele angustioso estado de espírito que fora o meu em outros tempos” (CARDOSO, 2015, p. 325). Em um dos trechos dos diários de André, são impressões similares que a descrevem, pois Nina lhe aparece como “um imenso girassol, secreto e envenenado” (CARDOSO, 2015,

p.273). Betty, a governanta, também não deixa de empregar a metáfora do veneno como uma forma de definir a patroa: “um sorriso assomou-lhe aos lábios – e continha ele todo o veneno existente neste mundo” (CARDOSO, 2015, p.68).

Esse jogo metafórico surge como uma forma de reforçar e enfatizar a natureza dual de Nina: ela é detentora de uma beleza feminina perturbadora, mas também é aquela que contém em si um mal, que desencadeará, em última instância, a dissolução da família Meneses. De fato, o assassinato daquela casa se dará com a morte de Nina, pois é a partir dela que fatos ocultos virão à tona. É a paixão por Nina, que fará com que Demétrio compre uma arma, desejando o assassinato de alguém (talvez o de Valdo, pelo ciúme que sentia pelo irmão com Nina, ou talvez o da própria cunhada, o carrasco da desestabilização de seus sentimentos). É no funeral de Nina que Timóteo surgirá diante dos moradores da cidade, fazendo desmoronar a reputação dos Meneses e provocando o afastamento de todos os seus membros. Até mesmo André, aquele que supunham ser seu último herdeiro, mas não era senão um filho recusado de Ana com o jardineiro da Chácara, partirá sem rumo, aniquilando de uma vez por todas qualquer continuação da linhagem dos Meneses. Se as relações familiares já estavam esmorecendo, é, portanto, Nina, com sua presença vertiginosa, que fará ruir os derradeiros laços que a uniam.

Na *Crônica da casa assassinada*, é possível observar uma série de temáticas que se presentificam em suas linhas. Além da decadência da família patriarcal e do incesto, aspectos que foram amplamente estudados pela crítica literária, nela também se tornam recorrentes as questões do pecado (“Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando” (CARDOSO, 2015, p. 292)), dos sentimentos desgovernados e das paixões insaciáveis que levam o homem a sua ruína (“desgraçada também a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão” (CARDOSO, 2015, p. 428)), da existência de Deus e, sobretudo, do sentimento de desamparo frente ao Criador (“Se Deus existe... por que... por que...” (CRADOSO, 2015, p. 322)). No entanto, assim como ocorre em outros romances cardosianos, como é o caso de *A luz no subsolo* e de *Dias perdidos*, ao lado de todas essas temáticas, é a melancolia que assoma, tanto em um plano discursivo e expressivo, como também na cosmovisão sobre a condição humana presente na obra.

Assim, ao lado de todas essas temáticas que prefiguram em *Crônica da casa assassinada*, é a melancolia que reverbera, denunciando um modo de compreender a vida terrena do homem, que é essencialmente permeada por faltas, desencontros e sofrimentos intermináveis.

#### 4.3.2 A Melancolia de Nina

Ao longo da narrativa de *Crônica da casa assassinada*, Nina é frequentemente associada à beleza, ao mal, ao pecado e aos desejos carnis irrefreáveis. No entanto, ao lado dessas associações que, na maioria das vezes, são despertadas pelo olhar e julgamento do outro, também é possível observar que existe uma melancolia que a envolve. Embora ela seja descrita por padre Justino como “um enigma de Deus” (CARDOSO, 2015, p. 186) e seja, de fato, para todos os narradores do romance, um ser misterioso, por outro lado, não é difícil de compreender que dentro dela habita uma sede insaciável, um desejo irrealizável que a faz comportar dentro de si uma espécie de lacuna impenetrável. Será, portanto, no entremeio desses olhares julgadores, que será possível identificar em Nina uma outra face, ou seja, não somente aquela consumida pelo fogo do desejo, mas também uma face sombria e profundamente tristonha:

Ao mesmo tempo, enquanto dizia isto, manifesta-se nela uma **tão viva tristeza** que meu coração pareceu despedaçar-se. Ah, como a adivinhava **solitária, presa** a um mundo de **sentimentos mortos, esvaído de qualquer esperança** – e como tudo aquilo, por singular efeito, punha-se em consonância com o que se passava comigo próprio, como se fosse um eco dos sentimentos que me habitavam (CARDOSO, 2015, p. 270, grifo nosso).

Esse trecho, presente nos diários de André, parece sintetizar não somente a melancolia de Nina, mas o sentimento melancólico de uma maneira geral. Afinal, o que é o melancólico senão um sujeito solitário por excelência, preso a um mundo de sentimentos mortos e do qual ele não consegue transpor, restando-lhe somente a total falta de esperança? Se a crítica literária tem sido constante, ao longo dos anos, em afirmar que Nina é a *femme fatale*, aquela que transgride a moral e a tradição, uma espécie de nova Capitu dentro da literatura brasileira, por sua beleza e comportamentos enigmáticos, por outro lado, o aspecto da melancolia nela tem sido deixado de lado. Aquela que é aclamada como uma das personagens mais ousadas

e emblemáticas da obra cardosiana, por outro lado, também é aquela que comporta um sofrimento, que a transportará, por fim, para os domínios do sentimento melancólico. No entanto, em vez dessa característica diminuir-lhe a imagem dentro da obra de Lúcio Cardoso, o sentimento melancólico que a envolve acaba por torná-la uma mulher ainda mais complexa e profunda, pois nela não existe apenas o ímpeto do desejo, mas também uma falta que lhe corrói o próprio ser.

Em meio às descrições que procuram enfatizar o lado voluptuoso e luxurioso de Nina, tidos pelos moradores da Chácara como uma fonte pela qual ela derrama o seu mal, por outro lado, há também uma série de pistas que apontam para a tristeza profunda que a tiraniza. Para Betty, Nina parece ter nascido sob a influência de um astro maléfico. Na tradição astrológica, de fato, Saturno, o grande maléfico, o último planeta a ser visto a olho nu, o mais distante e isolado de todos, é o responsável por insuflar a melancolia nas pessoas. Assim, os sujeitos marcados pelo signo de Saturno, além de serem propensos à reflexão, também comportam em si um desejo de afastamento, simbolizado no isolamento e distanciamento do planeta, que os retraem do mundo e das relações humanas e os fazem sujeitos essencialmente tristes e à parte de tudo. Nesse sentido, é esse astro maléfico que parece influenciar e afligir a vida de Nina:

pois característico desses seres ávidos de desgraça é uma *secura da alma*, uma inquietante carência de amor. Entendendo-a, entendia a sua miséria, e não podia deixar de ter o coração confrangido, ante aquilo que me parecia depender menos dela do que da influência de um astro de energia contrária (CARDOSO, 2015, p. 336).

Apesar da vida familiar ter sido difícil em sua juventude (vivia com o pai paraplégico que tinha lapsos de nervosismo), no Rio de Janeiro, Nina desfrutava daquilo de que mais gostava, ou seja, das idas aos cassinos e aos bares, onde sua beleza poderia ser vista e apreciada pelos que a circundavam. Desse modo, ao mudar-se para a Chácara dos Meneses, após ter se casado com Valdo, a quem supunha ser um homem rico, Nina se sentirá aprisionada, como se naquele ambiente houvesse uma atmosfera que a obsedasse e a sufocasse, o que se tornará, portanto, o princípio do desencadeamento do seu sentimento melancólico (“Era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo lhe desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem. Sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar” (CARDOSO, 2015, p. 79)).

Quando Nina chega à Chácara, parece haver uma espécie de consenso entre os moradores da cidade sobre um aspecto melancólico que a cinge: “todo mundo [...] indagava que coisa fervia em seu íntimo, para que seus olhos fossem tão melancólicos, e sua atitude cálida, tão sem insistência” (CARDOSO, 2015, p.97). Essa mesma constatação se dará com Valdo, que, em uma espécie de vaticínio, afirmará: “Tão bela e nunca será feliz” (CARDOSO, 2015, p. 98). No entanto é Betty que parece tocar no ponto crucial que levará Nina a se tornar uma mulher envolta pela paixão da melancolia, ou seja, apartada do seu mundo ideal, dos cassinos e dos prazeres dos ambientes citadinos, ela não consegue se adaptar ao ambiente monótono da Chácara:

Confesso que aquilo me inquietou: que não poderia acontecer a uma mulher bela, moça, sozinha com seus próprios pensamentos e seguindo apenas os impulsos da própria imaginação? Lembrei-me de mim mesma, assim que chegara, sufocada pelo excesso de folhagem que havia em torno – e os dias que passei, procurando adaptar-me àquele sistema de vida, tão diferente do meu. E eu não tinha a instabilidade de Dona Nina, sua febre, seus motivos particulares. Porque era fácil verificar que ela amava o Sr. Valdo – mas não o suficiente para suportar a solidão em que vivia. Poderia enganar-me um minuto ou dois, e supor que seu entusiasmo transporia todos os obstáculos que aquela existência lhe impunha, mas voltaria sempre a si mesma, e acabaria reconhecendo, com que espécie de nervosismo, que não fora feita para semelhante placidez, nem era aquilo o que imaginara como seu ideal definitivo (CARDOSO, 2015, p. 147).

Nesse sentido, o fervor que Nina sentia, aos poucos, vai sendo minado por aquele ambiente frio e despido de sentimentos. Em um plano discursivo, Nina, apartada do seu mundo ideal, será golpeada por um sentimento de falta, que, por sua vez, é resultado de um profundo sentimento de frustração e decepção. Nina se sentirá frustrada, pois sabe da impossibilidade de resgatar aquele mundo de ostentação e luxúria (“Ah, minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e aventos, duas coisas que ela detestava” (CARDOSO, 2015, p. 65)), e decepcionada, pois acredita não ser capaz de resgatá-lo (“Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe?” (CARDOSO, 2015, p. 68)). Aquele ambiente, ao mesmo tempo em que vai sendo perturbado e desestabilizado pela sua presença e pela sua beleza, também a incomoda profundamente e será no amor adúltero sustentado com o jardineiro da Chácara que ela poderá minimizar a falta que se instalara nela.

Alberto foi o único homem capaz de saciar o desejo de amor de Nina. Dedicando verdadeira veneração a Nina, ele se tornará um parceiro digno para as suas aventuras amorosas. Será esse amor que gerará um filho que Nina o recusará, colocando-o para adoção. Alberto, totalmente oposto aos moradores da Chácara, envolto na sua juventude e vigor físico, surge para Nina como uma espécie de deus, um ente capaz de saciar o seu princípio de prazer. E será esses momentos que, posteriormente, Nina lembrará como uma certa dose de nostalgia:

As tardes que passamos juntos, rosto colado contra rosto, forjando planos que na verdade nunca se realizaram, mas que embriagavam só de serem imaginados. Era bom ficar assim, eu bebia sua respiração, e palpitávamos como se fôssemos o mesmo corpo. Quando voltava a mim, lembrava-me de que estava ligada aos Meneses, que pertencia a esta casa, que existia uma realidade. Foi isto o que me perdeu, o que nos perdeu (CARDOSO, 2015, p. 292).

Nina, de certa forma, consegue reparar a falta que a culminava. Se antes havia uma incapacidade de reaver aquilo que a satisfazia, Alberto traz para ela a satisfação de seus desejos. Porém, com as suspeitas que Demétrio nutria pela cunhada sobre o seu adultério e, com a desculpa de que ela deveria partir para obter melhor assistência após descobrir-se grávida, Nina partirá da Chácara para o Rio. Alberto, não suportando a distância da mulher amada e sucumbindo pelas suspeitas que o rodeavam, acabará por se suicidar-se. Ao retornar à Chácara, após 15 anos, o que se perceberá é que Nina foi consumida pelas forças do sentimento melancólico, devido a falta que o seu amor lhe gerou no ser:

Talvez houvesse entusiasmo no seu modo de se expressar, ou qualquer coisa que se assemelhasse ao entusiasmo, não sei, mas posso garantir que apesar disso reconhecia-se no tom com que se exprimia uma **indisfarçável tristeza**, como se ao falar estivesse designando somente **um objeto ausente e perdido**, e não uma possibilidade de existência nova, que realmente lhe causasse prazer. Isso transmitiu ao resto do nosso almoço, uma **invencível melancolia** – e foi com um suspiro de alívio da minha parte que o terminamos, ela quase sem tocar nos pratos que pedira (CARDOSO, 2015, p. 383, grifo nosso).

Afinal, se a melancolia é a reação à perda de um objeto amado, como entrevia Freud (2013) em seus estudos, o que é a melancolia de Nina, senão, uma reação a uma série de perdas sucessivas que tem o seu ponto máximo a perda de Alberto? Ao encontrar André, aquele que afirmavam ser seu filho, mas que era, na verdade, filho

de Ana e Alberto, Nina, mais uma vez, empreenderá uma tentativa de resgate do seu amor; entretanto, agora, não somente praticando adultério, mas o incesto (embora na última confissão de Ana, escrita por Padre Justino, a temática do incesto seja desfeita, por outro lado, André nunca soube que era filho de Ana, o que poderia, portanto, ter o redimido da culpa de ter se deitado com a própria mãe). Nos braços de André, Nina procura desesperadamente reviver aquele amor sôfrego que tivera, no passado, com Alberto (“Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descobro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse, enfim, a criatura que já desapareceu” (CARDOSO, 2015, p. 318)). Assim, ao deitar-se com o suposto filho, na verdade, o que ela procurava era recuperar o seu objeto de amor perdido. É interessante notar que André, nos encontros amorosos com Nina, percebe que nela havia uma dor sempre premente e que ela projetava nele um outro, um fantasma de um homem que ela havia amado no passado:

Ah, que estranha pena era aquela que agora me pungia? Fixei a vista, procurando ver melhor – e senti que não dependia de mim propriamente daquilo que eu tinha diante dos olhos, mas do que a cercava, aquela piedade que súbito me alcançara. Uma mulher bela, sem dúvida, uma mulher que sobretudo fora bela – mas que nos dava a impressão de carregar uma secreta culpa. Ali se achava ela, e um estigma parecia interditar-lhe qualquer convívio humano. [...] Só mais tarde vim a compreender; naquele minuto eu a via isolada, como uma ilha, completa e fechada, varrida por ventos que não eram os do nosso mundo. Podia erguer-se, conversar, rir até como toda gente ria – mas um poder qualquer a separava dos outros, incentivando-lhe esse clarão particular, atormentado, de onde incessantemente estendia as mãos para os que passavam (CARDOSO, 2015, p. 228-229).

Se Nina pode ser descrita, por um lado, como uma mulher bela e erótica, por outro lado, existe nela um conflito permanente que se dá justamente pela impossibilidade de saciar totalmente o desejo de paixão e que a lança, portanto, a um sentimento de melancolia. Primeiramente, a melancolia a reveste com o seu manto negro por não conseguir liquidar a falta que a vida frenética a possibilitava; depois, passados 15 anos, após a morte daquele que ela amara verdadeiramente, mais uma vez, ela não será capaz de desvencilhar-se do fantasma da ausência que a persegue. Ela se erige, portanto, como o sujeito incapaz de reaver o seu objeto de amor e, por conseguinte, em termos freudianos, aquela que não consegue transpor a dor gerada pela perda do objeto amado. Embora André tente reanimar a amante e, ao mesmo tempo, suposta mãe, é justamente esse fantasma que os persegue, lançando Nina

em uma espécie de apatia e inércia frente à vida, atitude típica dos sujeitos melancólicos:

Em vão eu me desdobrava, incitando-a a voltar à tona – ela pendia a cabeça e continuava quieta, olhos fixos no chão. ‘Que é, pelo amor de Deus?’, implorava eu. Não respondia, levantava-se e ia-se colocar junto à estreita janela que dava para o jardim. Que ideias, que lembranças flutuavam em seu espírito? Sua fisionomia não transmitia nesses instantes nenhuma sensação de repouso, ao contrário, transformava-se, modelando-se sob o influxo de imagens provavelmente esvaídas há muito no tempo, e cuja volta produzia nela uma tão viva expressão de dor. Aquilo me parecia intolerável e, por trás, beijava-lhe a nuca, esforçando-me por atraí-la à vida. Ela deixava fazê-lo, como se estivesse morta. Numa dessas vezes excedi-me, e beijei-a, beijei-a colando prolongadamente meus lábios à sua pele, disposto a não abandoná-la sem que um pouso de calor descesse à sua carne gelada (CARDOSO, 2015, p. 353).

No seu leito de morte, agonizando devido ao câncer que a devorava e apodrecia o seu corpo, ainda será o nome de Alberto que Nina irá proferir. É, portanto, no momento de sua morte, que ela revela, por fim, o seu eu verdadeiro e o motivo real de seu sofrimento. Se, por um lado, a paixão é para Nina a força motriz, por outro lado, ela é também o motivo da sua tristeza profunda e da sua ausência de paz. Ela é prisioneira de suas próprias carências, de seu amor frustrado, da sua incapacidade de refrear a sua ânsia de viver e de obter prazer. Embora os relatos de Nina ao longo da narrativa se resumem a poucas cartas destinadas a Valdo e ao coronel, homem que a amava e a ajuda financeiramente, pela ótica dos demais narradores, essa melancolia é percebida de maneira evidente, como no caso do trecho abaixo presente no diário de André:

Que havia de falso em suas palavras, que existia em seu fervor que não conseguia me comunicar **nenhum entusiasmo**, e que visava ela, precisamente, ao dizer aquilo? Não sei hoje, como não sabia naquele tempo. Apenas uma coisa me parece certa: é que então lutava para se adaptar a **um ritmo de vida que havia perdido**, e qualquer coisa, qualquer amizade, servia-lhe como tábuas de salvação. Não importava que fosse eu, era até melhor que fosse eu. Necessitava de um âncora, de uma amarra em terra firme, já que **tudo lhe fugia diante dos olhos, hostil**, desde aquela **monotonia** que não conseguia suportar, apesar de seus esforços, até a lembrança de fatos antigos, que pensara **sufocar** no fundo da consciência, e que a cada minuto, poderosos, ressurgiram em seu pensamento e até mesmo – por que não dizer? – em sua carne (CARDOSO, 2015, p. 233, grifo nosso).

A morte de Nina também é revestida de um teor alegórico bastante evidente dentro da narrativa de *Crônica da casa assassinada*. Em um de seus depoimentos,

Padre Justino afirma que a paixão da carne é uma das mais ferozes, pois “lavra calada no interior como um câncer maligno” (CARDOSO, 2015, p. 309). O câncer de Nina, alojado em seu seio, que faz a sua carne apodrecer lentamente, pode ser percebido como uma correspondência dessa própria paixão que consumia a sua alma e, por fim, fê-la ser devorada pelo afeto da melancolia. Afinal, o seio, fonte de vida e prazer, foi lavrado por um mal. Concomitantemente, o que foi a vida de Nina, senão um perpétuo sofrimento por não saber calar o seu impulso às paixões, aos seus apelos de amor, a uma carência perturbadora?

Embora passados mais de 60 anos após a publicação do romance, Nina ainda continua a revelar um prisma de possibilidades interpretativas. Valdo, ao contatar que a esposa estava morta, perguntar-se-á: “o que fora [Nina], o que representara para mim, quem era realmente? [...] Pois agora eu me achava convencido de que não a conhecera realmente ou que pelo menos o que existia nela de mais real sempre escapara à minha percepção” (CARDOSO, 2015, p. 461). De fato, uma pintura total de Nina parece ser impossível. No entanto, por trás de sua beleza e do mal que todos denunciavam, por trás da dissolução dos Meneses, provocada pela sua morte, não se pode negar que nela, uma das personagens mais ousadas e brilhantes da obra cardosiana, também exista o estigma da melancolia.

#### 4.3.3 A Melancolia de Ana

Em Ana, diferentemente do que ocorre com Nina, o sentimento melancólico não se esconde por trás da sua beleza e do seu encantamento. Muito pelo contrário, Ana aparece na narrativa como uma personificação bastante evidente da própria melancolia. As suas roupas rotas e desbotadas, o seu porte cabisbaixo e o silêncio impermeável que a cinge são os primeiros indícios que a fazem fulgurar como um sujeito melancólico por excelência (“vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora da moda” (CARDOSO, 2015, p. 68)). Porém, para além desses aspectos mais imediatos, a melancolia de Ana parece se tornar ainda mais evidente, quando comparada a das outras personagens, porque a vida dela, desde tenra idade, pode ser descrita como uma ausência total de Graça e de ternura. Ana havia sido escolhida por Demétrio para ser sua esposa desde quando ela era uma criança. Aos poucos, instruindo seus pais na educação da menina, Demétrio foi moldando-a para se tornar uma Meneses: seus comportamentos comedidos, o seu

aspecto recatado e, sobretudo, uma total submissão aos moldes rígidos e insensíveis da família. Entre Ana e Demétrio, não existe nenhum gesto de amor e de ternura, somente uma convivência formal e extremamente fria. Os moradores da cidade, assim como fazem com Nina, não deixam de notar que nela existe uma tristeza pungente e, em volta do seu aspecto pesaroso, tecem inúmeros boatos, como é o caso do seguinte trecho presente no diário do farmacêutico:

Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana, que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio. Não era uma Meneses, pertencia a uma família que antigamente morava nos arredores de Vila Velha, e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam. Lamentava-se muito de sua sorte, e alguns chegavam mesmo a dizer que não era de todo destituída de beleza, se bem que um tanto sem vida (CARDOSO, 2015, p. 48).

Embora seja essa uma opinião dos moradores da cidade, não se pode negar que nela existe um fundamento de verdade. Nas confissões de Ana, não raro um tom de lamúria se apresenta diante das suas circunstâncias de vida: “eu mesma [...] me esforcei para tornar-me o ser **pálido e artificial** que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses (CARDOSO, 2015, p. 108, grifo nosso). De fato, a vida de Ana pode ser descrita como uma jornada de indiferença e de ausência de afetos. Sobre esse respeito, Padre Justino, que nutre por ela uma preocupação especial, decorrente, justamente, da desdita que a enlaçou desde criança, caracteriza-a como um sujeito sem Graça e sem esperança: “podia jurar que jamais havia visto em minha vida um ser tão destituído de Graça – da de Deus, como de todas as outras. O que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura” (CARDOSO, 2015, p. 322).

As confissões de Ana, todas elas direcionadas a padre Justino, única pessoa que lhe dispensa atenção, constituem uma espécie de grito melancólico, pois, ao longo de suas cartas, o que lhe interessa “é exprimir o terrível desinteresse de viver” (CARDOSO, 2015, p. 391). Assim, o que é a melancolia, senão, uma total falta de inaptidão para a vida e um perpétuo desânimo frente a ela? A falta de esperança, sem dúvida, é uma das temáticas principais que cinge o enredo de *Crônica da casa assassinada*, e será ela a origem de toda a melancolia de Ana, pois a ela não coube somente um casamento fracassado, mas nenhum amor de homem, nenhum carinho,

nenhuma ternura, somente uma existência envolvida pelo desinteresse e pela frieza das relações humanas.

A escrita de Ana denuncia esse mundo que lhe assoma como um campo sombrio, repleto de hostilidades (“que meu **coração envenenado** e **morto** já nada mais espera deste mundo. Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer na minha alma senão as **tristes** criaturas da timidez e da fantasia pioneira” (CARDOSO, 2015, p. 108-109, grifo nosso)). Atravessada pela dor que a fulmina, as confissões de Ana são povoadas de imagens negativas, como o da morte, das trevas, do envenenamento, da solidão, da ausência de amor, além de afirmações taciturnas que tendem a enfatizar a melancolia que habita nela: “via-me tal como todos os dias, vazia e pobre, o triste ser sem alma que eu sempre fora” (CARDOSO, 2015, p. 116). Consequentemente, o seu modo de compreender e sentir a vida acabam por influenciar como todos a veem, ou seja, como uma espécie de mulher destituída de vida (“ela, Ana, tão desdenhada de todos, e que talvez também tivesse amado, e provado seu quinhão amargo – e que, de todos nós, fora a única que ninguém jamais reclamara depoimento” (CARDOSO, 2015, p. 483)).

Ao lado dessas constatações, também será a primeira vez, ao longo dos romances cardosianos, que uma de suas personagens será tão claramente atrelada a uma doença biliar, o que aponta para a concepção da melancolia enquanto uma doença, concepção essa que teve sua origem na Antiguidade Clássica e perdurou até a modernidade. Para Hipócrates assim como para Aristóteles, a melancolia tinha a sua origem no baço, órgão responsável por alojar a bile negra. Assim, o excesso desse humor no corpo humano tornava os sujeitos apáticos, tristonhos e abatidos. Será mais uma vez padre Justino que perceberá esse indício em Ana: “pareceu-me mais pálida do que habitualmente [...] de um tom esverdeado e baço, como a pele de alguém submetido a um choque hepático” (CARDOSO, 2015, p. 181). Lúcio Cardoso mostra, dessa forma, que tinha ciência da teoria dos quatro humores e a melancolia de Ana, dentro da narrativa, delinea-se não somente pelas descrições e imagens altamente sugestivas que a envolvem, mas também se respalda no próprio fato de ela padecer de uma doença biliar:

Observei seu tom **esverdeado**, de quem estivesse sofrendo de qualquer **moléstia biliar** – nela, como sob o ímpeto de uma modelagem brusca e sem cautela, tudo era **sombra**, um excesso de **sombra** – a um ponto que vendo acumulada naquela face o sinal de

tantas iras e tantas **decepções reprimidas**, não pude deixar de estremecer (CARDOSO, 2015, p. 182, grifo nosso).

É curioso notar, no entanto, que até a chegada de Nina à Chácara, Ana vivia envolta no sentimento melancólico, indiferente a tudo e a todos. Nela, existia a chaga da perda, isto é, a falta de amor, paixão e prazer, mas havia, por outro lado, uma submissão a esse estado, como se todas as portas de afetuosidade estivessem cerradas para ela. Embora fosse uma mulher evidentemente triste, como se pode notar nas descrições dos moradores da cidade e dos membros que compunham a família Meneses, será somente no defrontamento com o outro que ele se apossará de uma consciência atroz do seu próprio estado de melancolia e de grande infortúnio existencial. É no embate com Nina que Ana perceberá que em sua vida existe uma lacuna que se dá pela total ausência de amor e de carinho. E será ela mesma que constatará na narrativa essa transformação: “vivia bem até o momento em que compreendi que me achava sufocada, em trevas e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento” (CARDOSO, 2015, p. 161).

Nina se torna para Ana, ao mesmo tempo, o seu algoz e aquela que a fez enxergar as trevas que a delineavam. Enquanto aquela luta, de alguma forma, para reclamar a sua parte de amor e está disposta a assumir os seus próprios pecados em prol da satisfação de seus desejos, Ana, amarrada ao espírito reprimido e mesquinho dos Meneses, recalca seus próprios desejos em nome da honra familiar e se deixa naufragar na melancolia. Ana passa, então, a perseguir Nina em suas aventuras, sobretudo, durante a noite, o que adquire uma conotação simbólica. Em meio às trevas, escondida atrás das árvores que circundavam a Chácara, Ana observa as aventuras de Nina com o jardineiro e, posteriormente, os seus enlances com André. Em meio a esses ambientes noturnos, Ana força a entrada no seu próprio obscuro mundo interior e desperta para o seu próprio desejo de sentir-se amada por algum homem (“Ajeitava-me por trás das samambaias, quando ouvi passos. [...] no alto, as nuvens se amontoavam, cobriam a lua e tudo submergia numa densa escuridão. Depois, repentinamente o vento se aquietava e a luz rompia de novo através das nuvens” (CARDOSO, 2015, p. 303)). Aquilo que estava recalcado submerge à sua consciência e ela perceberá, finalmente, que a matéria que a constituía não era a chama de Nina, mas um elemento frio e pesado, aspectos que estiveram sempre

presentes na simbologia do temperamento melancólico, por estar atrelado ao elemento terra:

Sei apenas que sinto o quanto em torno de mim as coisas são **inóspitas** e o quanto eu mesma me converti num ser **gelado e triste**. Ah, como é difícil reunir essas duas palavras – **gelado e triste** – compreendendo que elas correspondem exatamente ao que existe dentro de nós, a essa coisa **pesado, insensível**, em que se converteu nosso coração (CARDOSO, 2015, p. 285, grifo nosso).

Ana procurará, de alguma forma, reparar a falta que a consome. No entanto, ela percebe que isso é totalmente impossível de se realizar. Nina chama a atenção de todos e é com indiferença que ela descobre que o próprio marido é apaixonado pela cunhada. Enquanto Nina é dotada de graça e beleza, Ana é despercebida por todos e nada em si atrai (“Deus é injusto, nega tudo a um, para acumular outros de graça” (CARDOSO, 2015, p. 322)). Diante da frustração e decepção que a dilaceram, ela tentará agir, reclamando para si um fragmento de amor que lhe fora sempre recusado. Perseguirá Alberto e Nina e acabará se apaixonando por ele. No entanto, ela só conseguirá ter uma parcela de prazer devido à fragilidade de Alberto, que se definhava em razão da ausência de Nina. É só na angústia e no sofrimento do outro que Ana consegue ter um momento fugidivo de amor, embebido na repulsa que provocava em Alberto e o qual ela descreve como “menos do que um ímpeto de vida, era um intenso espasmo de morte” (CARDOSO, 2015, p.528) Nesse momento de espasmo e de gozo, Ana é possuída por um homem a quem ela amava (“Ana entregou-se ali mesmo, sobre a relva, como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse” (CARDOSO, 2015, p. 528)). No entanto, ainda assim, a ela estava vedada qualquer chance de sentir-se verdadeiramente amada.

Com a suicídio de Alberto, Ana não somente sofre, como parece cultuar aquele cadáver e erige o seu local de morte como uma espécie de altar. No ápice da sua tristeza, ela pedirá a Padre Justino que ele ressuscite Alberto. Nesse pedido, de certa forma, reside uma espécie de reivindicação de tudo aquilo que ela não teve, de toda a falta, em suma, que, agora, não só lavrava uma chaga em seu interior, mas que o tornava ainda mais obscuro e fechado para qualquer impulso de vida (“Perdê-lo, sabê-lo já perdido para sempre, foi de modo rápido me constituindo, tornando-me pálida e definitiva, tal como o sou agora. Compreende por que nada mais me importe, nem Deus, nem meu Marido, nem o escapulário?” (CARDOSO, 2015, p. 169)). Ana é, por

excelência, aquela a quem foi recusada qualquer parcela de amor e afeto e, diante daquele que havia possuído, ela sente que seu mundo fora totalmente despedaçado. De fato, todas as possibilidades de amor lhe foram cerradas e, com a morte de Alberto, a sua melancolia se tornará ainda mais aguda, pois ficará evidente a sua frustração, isto é, a perda total de esperanças, e também a decepção, por ser incapaz de ter junto a si aquilo que ela tanto desejava. Nesse sentido, é falta irreparável somada a ausência de esperanças que faz Ana tornar-se uma espécie de melancolia personificada em *Crônica da casa assassinada*:

E é em momentos assim, **imóvel** diante do espelho, que compreendo exatamente qual é a extensão da **frieza** que me habita – qualquer coisa funda e **sem consolo, opressiva, estagnada**, tal como se no meu íntimo houvesse se crestado e, com a força dessa queima, houvesse se **perdido qualquer possibilidade que existisse em minha alma**, de ternura e de perdão. Não sei dizer porque sou assim, talvez alguém soubesse dizer em meu lugar [...]. O que sobra, afinal, é este ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas **está morto** há muito, e o que está **morto** não ressuscita mais nem do lodo e nem da infecundidade (CARDOSO, 2015, p. 286, grifo nosso).

É interessante notar que, no pedido que Ana faz a padre Justino para ressuscitar Alberto, contém uma das passagens mais enigmáticas do romance e que pouca atenção lhe foi dada ao longo dos anos pela crítica literária. Ao exigir-lhe um milagre diante do cadáver de Alberto, padre Justino nota que se opera uma transformação em Ana: “na penumbra daquele porão mal clareado [...] pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio” (CARDOSO, 2015, p. 189) e que a sua voz “não era mais uma voz de mulher [...] era a de um homem, a de um homem que tivesse corrido muito antes de chegar até ali” (CARDOSO, 2015, p. 189-191). Essas modificações mostram que Ana havia sido possuída por uma força demoníaca.

A melancolia na Idade Média, ou acédia, como era comumente conhecida, era atribuída a um espírito maligno que, por sua vez, associava-se à tentação e ao pecado. Robert Burton (2012), em seu famigerado *Anatomia da melancolia*, também alertará para o fato de que o tratamento da melancolia deve contemplar um lado espiritual, que tente expurgar as energias demoníacas do corpo do sujeito melancólico. Embora Nina seja, frequentemente, atrelada ao mal, é Ana que sofrerá

uma possessão e será sobre ela que padre Justino procurará exorcizar o seu mal (“Em silêncio, com um gesto largo, tracei no ar o sinal da cruz. Ela recuou, recuou, dir-se-ia que tinha se tronado menor, mas não desistira ainda” (CARDOSO, 2015, p. 191)). Afinal, se a melancolia é uma ausência total de esperanças, se, a todo instante, Ana grita para um Deus que ela supõe não a ouvir, a melancolia acaba por se tornar uma espécie de força maligna que, além de lhe revelar a existência humana como um perpétuo sofrimento, também a faz, dentro da narrativa cardosiana, uma das mulheres mais tristes e estigmatizadas pela dor:

Ela ergueu os ombros, e de repente pareceu distanciar-se e esquecer completamente a minha presença. A atitude indiferente que eu tanto lhe conhecia voltou a apossar-se dela. Sentou-se aos pés do catre e contemplou melancolicamente o cadáver. [...] Senti que era o momento de me afastar, que já nada mais tinha a fazer ali. Mas iria com a certeza de que jamais poderia esquecer aquela imagem, a da mulher miúda sentada aos pés do cadáver – pois nenhuma outra, que eu tivesse visto em minha vida, conseguiria me transmitir mais fundo e mais atormentador sentimento da solidão humana (CARDOSO, 2015, p. 191-192).

Ainda no retorno de Nina para a Chácara, mais uma vez, Ana tentará trilhar os mesmos passos que a cunhada ao tentar subornar André para que a beijasse. Porém, impedida por um excesso de consciência moral, ela recua, pois, diferentemente de Nina, ela jamais conseguiria escapar da sua submissão radical à família Meneses. Será essa covardia que fara com que Ana rejeite o próprio filho, entregando-o como o filho de Nina e Valdo. Embebida em uma vida de constante indiferença e apatia, para essa mulher, o filho não significará nada, e ela elimina-o da sua vida, pois fora concebido sem amor. Nas palavras da própria personagem: “André nunca fora um personagem que entrasse em minhas cogitações” (CARDOSO, 2015, p. 292). Na verdade, tão camuflada ao espírito dos Meneses, Ana não tem a autenticidade de Nina para assumir a sua liberdade e o seu próprio pecado; “como podia aceitá-lo, ou encará-lo como um filho meu, se a esta simples ideia meu ser se paralisava, imaginando o olhar de meu marido, sua reprovação, meu castigo?” (CARDOSO, 2015, p. 530).

A vida de Ana permite afirmar que a melancolia se caracteriza por uma espécie de dupla falta: a falta de um bem amado, mas também uma falta de capacidade para liquidar ou escapar do sofrimento que a esmaga e que a transporta, portanto, para uma visão desesperançosa da vida: “Ah, eu sou talvez o único ser totalmente sem

esperança. Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo” (CARDOSO, 2015, p. 286). Ana, além de possuir uma chaga aberta em seu íntimo, que reclama um gesto de amor ou de afeto, também se sente desamparada no mundo (“De pé, lamentável, eu era como uma criatura abandonada pelo seu criador” (CARDOSO, 2015, p. 112). Para ela, a vida se resume a um espaço obscuro e apático, no qual os sujeitos transitam fechados em sua própria melancolia. A esse respeito, Padre Justino, ao saber da morte de Alberto por Ana, constata que:

E ao dizer isto havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança. [...] (Não era precisamente esta falta de Esperança, e a contínua visão da precariedade das coisas deste mundo, o sentimento que desde há muito alimentava seu pobre espírito transido? Sim, aquela mulher, eu tornei a vê-la mais tarde, e em oportunidade identicamente dramática – e então nesse minuto posterior, como agora, ela representaria para mim o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade de resgate ou socorro. O mundo, com suas limitações, enchia-a totalmente: nela, não havia mais espaço onde pudesse crescer uma folha sequer da erva do júbilo ou da fraternidade) (CARDOSO, 2015, p. 186-187).

Essas duas mulheres, cujas personalidades parecem ser diametralmente opostas e formam, como aponta Mario Carelli, um “binômio indissociável” (1988, p. 212), por outro lado, também parecem partilhar de um afeto comum. Embora em Ana a melancolia se manifeste de forma evidente, a ponto de parecer que ela encarna e personifica o sentimento melancólico, a melancolia também se faz sentir no percurso da vida de Nina. Se, por um lado, ela é, por excelência, a *femme fatale*, aquela que atrai a atenção e desejo de todos à sua volta, por outro lado, ela não deixa de esconder que, por trás de seus movimentos luxuriosos, existe uma alma que padece de uma tristeza profunda. É a vida extremamente presa à paixão que amarra Nina numa perturbadora melancolia. Mas, enquanto aquela padece de uma melancolia pela insatisfação da carne, Ana parece sofrer devido a uma ausência completa, a uma impossibilidade de ter qualquer parcela de amor. Defrontando-se com a impossibilidade de realização de seus desejos, essas duas mulheres que desejam, em última instância, sentir-se amadas e cobiçadas pelo outro, prendem-se numa armadilha que as lança para o estado de melancolia. Conforme aponta Martins, “não

é prêmio nem castigo, é antes sinal do ser em crise. A virulência de seu erotismo torna-a vítima de si mesma, como o homem o é do próprio homem” (MARTINS, 1997, p. 52).

Ana, na agonia de Nina, na verdade, aprazer-se-á com o estado de sofrimento da cunhada, porque havia, na verdade, desejado a morte da outra, desejado, inclusive, que Deus a fulminasse. A morte da outra, representa, assim, a morte de tudo o que ela não tivera, da falta de coragem de assumir os seus pecados e de lutar por aquilo que desejava. Defrontando-se com a sua própria precariedade, ela se comprazera com o definhamento da outra. Após a morte de Nina, Ana, tornando-se o último membro sobrevivente da família, definhará lentamente num dos quartos inabitáveis do pavilhão. É interessante notar que até no momento de sua morte, Lúcio Cardoso encarregou-se de mergulhá-la numa atmosfera na melancolia. Ela não morrerá na Chácara, onde havia sido ceifado qualquer impulso de amor para ela, mas morrerá justamente no pavilhão, local onde os amores proibidos vieram à tona, e ainda buscará por respostas às suas perguntas existenciais: “em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada às ruínas que a constituíam e assim, cega, ainda meditasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos” (CARDOSO, 2015, p. 527). E será com grande tristeza que Padre Justino perceberá que, no seu momento final, não existia nenhuma paz: “inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos” (CARDOSO, 2015, p. 536).

#### 4.3.4 A Melancolia e a Falta de Esperança

Assim como ocorre em *A luz no subsolo* e *Dias perdidos*, em *Crônica da casa assassinada*, embora Nina e Ana espelhem o sentimento melancólico de maneira muito evidente, por outro lado, não se pode negar que todo o romance é cingido por uma estética da melancolia. Seja nas confissões, cartas, diários e depoimentos de cada um de seus narradores, que mostram uma escrita embebida em imagens de uma tristeza profunda, seja na descrição dos ambientes, a melancolia parece ser uma presença constante que emana de suas páginas. Nesse sentido, Lúcio Cardoso pode ser definido como um escritor melancólico, pois, ao longo de suas obras, o que se nota não é a presença de luz ou de palavras que irradiam alegria, mas, pelo contrário, o que se nota é uma constante evocação de imagens noturnas e de palavras de

sentido negativo, que corroboram a instauração de uma estética melancólica. Essas características ficam bastante evidentes desde o primeiro texto que compõe o romance, no qual André expõe uma tristeza profunda após a morte de Nina e evidencia uma gama de palavras que comumente aparecem atreladas ao estado melancólico:

Nada mais apetecia senão **vagar** pelas salas e corredores, tão **tristes** quanto uma cena de que houvesse **desertado** o ator principal – e todo o **cansaço** dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação de **vazio** dominava, não um **vazio** simples, mas esse **nada total** que substituiu de repente, e de modo **irremissível**, tudo o que em nós dignificou impulso e vibração. **Cego**, com gestos manobrados por uma **vontade que não me pertencia**, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessa quartos: **a casa não existia mais** (CARDOSO, 2015, p. 20, grifo nosso).

É importante observar que o espaço na narrativa também assume um papel relevante para enfatizar a nuance melancólica que percorre o romance. A proeminente Chácara dos Meneses há tempos perdeu o seu brio e, agora, as suas estruturas decrépitas apenas anunciam a sua ruína iminente. É nesse lugar, ao mesmo tempo colossal e arruinado, que as personagens estão sujeitas a carregarem seus fardos solitariamente. Assim, as paredes sombrias, os móveis pesados e a calmaria e frieza que envolvem os seus domínios refletem o próprio mundo hostil e tristonho a que elas estão fadadas a viver. Padre Justino, em seus diálogos com Ana, vê que aquela casa é tomada por um poder maléfico: “Ao entrar aqui, trazia um grande segredo. Ei-lo: não é de hoje que o diabo tomou conta dessa Chácara” (CARDOSO, 2015, p. 307). Tudo nela parece respirar uma atmosfera de inércia, apatia e uma ausência de vitalidade:

Caminhando, constatava que aquela alameda era longa demais, que os canteiros não tinham nenhum trato, que além, entre as folhas, a Chácara repontava suja e triste. Desde quando, em que momento exato ela se petrificava, qual o motivo que a tornara muda, ela, que sempre primara pela vivacidade em meio às suas flores? Lembrava-me ainda dos tempos de Dona Malvina, desde cedo com a tesoura de podar nas mãos, um preto empurrando a cadeira de rodas na areia que fulgia ao sol da manhã. Ainda havia vitalidade, ainda havia saúde percorrendo os alicerces agora podres (CARDOSO, 2015, p. 311-312).

A Chácara em ruínas se torna um correlato para o estado de espírito esfacelado de seus moradores e é a esse estado que Nina se recusa a sujeitar a princípio (“E eu quero viver uma vida nova, ter outras roupas. Se continuar fechada naquela Chácara,

apodrecerei de tristeza” (CARDOSO, 2015, p. 383)). O espaço fechado da Chácara e suas estruturas deterioradas confrontam-se com o pavilhão, espaço à parte, circundado pela mata selvagem de onde emana uma energia vigorosa, assomando como um local propício para a transgressão. A Chácara representa, portanto, os limites rígidos traçados por Demétrio, enquanto o pavilhão, na sua desordem, é o ambiente da violação e da liberdade, onde Nina praticará o adultério e o incesto. Essa mesma dualidade se faz sentir na narrativa entre a cidade de Vila Velha e o Rio de Janeiro, assim como ocorre em *Dias perdidos*. Enquanto as cidades mineiras, na obra cardosiana, aparecem, muitas vezes, como espaços de enclausuramento e de rígidas leis morais, a capital torna-se símbolo da liberdade, cercada pelo vigor e pela energia da vida, idealização de um espaço mítico, repleto de deleites.

A Chácara dos Meneses, no seu transe final, revela, portanto, o ápice de sua melancolia: “ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas estranhas” (CARDOSO, 2015, p.137). Aquela casa que tinha sido palco do esplendor e da honra de uma família abastada, agora, cercada pela inaptidão e desleixo de seus últimos sucessores, entrega-se, aos poucos, a um processo lento de definhamento. Entre suas paredes, já não havia mais a nobreza de outrora, mas histórias de adultérios, de incesto, de hipocrisias, suicídio e, sobretudo, de corações devorados por paixões e totalmente incapazes de refrearem a si mesmos. A própria casa parece padecer de uma falta e é essa falta que legará a ela uma imagem melancólica e de coisa sacrificada:

Sim, essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. E não era isto o que acontecia, com a escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores? E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires (CARDOSO, 2015, p. 259).

No entanto, além da Chácara, a verdade é que todas as personagens, enclausuradas em suas próprias faltas, padecem de uma impossibilidade de reparar aquilo que as martiriza. A vida, para todas elas, torna-se não somente um descampado de incertezas, mas, sobretudo, uma seara de desencontros, de ausência de carinho e de perdão. A respeito disso, Ana parece atingir o ponto crucial de todas

as personagens do romance, quando, ao observar o sofrimento do marido, vindo do seu amor indevido a Nina, afirma que naquela casa não havia espaço para o menor auxílio, a menor caridade entre os seus membros. Todos eles, além de serem prisioneiros de seus próprios tormentos, defrontam-se com a impiedade do outro:

Nesses momentos, é que eu tinha uma noção perfeita da sua desumanidade. Não tinha ele, como qualquer outro, recursos de uma confissão ou de um transbordamento daquelas coisas acumuladas em seu íntimo – e, como não soubesse livrar-se delas, perambulava sem encontrar sossego, à espera de alguém que lhe trouxesse uma palavra de paz, ou mitigasse seu tormento com um gesto de amizade ou de perdão. E eu não fazia nada, não fazia absolutamente nada, porque também vagara assim durante muito tempo, e ninguém viera em meu auxílio, ou demonstrava para o meu sofrimento a menor parcela de interesse ou piedade (CARDOSO, 2015, p. 452).

Valdo sofre devido à falta de amor de Nina; Demétrio atormenta-se silencioso por desejar a cunhada; Timóteo padece porque lhe falta a liberdade total para ser quem ele realmente deseja ser; André sofre porque, embora tenha a mulher amada em seus braços, falta-lhe o amor verdadeiro dela; Ana sente falta de um amor que nunca teve, e Nina, por sua vez, padece porque em seu espírito existe uma lacuna que jamais poderá ser preenchida por nenhum prazer. Todas essas personagens são destruídas por um desejo que, além de as dominar, lançam-nas para uma percepção de esterilidade diante da vida e de incapacidade de reter ou resgatar aquilo que elas amam e é, justamente, a consciência dessa falta irreparável somada à ausência de esperanças que as tornam melancólicas. Todas essas personagens, como apontaria padre Justino a respeito de Ana, são “almas feitas para o amor, e que são traídas em seu destino (CARDOSO, 2015, p. 286).

Atraídoas por uma vida que se recusa a conceder aquilo que tão fortemente almejam, essas personagens tornam-se melancólicas diante da impossibilidade de realizarem os seus desejos e de escaparem da dor que as fulmina. Aquilo que desejam palpita com violência dentro de cada uma delas. No entanto, incapazes, sós e desamparadas, a elas nada resta senão, naufragar na melancolia. É isso o que ocorre com André que, atormentado pela própria melancolia de Nina, sente uma tristeza profunda e uma apatia diante do mundo por perceber que ela tinha sempre em mente uma espécie de falta que a impossibilitava de desfrutar de seus amores. O trecho abaixo evidencia os *topois* da melancolia em André a partir de uma prostração que o faz permanecer em uma mesma posição por um longo tempo, da percepção da

vacuidade e esvaziamento do sentido da vida, da ausência de si mesmo e, sobretudo, da presença da morte:

Deixei-me escorregar ao chão, encostando o rosto ao tronco da árvore, os olhos fechados. [...] **Não sei quanto tempo assim fiquei**, sei apenas que, ao reabrir os olhos, vi que era noite, e as estrelas brilhavam. [...] Sim, as estrelas brilhavam – mas era como se **o mundo não existisse mais para mim**, e as coisas que eu via e me cercavam fossem apenas coisas desenhadas e **vãs, sem nenhuma realidade positiva**. Quem não conhece a tristeza não pode saber o que era esse **esvaziamento do ser, essa ausência total de si mesmo, esse quieto que não significa paz**, mas o **sossego de regiões condenadas**, e que apesar de tudo ainda não conhecem a **morte** (CARDOSO, 2015, p. 369-370, grifo nosso).

Entretanto, a estética da melancolia em *Crônica da casa assassinada*, para além do plano expressivo, do discurso que a permeia e do ambiente onde ocorre a ação, também se faz sentir em uma espécie de cosmovisão sobre a vida humana que percorre toda a narrativa. Desde a primeira página do romance, o leitor terá diante de si a imagem da vida como um espaço de perpétuos de sofrimento e, sobretudo, a sensação de algo perdido: “(... meu Deus, que é a morte? [...] Que é meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma” (CARDOSO, 2015, p. 19)). No entanto, se por um lado, a narrativa expõe de forma bastante clara que a vida é uma permanente estada no sofrimento e na melancolia, por outro lado, também não se pode negar que a explicação para essa percepção sombria da existência humana se encontra na ausência de esperanças que recaí sobre as personagens.

Ao longo da narrativa, é possível averiguar que a temática da falta da esperança aparece em diversas passagens. Padre Justino além de observar que Ana é, por excelência, uma mulher despida de qualquer esperança (“havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança” (CARDOSO, 2015, p. 186-187)), também notará que a esperança assume um papel importante na vida dos homens, pois é nela que podem encontrar acalento para os seus sofrimentos: “seu papel é maior: é o último e supremo reduto onde os homens vão desaguar suas desesperanças. Porque, eu lhe confesso, seu pecado máximo é esse – a falta de esperança” (CARDOSO, 2015, p. 322-323). Valdo, ao ver o filho entregue a uma tristeza pungente, também verificará que o seu mal é uma total falta de esperança:

Hoje eu sei: o que o corroía era uma total falta de esperança. Meu Deus, como podemos arder, e nos tornarmos secos como um carvão esturricado, somente pela falta de esperança. Porque, no fundo, era de Deus que ele descreia – e descreia de um modo perigoso e mortal, porque não era um frio, mas um homem de paixão. Seu intento, e isto também eu descobri naquela hora, não era saber se a ressurreição existia a fim de bater no peito – mas saber se existia, para encontrar Deus e ofendê-lo diretamente. Era a própria Criação que ele não podia perdoar – era invenção do homem, sua existência e seu desterro (CARDOSO, 2015, p. 519).

Entretanto, a esperança, em *Crônica da casa assassinada*, não é apresentada somente como um simples sentimento, ou seja, uma espécie de disposição do homem que deseja alcançar um bem e se reveste com pensamentos positivos de que, no futuro, poderá alcançar aquilo que deseja. Na verdade, a esperança, que muitas vezes aparece grifada com inicial maiúscula no decorrer do romance, refere-se a uma virtude e, conseqüentemente, ao modo religioso cristão de compreendê-la, ou seja, a Esperança enquanto uma das três virtudes teológicas (“A Esperança é a mais vital das virtudes teológicas: sem ela tudo se cresta, e não há o que exista sem o seu apoio, nem caridade que nos aqueça o coração sem sua constante assistência” (CARDOSO, 2015, p. 162)). Dito de outro modo, essa esperança, que percorre as páginas do romance cardosiano, não se fundamenta na possibilidade de satisfazer os sonhos terrenos e os prazeres carnis, mas uma esperança que se encontra além do mundo palpável, de um outro mundo pleno e repleto de bem-aventuranças, em que o pecado e o sofrimento deixarão de existir e, que por sua vez, legará aos sujeitos a redenção de seus martírios e a salvação de suas almas. Como aponta Santo Tomas de Aquino, em sua *Suma teológica*, “a esperança faz com que o homem se ligue a Deus, enquanto ele é para nós princípio da bondade perfeita, enquanto pela esperança apoiamo-nos no auxílio divino para obter a bem-aventurança eterna” (TOMÁS DE AQUINO, IIª IIªe, v.V, Q. 17, a. 6, 2004).

Assim como nos romances anteriores de Lúcio Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, o questionamento sobre a presença de Deus é uma temática constante. Entregues aos seus sofrimentos incessantes, para elas, torna-se difícil de acreditar em um criador. Quase todas personagens do romance negam, de certa forma, Deus e revelam um verdadeiro ceticismo. Para André, “Cristo é uma mentira” (CARDOSO, 2015, p. 520). Ana, por sua vez, recusa-se a acreditar que existe um Deus de amor, sendo que ela própria configura a ausência total de amor: “Não acredito em Deus.

Quem é Deus, que é que ele pode fazer por mim?” (CARDOSO, 2015, p. 190). E, até mesmo Valdo, recusa a existência de Deus: (“O senhor não acredita em Deus, não é mesmo?” [...] ‘Não, não acredito’”) (CARDOSO, 2015, p. 298). Lavrados por uma chaga interior, essas personagens recusam-se a acreditar na existência da salvação e da redenção. Embora estejam, em um primeiro momento, tão enraizadas a um amor carnal, por outro lado, para elas, falta-lhes uma dimensão espiritual, um apelo ao infinito, a uma transcendência e a uma infinitude que aplaquem seu mal presente e as façam transpor o próprio estado de luto, no qual se sentem irremediavelmente presas. Todas elas assomam como homens caídos, homens melancólicos que se sentem apartados de qualquer bem que lhes possa amenizar as dores do presente e da vida terrena. Como aponta, Martins:

Eles não captam a aura do momento presente dos pequenos acontecimentos que podem transformar a miserabilidade do ser instaurada pela falta de esperança. Desse modo, a epifania não acontece e o homem não vislumbra o seu vir-a-ser; seu grito de subjetividade fica abafado na garganta. As personagens cardosianas são seres perdidos, à deriva do processo existencial, porque, desde que se descobrem, compreendem que a morte é a única certeza que lhes resta (MARTINS, 1997, p.80).

É inquestionável que o catolicismo de Lúcio Cardoso, ao longo de suas produções literárias, tornou-se uma presença constante, embora não se possa, de modo algum, classificá-lo como um romancista puramente catolicista. O que existe em suas páginas é o drama do homem que se defronta com a vida permeada de sofrimento e despida de caridade e, por isso, diante de tanta miséria existencial, suas personagens, constantemente, questionam-se sobre a existência de Deus. Aqui, não se pode negar que a melancolia advém do desejo de uma completude que jamais poderá ser alcançada e que tem as suas origens com a queda do homem no Paraíso. Na verdade, todas as personagens acabam por refletir a incompletude constitutiva do ser humano. Assim, todos os homens, em certa medida, estão sujeitos a sofrer de melancolia, pois todos eles são incapazes de liquidar uma falta originária que os constitui. No entanto, essas personagens têm seus estados agravados porque lhes falta qualquer nuance de caridade. Ensimesmadas em seus próprios desejos e sofrimentos, elas são incapazes de olharem para o outro e de se compadecerem de seus tormentos. Seus olhos, turvados pelo manto sombrio da melancolia, apenas veem o mundo como um espaço de tristeza e desencontros permanentes e, desse

modo, tornam-se sujeitos áridos para trazerem à luz qualquer gesto de ternura e de carinho.

Essas personagens querem dobrar a vontade de Deus (“Que espera? – bradei com aspereza – Que Deus sirva de instrumento às suas paixões?” (CARDOSO, 2015, p. 323)) e não se pode negar que existe nelas uma espécie de soberba muito similar àquela que foi a causa da queda adâmica. É essa soberba que atinge não somente Nina e Ana, mas também Valdo, André, Timóteo e Demétrio, e que os faz recusar a renunciar os seus objetos de amor. Nessa soberba que os faz desejar não somente aquilo que é impossível de se obter, como também os faz julgar que o objeto de amor é-lhes de direito, é que as personagens de Cardoso acabam por afrontar Deus. De certa forma, além da falta de esperança, existe no melancólico uma espécie de soberba que o faz recusar obstinadamente a ruptura com o seu objeto de amor. É isso, por exemplo, que ocorre com Ana que se nega a servir a Deus em nome de seus desejos:

Neste caso prefiro não servir a Deus, porque ele me fez humana, e não posso, e nem quero espontaneamente renunciar àquilo que me constituiu e umedece minha própria essência. Que Deus é este que exige a renúncia à nossa própria personalidade, em troca de um mirífico reino que não podemos ver nem vislumbrar através da névoa? Eu sei, a Graça, mas para pobres seres terrenos e limitados como eu, como supor a renúncia e a santidade, como supor o bem e a paz, senão como uma violência criminosa ao espírito que me habita? (CARDOSO, 2015, p. 302).

Se, por um lado, a melancolia se instala no discurso por meio de uma sucessão de acontecimentos, isto é, pela frustração de não ter o objeto de amor, da decepção, advinda da incapacidade de tê-lo junto a si, e pelo profundo abatimento, decorrente da impossibilidade de esquivar-se da dor gerada pela falta, por outro lado, não se pode negar que, em Lúcio Cardoso, a estética da melancolia também se atrela a um modo peculiar de enxergar a vida humana. Assim, em *Crônica da casa assassinada*, além dos amores irrealizados, das dores prementes, também existe a ideia de que a existência humana é triste porque, muitas vezes, sufocados pelos apelos terrenos, os homens não conseguem ver uma outra realidade, despida de seus desejos presentes. Em vão, as personagens cardosianas buscam por um Éden terreno, figurado no amor e na paixão. Porém essas paixões irrealizadas, em vez de lhes trazerem resignação e apaziguamento, trazem-nos, na verdade, uma concepção de que a vida humana é essencialmente melancólica, pois, por mais que lutem pelas suas parcelas de amor,

existe uma lacuna impreenchível que sempre existirá no cerne humano, um desejo pelo absoluto que é impossível de ser alcançado na vida terrena. Para além do discurso e do plano expressivo, a melancolia reverbera na obra cardosiana por meio da própria cosmovisão implantada em seu cerne, denunciando um modo peculiar de compreender a vida humana: o mundo é, por excelência, um espaço no qual jorra a melancolia, porque nele existe um vazio impreenchível, fruto da plenitude primordial perdida e que só poderá ser reavida no dia do Juízo Final.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda obra literária constitui, a seu modo, um estudo profundo sobre o homem e sobre as relações humanas. A ficção, além de oferecer esquemas e possibilidades de vidas humanas, também fornece um ponto de encontro do homem consigo mesmo. Ao ler a obra de Lúcio Cardoso o que se observa, ao cabo, é uma viagem às camadas mais sombrias do ser humano, um desnudamento do ser que, em última instância, mostra a tentativa de compreender as forças que movem os homens. As análises sobre o interior das personagens, ponto central de suas obras, apresentam não somente seres em permanente conflito, mas o modo pelo qual Lúcio Cardoso compreendia o homem inserido no mundo. Os seres indecifráveis, misteriosos, devorados pelas suas paixões, revelam, a um só tempo, a precariedade da vida, como também a face melancólica que recai sobre o homem, fruto de uma lacuna dolorosa da qual ele não consegue se desprender, pois se trata, em suma, de uma parte constitutiva da humanidade.

Ao longo das análises empreendidas nesta tese, foi possível perceber que as personagens femininas ocupam um espaço central nas narrativas cardosianas. A descrição de Madalena, presente em *A luz no subsolo*, pode ser considerada a força que move todas as suas outras personagens mulheres: todas elas são detentoras de “um coração feito para o amor” (CARDOSO, 1971, p. 70). Assim, grande parte de suas personagens femininas, como é o caso de Clara, Ana e, até mesmo, de Nina e de outras que não foram contempladas aqui, como é o caso de Donana de Lara, de *O viajante*, e de Adélia, de *O desconhecido*, podem ser descritas como mulheres feitas para amar. No entanto, ao perceberem-se distantes de seus objetos de amor, elas se defrontam com a falta e, conseqüentemente, com a impossibilidade de liquidação dessa perda e com a total incapacidade de lidar com as situações penosas que lhes sobrevêm por conta da ausência de amor. Assim, as mulheres, na narrativa cardosiana, tornam-se aquelas que melhor espelham o afeto da melancolia. Elas, que reclamam suas parcelas de amor, veem-se afastadas daquilo que almejam e se sentem impossibilitadas de reaver aquilo que perderam. Essas mulheres sofrem, porque, embora feitas para amar, a elas nada restou senão uma vida apartada daquilo que tanto desejam.

Até mesmo Nina, considerada pela crítica como uma das personagens mais imponentes da obra cardosiana, é devorada pelo afeto melancólico. Embora tenha

coragem para ir além de seus próprios limites, não existe paz e descanso para ela, porque nada pode saciar o desejo irreprimível que a fulmina. Assim, após uma sucessão de ações intempestivas e frustradas, o que se percebe é que também ela, como muitas outras personagens de Cardoso, recairá nos domínios da melancolia, pois ela perceberá que nada é capaz de suprimir a lacuna que existe no seu próprio ser. Por mais que tente aplacar o furor do desejo que a domina, Nina se verá impossibilitada de preencher o vazio que existe nela e incapacitada de lidar com a sua própria dor.

Sem dúvida, o elemento responsável pela melancolia, nos romances cardosianas, é o desejo. Todas as suas personagens desejam estar em posse de seus amores e de seus anseios, mas, ao depararem-se com a falta que eles provocam e com a impossibilidade de transpor a própria perda, elas se sentem subjugadas pelo afeto da melancolia. Desse modo, em um plano discursivo, a melancolia tem o seu pivô na falta ou na perda de um objeto de amor, que, por sua vez, lança as personagens para um sentimento de frustração, fruto da constatação de estarem apartadas daquilo que desejam e, também, da decepção, que denuncia a incapacidade de cada uma delas de reaverem aquilo que anseiam. Embora, em um primeiro momento, muitas delas busquem liquidar a falta que as oprime, o que se percebe, ao cabo, é que tudo é inútil e vão, pois os seus objetos de amor exercem sobre elas uma força atrativa da qual elas não conseguem se libertar. Assim, as esperanças esfaceladas e a impossibilidade de apartarem-se do sofrimento, gerado pela ausência e pela perda daquilo que amam, arrastam-nas para os domínios da melancolia. Aprisionadas a uma tristeza profunda e emuradas em um luto intransponível, é a apatia, a inércia e o aspecto soturno que comandam a vida das personagens cardosianas, denunciando, portanto, a melancolia que as reveste.

Em muitos textos críticos da obra cardosiana, pode-se perceber que um dos pontos centrais apontados é a presença de forças antagônicas, simbolizadas na imagem de Eros e Tânatos. De fato, Lúcio Cardoso apresenta uma legião de personagens sedentas por alcançar a sua parcela de amor e de paixão. No entanto, do lado oposto, existe Tânatos, a morte, o descampado obscuro e ausente de esperanças, que revela a essas personagens que a vida é uma sucessão de sofrimentos. A melancolia nasce, assim, da ausência de esperanças e da constatação do fracasso de Eros. Muitas de suas personagens, além de sentirem o mundo como um espaço absolutamente hostil e adverso aos seus desejos, também enxergam a

vida como uma partida perdida: as suas ações são despidas de sentido e é isso que as leva a cometer atitudes paroxísticas, como o assassinato ou o suicídio, entregando-as totalmente aos domínios de Tânatos.

É importante observar que, na obra cardosiana, se, por um lado, a melancolia tem seu ápice final na incapacidade de lidar com a dor que a perda do objeto de amor gera, por outro lado, também não se pode negar que ela também assume um sentido muito mais amplo. A melancolia da carne, na verdade, reflete a melancolia do espírito desses sujeitos que procuram incessantemente preencher a lacuna que habita o interior de cada um deles. Eles desejam, na verdade, encontrar uma unidade perdida, um amor pleno, um estado de graça que faça calar essa voz interna que os atormenta e clama de forma ininterrupta por sua parte de prazer. Essa lacuna nada mais é do que a necessidade de Deus e que somente poderá ser dissolvida “no dia do Juízo Final, quando o Apocalipse soar e Deus visível reinar sobre a morte” (CARDOSO, 1971, p. 340).

As personagens de Lúcio Cardoso são melancólicas porque são incapazes de recuperar a sua parcela de amor, mas são igualmente melancólicas porque essa parte perdida é fruto da percepção de que existe uma perda irremediável para a humanidade. Após a queda de Adão, o homem foi condenado a vagar pela terra em busca de uma unidade que jamais poderá ser remediada. Todas sofrem porque, no homem, habita uma carência insolúvel, todas se prostram diante de seus destinos porque são humanamente incapazes de solucionar a dor de uma unidade perdida que não será preenchida no mundo terreno. É a sensação de perda, que percorre grande parte dos seus romances, somada à impossibilidade de resgatar qualquer apaziguamento e unidade no mundo terreno que fazem emergir, enfim, uma estética da melancolia na obra cardosiana.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Linguagem geral e Linguagem dos homens. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONNEFOY, Yves. Prefácio. In: STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Júnior. São Paulo: Editora 34, 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1987. v. 2.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRUCCIANI, John. Os quatro temperamentos. Transcrição de palestras do autor na École Saint Jean Bosco, Toulouse. Tradução de Letícia Ferreira da Costa. *Revista Permanência*. n. 270. p. 40-101. Niterói: 2013.

BUENO, Alexei. Apresentação. In: PETRARCA. *Poemas de amor*. Tradução Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BURTON, Robert. *Anatomia da melancolia*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2012. v. 1.

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1953.

\_\_\_\_\_. *A luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão Cultural, 1971.

\_\_\_\_\_. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Tradução do romeno de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012.

CORDÁS, Táki Athanássios; EMILIO, Matheus Schumaker. *História da melancolia*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

CORREIA, Francisco José Gomes. Melancolia: sentido e forma. In: \_\_\_\_\_. (org.). *O rosto escuro de narciso: Ensaio sobre literatura e melancolia*. João Pessoa: Ideia, 2004. p.11-52.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subterrâneo*. Tradução a partir do russo de António Pescada. Lisboa: Relógio d'água, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Presença, 2002. v. 2.

FERBER, Ilit. *Philosophy and melancholy: Benjamin's early reflections on theater and language*. California: Stanford University Press, 2013.

FICINO, Marsílio. *Three books on life*. Critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Arizona: Medieval and Early Renaissance Studies, 1998. Disponível em: <<http://website.informer.com/visit?domain=gen.lib.rus.ec>> Acesso em: 21 abr. 2020.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Rascunho E. Como se Origina a Angústia. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. (ed.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. 1887-1904. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GALENO. *On the natural faculties*. Tradução de Arthur John Brock. Cambridge: Harvard University Press, 1952

GLAS, Norbert. *Os temperamentos. A face revela o homem II*. Tradução de Jacira Cardoso. 2. ed. São Paulo: Antroposófica, 1995.

HILDEGADA DE BINGEN, Santa. *Causae et curae*: libro de las causas y remédios de las enfermedades. Tradução de José María Puyol y Pablo Kurt Rettschlag. Madrid: Hildergadiana, 2013.

HIPÓCRATES. *Aforismos*. Tradução de Walter Abranches Facchinett. São Paulo: Benoit Mure, 2008. Disponível em: <<http://www.bentomure.com.br/revistasimilia/aforismos.pdf>> Acesso em: 21 abr. 2020.

HODAS, Flávia Aparecida. *Tormento e melancolia nos poemas de Lúcio Cardoso*. 2016. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

JUNG, Carl. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KEATS, John. *Ode sobre a melancolia e outros poemas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2011

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: Depressão e Melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Racco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *A estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LILLY, William. *Christian astrology*. London: John Macock 1659. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/Christian\\_Astrology\\_Books\\_1\\_2.html?id=Vh6jO2vHMswC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Christian_Astrology_Books_1_2.html?id=Vh6jO2vHMswC&redir_esc=y)> Acesso em: 27 out. 2020.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LINHARES, Temístocles. Um intérprete da vida interior. In: \_\_\_\_\_. *Interrogações*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p. 74-82.

\_\_\_\_\_. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. v. 3.

LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. p. 107-121.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. 1958/1959. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

MICHAELIS. *Dicionário Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: < michaelis.uol.com.br > Acesso em: 23 jun. 2020.

MORETTINI, Thays Caroline Barroca Ribeiro. *Configurações passionais da saudade e da nostalgia no discurso musical do fado*. 2020. 168 p. Tese de Doutorado em Letras/ Estudos Literários – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.33-49.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAVLOV, Ivan Petrovich. *Pavlov: psicologia*. Organização de Isaias Pessotti. Tradução de Ugolino A. Uflaker. São Paulo: Ática, 1979.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Melancolia*. São Paulo: Escuta, 1996.

\_\_\_\_\_. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013

PETRARCA, Francesco. *La vita solitaria*. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1879. Disponível em: < <https://archive.org/details/lavitasolitaria01petr/page/n5/mode/2up> > Acesso em: 23 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato Campinas: Editora Unicamp, 2014.

PIGEAUD, Jackie. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

PINEL, Phillipe. *Medico-philosophical treatise on mental alienation*. 2. ed. Tradução de Gordon Hickish, David Healy, Louis C. Charland. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

PIPPIN, Robert. Nietzsche and Melancholy of Modernity. *Social research*, Baltimore, v. 66, n. 2, p. 495-520, 1999. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40971334>> Acesso em: 4 abr. 2020.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

SANCTIS, Francesco de. *Storia della letteratura italiana*. Florença: Salani, 1965.

SANTOS, Mario Ferreira dos. Simbólica dos sons na literatura e simbólica do espaço e do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Tratado de simbólica*. 2. ed. São Paulo: Logos, 1959.

SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin and His Angel. In: \_\_\_\_\_. *On Jews and Judaism in Crisis: selected essays*. Edited by Werner J. Dannhauser. New York: Schocken Books, 1976. p. 198-236.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: A melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William. Como gostais. In: \_\_\_\_\_. *Comédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*. Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Júnior. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEINER, Rudolf. *Os temperamentos*. Tradução de Martin Keller. Ribeirão Preto: Convívio, 1990.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma Teológica*. Volume I, III e IV. São Paulo: Loyola, 2004.

VIRGILIO. *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Paris: Remquet, 1858.