



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CAROLINA NATALE TOTI

MELANCOLIA E GÊNIO NOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

Londrina
2016

CAROLINA NATALE TOTI

MELANCOLIA E GÊNIO NOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.

Linha de Pesquisa: Representações e Textualidades.

Londrina
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T717m Toti, Carolina Natale.
Melancolia e Gênio nos Ensaios de Montaigne / Carolina Natale Toti.
- Londrina, 2016.
92 f.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação
em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Ensaios - Teses. 2. Montaigne - Teses. 3. Melancolia - Teses. 4.
Gênio - Teses. I. Aquino Corrêa, Almir. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

840-4.09

CAROLINA NATALE TOTI

MELANCOLIA E GÊNIO NOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Federico Ferraguto
Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC

Prof. Dr. Aguinaldo Pavão
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL
Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP

Prof.^a Dr.^a. Cláudia Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de abril de 2016.

Dedico te trabalho à memória do meu melhor amigo, Teté Almeida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa, cuja orientação foi fundamental para a realização e desenvolvimento desta tese. Agradeço pela disposição, atenção, generosidade e paciência, e também pelas aulas exemplares que tive o prazer de acompanhar durante o Estágio Docência na Graduação.

Ao Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos, meu orientador de mestrado, por contribuir para o desenvolvimento desta tese.

Aos professores da banca de defesa, Prof. Dr. Federico Ferraguto, Prof. Dr. Aginaldo Pavão, Prof.^a Dra. Luciana Brito e Prof.^a Dra. Cláudia Rio Doce, pela leitura atenta e pelas contribuições essenciais para a finalização desta tese.

Aos meus pais, Antonio e Edelsia Toti, pelo companheirismo.

Ao meu melhor amigo, Teté Almeida (*in memoriam*), pelos onze anos da mais adorável amizade. Dedico-lhe esta passagem de Montaigne, que sabe dizer o que sinto melhor do que eu: “se eu comparar todo o restante de minha vida (...) com os quatro anos em que me foi dado desfrutar da doce companhia e convivência desse indivíduo, ela é apenas fumaça, é apenas uma noite escura e tediosa.” (I, XXVII).

Aos melhores *singer-songwriters* de todos os tempos, Bob Dylan, Tom Waits e Neil Young, cujas canções me impedem de ver a vida como um erro.

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)

TOTI, C. **Melancolia e gênio nos ensaios de Montaigne**. 2016. 92 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2016.

RESUMO

Nesta tese, pretende-se analisar os *Ensaaios* de Montaigne, a fim de explicitar o significado das noções de melancolia e gênio. Para isto, procura-se compreender o modo como o ensaísta considera estas concepções, o papel do humor melancólico na gênese do livro, a expressão da melancolia no texto e a relação entre a tentativa de conhecer a si mesmo e a busca de uma escrita ideal. Percebe-se que a problemática relativa às noções de melancolia e gênio gira em torno da luta contra o instinto de morte.

Palavras-chave: Montaigne. *Ensaaios*. Melancolia. Gênio. Sabedoria.

TOTI, C. **Melancolia e gênio nos ensaios de Montaigne**. 2016. 92 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2016.

ABSTRACT

The present dissertation analyzes the *Essays* of Montaigne in order to clarify the meaning of melancholy and genius notions. For this purpose, the research seeks to understand how the essayist considers these conceptions, the function of the melancholic humor in the book genesis, the melancholy expression in the text, and the relation between the attempt to know thyself and the seek for an ideal writing. It is noticed that the issues relating to the melancholy and genius notions revolve around the fight against the death drive.

Keywords: Montaigne. *Essays*. Melancholy. Genius. Wisdom.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	MELANCOLIA E GÊNIO: DA ANTIGUIDADE AO RENASCIMENTO	11
2.1	MELANCOLIA ANTIGA	11
2.2	MELANCOLIA MEDIEVAL.....	19
2.3	MELANCOLIA RENASCENTISTA	21
2.4	MELANCOLIA POÉTICA PÓS-MEDIEVO	28
2.5	A Exaltação da Melancolia e o Nascimento da Ideia Moderna de Gênio	30
3	OS <i>ENSAIOS</i> DE MONTAIGNE	35
3.1	A DISTÂNCIA EXEMPLAR DE DEMÓCRITO	35
3.2	MELANCOLIA NA GÊNESE DOS <i>Ensaio</i> s	39
3.3	A MORTE DE LA Boétie	48
3.4	A ESCRITA IDEAL	52
3.5	INSTINTO DE MORTE E VIDA	59
4	MELANCOLIA E GÊNIO	69
4.1	CONSIDERAÇÕES DE MONTAIGNE ACERCA DE TORQUATO TASSO	69
4.2	GÊNIO DEMONÍACO E DIABÓLICO	77
4.3	MELANCOLIA E GENIALIDADE	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO ¹

Se hoje a melancolia é vista como uma forma de depressão, situada entre as doenças mentais, nem sempre foi considerada como doença e ou loucura. Desde a Antiguidade, ela designa não somente um estado mórbido do corpo e da alma, mas também um modo autêntico de ser no mundo. A euforia que por vezes que a sucede, apesar de alienante, dá lugar a uma consciência ampliada de si e a um renascimento do indivíduo para ele mesmo. Já entre os antigos, o melancólico é símbolo da denúncia da mentira. Este abdica do papel de ator e se coloca no lugar do espectador, desconfiado de uma realidade opaca, vê máscaras por toda parte. Distanciado do mundo, põe-se a desmentir, o que o situa em uma espécie de sintomatologia e de uma ética.

A morte de La Boétie provoca em Montaigne a experiência da própria morte, privando de sentido toda projeção futura. Montaigne procura se distanciar da sociedade, entrega-se ao ócio sob o pretexto do humor melancólico que esgota o “eu” de todo assunto externo, afastando-o do convívio social. Para interromper o vertiginoso diálogo da consciência com o próprio vazio, inicia a escrita dos *Ensaaios* (2001/06). A reflexão parte da recusa melancólica das aparências, das crenças e paixões. Ele se volta a si mesmo a fim de restaurar a própria subjetividade e se reapropriar de si. A partir daí, Montaigne se lança em um percurso sinuoso no qual o distanciamento, a negação das aparências e de tudo o que o leva a sair de si, resulta em uma escrita levada ao extremo das possibilidades.

No primeiro capítulo, apresenta-se o modo como as noções de melancolia e genialidade são vinculadas desde a Antiguidade até o Renascimento, dando origem à ideia moderna de gênio. Para isto, retomam-se antes de tudo as considerações antigas sobre o humor melancólico e o modo como esta ligação é apropriada e ressignificada pelos autores da Renascença, para então compreender a origem da noção de genialidade.

No segundo capítulo, procura-se retrair a gênese dos *Ensaaios*, o papel fundamental da melancolia na origem da obra e a relação entre a morte de La Boétie e a escrita do livro.

Busca-se esclarecer os motivos que levam à formação de uma linguagem experimental; a relação entre o propósito da experiência de si e a busca

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (processo 142241/2013-0).

obstinada de uma escrita ideal; a expressão da melancolia no texto e a ligação entre esta e a escrita.

No terceiro capítulo, faz-se uma análise das referências de Montaigne a Torquato Tasso, poeta da Renascença italiana, figura emblemática do artista enlouquecido pela própria genialidade. Tendo visitado Tasso em Ferrara, quando este já sucumbira à loucura, Montaigne toma o escritor como o exemplo mais prolífico para se pensar a força e as capacidades antagônicas da imaginação, e as relações entre melancolia e genialidade. Nos *Ensaio*s, o poeta aparece principalmente no contexto da repressão e liberação do desejo, suscitando a consideração da necessidade de moderação na busca obstinada do ideal em oposição à realidade divergente. Em seguida, expõem-se as ideias de gênio demoníaco e diabólico para, a partir daí, mostrar a presença da noção de gênio demoníaco nos *Ensaio*s. Por fim, procura-se compreender o modo como se avizinham a melancolia e a genialidade.

2 MELANCOLIA E GÊNIO: DA ANTIGUIDADE AO RENASCIMENTO

2.1 MELANCOLIA ANTIGA

Antes de ser denominado melancolia, este sofrimento já é descrito em uma imagem mítica na *Ilíada*, de Homero. Belerofonte experimenta o castigo dos deuses sem motivos nem explicações. É condenado a uma vida errante, padecendo de tristeza e misantropia. Os versos

200-203 do canto VI da *Ilíada* (2013), dizem: “Quando também Belerofonte foi odiado por todos os deuses,/ vagueou, só, pela planície de Aleia, devorando/ seu próprio coração e evitando as veredas humanas.” (2013, p. 240). No século XX, Kafka mostrará n’*O Processo* (1997) a perseguição injustificada de Joseph K., assim como a versão homérica apresenta a cólera infundada dos deuses contra Belerofonte. Este não havia feito mal algum, pelo contrário, sofria pelo ato virtuoso de recusar a expansão de um reino condenável. Mas há também outra versão, a de Píndaro, Ovídio e Plutarco, na qual o castigo de Belerofonte se deve a sua pretensão de imortalidade quando, montado sobre Pégaso, quis escalar o Olimpo.

Os deuses abandonam e exilam Belerofonte: eis a origem de tanta tristeza. No mundo homérico, a relação entre os homens é assegurada por forçar superiores. A comunicação com os outros é um favor divino que pode ser recusado. Quando essa recusa acontece, a solidão, a angústia, a tristeza que consome a própria carne são impostas como castigo. Uma vez que se é renunciado pelos deuses, perde-se a faculdade, o ânimo e a satisfação de se relacionar com os outros. A ira divina exila do convívio humano e afasta da existência quaisquer propósitos e finalidades. A tristeza que devasta o coração de Belerofonte decorre do abandono divino. Não se trata de loucura, pois no delírio participam forças sobrenaturais. Esta rejeição dos deuses conduz ao mais completo vazio, à vida errante e sem sentido, à ausência, distância, solidão e desterro.

Enquanto na *Ilíada* Homero mostra com uma imagem toda a desgraça do melancólico, na *Odisseia* (2014) ele apresenta os meios para abrandar as dores da condição humana. Contra a rejeição e o capricho dos deuses, os humanos dispõem de recursos terrenos: as plantas, a produção de remédios, os mais variados métodos são usados para suportar a cólera divina e consolar o coração devorado por um destino miserável.

Na Antiguidade clássica, entre o fim do século V a. C. e o século I d. C., definem-se os rumos da história da melancolia. Até a nosografia de Pinel, no fim do século

XVIII, são as definições clássicas que prevalecem nos estudos sobre este tema. Surgida no século V a. C, a teoria dos quatro humores se estabelece com os textos hipocráticos, datados da segunda metade do século I a. C. A crítica em geral atribui ao aforismo 23 do VI livro dos Aforismos de Hipócrates um estatuto fundador das bases do sentido da melancolia no ocidente. Nesse aforismo, a melancolia ou bile negra é definida como um estado de longa duração de tristeza e temor. O aforismo hipocrático articula dois sentimentos a um humor. A causa é indefinida: não se sabe se a bile negra causa o medo e a tristeza, ou se estes sentimentos originam o humor.

As ambiguidades do termo melancolia se devem, antes de tudo, aos diferentes usos para a mesma palavra: melancolia, (do grego *melagkholia*), é usada tanto para designar um humor natural, a bile negra, quanto para se referir a uma doença mental causada pelo excesso ou alteração da natureza desse humor, uma moléstia com sintomas vagos relativos à afetividade, à inteligência e à moral. Confundem-se aí os discursos médico e filosófico. Para esclarecer essas ambiguidades, é necessário considerar que além de derivar da natureza humana, a melancolia é também um produto da história. Apesar dos diferentes pontos de vista de cada discurso, é preciso compreender, como já apontava Robert Burton (2011), a unidade da melancolia:

Então tomai a melancolia no sentido em que quiserdes, apropriada ou inapropriadamente, em disposição ou hábito, para prazer ou dor, delírio, descontentamento, medo, tristeza, loucura, em parte, ou no todo, verdadeira ou metaforicamente: é tudo uma coisa só. (BURTON, 2011, vol. I, p. 87).

Tanto a medicina antiga quanto a filologia moderna são incertas sobre a definição de bile negra ou atrabile. A teoria antiga explica a saúde e a doença pelo equilíbrio e desnaturação dos quatro humores: o sangue, a pítuita ou fleuma, a bile amarela e a bile negra. De todos estes, esta última é considerada a mais perigosa por ser a mais instável. Trata-se de uma substância espessa, pesada, corrosiva e sombria, características que denominam o sentido literal da melancolia. Todos esses humores podem se alterar, mudar de lugar, exceder, inflamar e se decompor. Quando isto acontece, aparecem as doenças. Se a bile negra é produzida em excesso, ou então sua condição se altera, o indivíduo pode ficar ou se tornar melancólico, pode ter epilepsia, lesões na pele e também ficar louco. Mas uma vez que os sintomas do desarranjo da atrabile concernem, dentre outras coisas, à inteligência, ao melancólico é concedida a vantagem da excelência, da exceção, da

superioridade do espírito. Assim, a melancolia toma parte no gênio poético, filosófico e também nos atos heroicos. Esta relação entre melancolia, loucura e genialidade é expressa em *O Homem de Gênio e a Melancolia – O Problema XXX, I*, de Aristóteles (1998), e ainda se faz presente na cultura ocidental.

Embora distintos, os discursos aí implicados acabam por exercer influência uns sobre os outros. Há o discurso médico que a partir de um ponto de vista fisiológico considera a melancolia como uma doença de origem física com repercussões no psíquico, dedicando-se à cura de uma paixão do corpo. Há o discurso médico-filosófico que descreve o padrão ou as características comuns do melancólico, analisando as relações entre os humores e as afeições. Por fim, há o discurso filosófico e moralista que considera a melancolia como uma doença da alma, refletindo sobre o tédio e desgosto da vida, mas também sobre os efeitos físicos da doença, como a náusea.

Dentre as descrições médicas mais citadas em estudos sobre os sintomas da melancolia, encontram-se, por exemplo, as de Areteu da Capadócia (século I d. C.) que observa a ligação entre um abatimento ou tristeza e uma única representação, isto é, uma ideia fixa, uma imagem que domina o espírito. O pensamento se volta somente para o objeto de tristeza. Os sintomas podem variar em cada doente: alguns são dominados por alguma suspeita específica, outros se tornam misantropos, ou passam a odiar a vida. Há também os que nada sentem, vivem como animais, esquecem-se de si mesmos. Rufus de Éfeso (século I d. C.) considera como sintomas o medo, a hesitação, o pensamento fixo em um único objeto, a reflexão excessiva e a tristeza. Também observa que “(...) aqueles que têm um espírito sutil e muita inteligência caem facilmente na melancolia, porque eles são rápidos de movimentos, têm muita facilidade em antecipar e em imaginar.” (PIGEAUD, 1998, p. 60). Galeno (século II d. C.) relata um prejuízo do pensamento pelo abatimento, além de repugnância por coisas antes estimadas. Sorano de Éfeso (século I/II d. C.) desdenha da teoria dos humores. Para ele, a causa da melancolia é um estreitamento de fibras que provoca sintomas como angústia, desânimo, tristeza, taciturnidade e aversão às pessoas próximas. O doente chora sem motivos, de repente começa a rir, diz coisas sem sentido, oscila entre a vontade de morrer e de viver e desconfia de emboscadas armadas contra ele.

Os diversos tratamentos indicados para os melancólicos deixam ver que os médicos consideram, além dos fatores somáticos, o meio e a afetividade como determinantes da doença. Asclepiades (século I a.C.), por exemplo, recomenda que se anime, alegre e tranquilize o doente. É preciso devolver ao melancólico sua autoestima e

estimular sua coragem. A viagem e a mudança de país são indicadas. Areteu da Capadócia recomenda a diversão, as distrações mais variadas e a imersão em águas termais. Ele distingue a tristeza que é causada pela bile negra e a que é determinada por fatores morais e sentimentais: a primeira seria a verdadeira melancolia, a segunda teria apenas direito ao uso do termo. A psicossomática antiga considera que a moral e a afetividade podem influir no corpo até chegar a alterá-lo, de modo que a doença se torne física tanto quanto se tivesse uma origem física. O estado da alma se manifesta no corpo. O intelecto pode afetar o físico tanto quanto as causas materiais. O ambiente e as paixões, o estudo prolongado, as preocupações, frustrações, infelicidades e desilusões amorosas podem desordenar a bile, assim o indivíduo que não era um verdadeiro melancólico pode vir a sê-lo. É possível adquirir os fatores orgânicos, o temperamento, caso as causas morais e passionais não cessem. Para conter estes motivos, as medidas se multiplicam: distanciamento de lugares, coisas e pessoas que podem originar os sintomas; frequência de lugares arejados; entretenimentos que desviem a atenção do objeto de preocupação; e tarefas leves. Em suma, o método da diversão.

Quando por alguma razão se fica em dúvida quanto às causas da doença, se os sintomas não são generalizados, nem intensos, e o corpo não apresenta sinais claros da enfermidade, se, enfim, nenhuma irregularidade física é observada, uma das alternativas do médico é encaminhar o melancólico ao filósofo, assim como hoje se indicam psicólogos para acalmar a angústia e a tristeza. O médico antigo se baseia em seu conhecimento dos sintomas e possui autonomia para identificar quem é melancólico, isto é, louco. A partir daí prescreve a medicação mais adequada. Em geral o tratamento é feito com heléboro. Mas nem sempre o diagnóstico está de acordo com a opinião da população. Por vezes o médico avalia como enfermo alguém visto como saudável, assim como considera são alguém tido como louco: este último é o caso de Demócrito.

Dentre as cartas atribuídas a Hipócrates, as mais importantes tratam de Demócrito. Os principais temas tratados nestes textos são o sentido da loucura e sobretudo da melancolia.

Demócrito é descrito como um homem muito afeito à solidão. Na velhice se torna avesso ao convívio humano e vive recluso, dedicando-se à leitura e escrita. É filósofo, teólogo, médico, político, matemático e possui vasto conhecimento em agronomia. Segundo Robert Burton: “(...) na velhice tornou-se voluntariamente cego, mas via mais que toda a Grécia à sua volta (...)”. (2011, p. 55). Um grande sábio que no final de sua vida se isola em um jardim, entregando-se aos estudos e à solidão. Para os abderitas que o veem isolado, esquecido de si mesmo, dissecando animais e rindo indiferentemente de tudo, o

grande e famoso filósofo de Abdera enlouqueceu. Assim, Hipócrates é chamado pela população para avaliar a saúde de Demócrito.

Antes de visitar o suposto doente, o médico comenta sobre os sintomas alegados, dizendo que é loucura rir de tudo sem distinguir o mal do bem e que portanto Demócrito deve ser melancólico. Já a solidão é um indício que pode ter diferentes significados: ela distingue tanto o indivíduo disposto à contemplação quanto o que sofre de desordens temperamentais. Esta ambiguidade do isolamento, a postura do contemplativo e do louco não pode ser diferenciada pelo povo de Abdera. Aparentemente, ambos os solitários agem da mesma forma, portando-se como estrangeiros, procurando por lugares isolados, esquivando-se da presença alheia. São taciturnos, alheiam-se a tudo, esquecem-se de si mesmos e costumam fixar a atenção em um único objeto. Hipócrates cogita que Demócrito é um impetuoso que alcançou um estado elevado devido a uma extraordinária força da alma. Rejeitando gratificações para consultar este homem excepcional, tendo em vista antes de tudo observar e ouvir o filósofo para chegar a uma conjectura razoável, Hipócrates se dirige a Abdera, já munido de heléboro.

Na carta a Damageto, o médico relata a visita ao alegado doente. Este se encontra sozinho, lendo, pensando, estudando anatomia e escrevendo um livro sobre loucura e melancolia. Ele diz a Hipócrates que disseca animais para localizar a bile negra, a fim de conhecer as causas da loucura. Ao discorrer sobre grandes temas da filosofia e da física, Demócrito se mostra um homem completamente são. O médico pode então distinguir o sentido do isolamento: trata-se da solidão do sábio, do homem de conhecimento que, neste caso, dedica-se à investigação dos fatores e da condição da bile negra. Não é um doente que sofre de alterações do temperamento, mas um homem de ciência que procura examinar objetivamente as determinações da discrasia. No que diz respeito ao costume de rir indiferentemente de tudo, Demócrito explica o motivo, confirmando as suspeitas do médico:

(...) na verdade eu rio de uma só coisa relativa à humanidade, a falta de razão que *preenche* o homem, ou, em outras palavras, a *vacuidade* que há nas suas ações corretas, nos seus desejos pueris, na inutilidade de seus sofrimentos infundáveis (...). (HIPÓCRATES, 2011, p. 53).

Em um discurso violento e injurioso, o filósofo enumera uma infinidade de outros motivos, todos acerca do despropósito da condição humana. Ele se põe a discorrer com desprezo sobre o tumulto inútil que é a existência. As descrições dos absurdos do mundo são tão longas e ofensivas que parecem comprazer a Demócrito.

O riso constante não é sinal de demência, mas um tratamento para a melancolia. Para o médico, Demócrito é o único sábio e loucos são os abderitas que não compreendem o comportamento do filósofo. Depois de analisar toda a situação, Hipócrates considera Demócrito como um mestre e um médico, e resolve assumir o papel de aluno e paciente diante deste. Assim, duas situações se invertem: primeiro, a autoridade da palavra médica impõe o fato de que o alegado louco é sábio, enquanto os supostos saudáveis parecem doravante precisar de tratamento; segundo, o médico decide assumir o papel de paciente diante do suposto doente que deve ser ouvido como sábio e terapeuta. Para Starobinski, a conclusão que se pode tirar sobre a carta a Damageto concerne ao isolamento do intelectual e à incompetência do júzo popular: “Pode-se tomar este texto por uma glorificação da solidão filosófica, e por uma prova de que o ‘povo’, muito inclinado a taxar de loucos aqueles que se afastam dele, é um ‘juiz recusável’ (...)”. (STAROBINSKI, 2012, p. 163-4). Por fim, Hipócrates encerra suas narrativas negando de modo triunfante a melancolia de Demócrito.

Levando-se em conta o pensamento de Aristóteles apresentado no *Problema XXX, I*, no qual ele se pergunta por que todos os seres de exceção são melancólicos, uma dúvida aparece: sendo reputado um ser de exceção, Demócrito não seria necessariamente um melancólico? No Renascimento, a tradicional compilação de textos filosóficos de sistemas distintos forma um amálgama de concepções heterogêneas, resultando em representações diversificadas de Demócrito. Em *A Anatomia da Melancolia*, por exemplo, Burton descreve o filósofo como um sábio melancólico, um denunciador de mentiras que escancara duras verdades e sofre da atrabile. É como se a melancolia, ao assumir outro significado, restabelecesse a condição de Demócrito, pois não se trata mais da perspectiva grosseira apresentada por Hipócrates, da qual o filósofo é gloriosamente excetuado, mas do ponto de vista de Aristóteles, para quem a bile negra pode causar os sintomas ambíguos da genialidade e da loucura, dispondo tanto à força intelectual quanto ao risco de torpor.

O discurso filosófico sobre a melancolia é herdado sobretudo de Sêneca (século IV a.C.) e Lucrecio (século I a. C.). Enquanto o saber médico restringe a doença à fisiologia, tratando do físico e se limitando a usar o termo melancolia, os filósofos refletem sobre a moral, usando termos como tédio (*taedium vitae*) e desgosto da vida. Das enfermidades psíquicas a melancolia é a que mais coloca em questão a moral, a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros. O desgosto da vida é um pesar, um descontentamento em relação a si e aos outros. O misantropo foge do convívio

humano, como Demócrito se isola na natureza. O tratamento da melancolia implica, então, que se aprenda a suportar a si mesmo e a sociedade. Se tristeza e temor podem implicar em uma atitude em relação ao próximo, é possível dizer que a melancolia é também aprendizagem natural da filosofia, uma vez que a cura requer que se aprenda a tratar o medo da morte e o receio do outro. Por isto, Burton diz:

Quanto a mim, quiçá possa afirmar, como Mário em Salústio, que ‘aquilo que os outros leem e escutam, senti e pratiquei em mim mesmo; eles ganham conhecimento nos livros, e eu na melancolia’. (...) Algo que posso falar por experiência própria, a experiência dolorosa me ensinou (...). (2011, p. 62).

Pode-se dizer que os conselhos morais de escritos filosóficos, tais como os tratados e cartas de Sêneca, constituem, na Antiguidade, manuais de terapia psicológica. Os consolos servem de apoio para pessoas angustiadas, apreensivas. Sêneca descreve o tédio ou desgosto da vida como uma falta de força para qualquer coisa, ausência de quaisquer sentimentos. O indivíduo é incapaz de sofrer e de se satisfazer, não sente nem dor nem prazer e não tem paciência para nada. Muitos procuram se livrar de várias formas desse desgosto, mas sempre vítimas da angústia, perdem as esperanças e acabam recorrendo ao suicídio. Sêneca diz que a solidão, o trabalho, a concentração, a vigília, a fome e a lucidez devem ser compensados com a convivência, o repouso, a distração, o sono, a alimentação e a embriaguez moderadas. Deve-se evitar a atenção excessiva a uma mesma coisa, buscando a descontração em jogos e divertimentos. É preciso variar os ambientes, passear e viajar. Ao contrário da proibição comumente feita pelos médicos, o filósofo aconselha a ingestão moderada de vinho como modo de liberação. Em se tratando de poetas, a escrita de poesia também é indicada como forma de livramento.

Para Sêneca, o peso da angústia pode ser aliviado com movimento, mudanças, variações nos hábitos e alternância de atividades. Sem descuidar de suas obrigações, o indivíduo deve se entregar aos seus prazeres a fim de manter a saúde e a sanidade, deve buscar uma proporção equilibrada entre as ações, vivendo de acordo com um ciclo que é próprio da natureza. Ao contrário do que se poderia pensar, o estoico condena os esforços que excedem o necessário. Ao sentimento de culpa dos que exigem demais de si mesmos, ele recomenda que se diminua o rigor da própria consciência moral, pois a serenidade não é uma sabedoria tensa e arrebatada, mas livre, natural, fácil. Como observa Starobinski, a leitura de Sêneca é a mesma de Goethe em *Memórias: poesia e verdade*

(1971), quando este descreve o desgosto da vida como uma inadequação do indivíduo aos ciclos da natureza:

Todo bem-estar na vida repousa sobre um retorno periódico dos objetos exteriores. A sucessão do dia e da noite, das estações, das flores, das frutas e de tudo que se nos oferece por períodos regulares, para que o homem possa e deva desfrutá-lo: eis aí os verdadeiros motores da vida terrena. Quanto mais acessíveis formos a esses prazeres, mais felizes seremos; mas quando esses fenômenos diversos passam e repassam diante de nós sem interessar-nos, quando somos insensíveis a tão nobres dádivas, é então que nasce o maior dos males, a mais grave enfermidade: sente-se a vida como um penoso fardo. (GOETHE, 1971, p. 444).

O Homem de Gênio e a Melancolia de Aristóteles estabelece as características comuns do melancólico, destacando-se principalmente pela associação feita entre genialidade e loucura. Da Antiguidade clássica até o século XIX, este texto é referência constante em estudos críticos sobre estes temas. Para Aristóteles, nem todos os melancólicos são gênios, mas todos os gênios são melancólicos, isto é, a bile negra é o humor que predomina nos seres de exceção. Sendo a atrabile também considerada responsável pela loucura, a antiga crença nos humores atribui à genialidade e à loucura uma mesma causa. Tanto o gênio quanto o louco devem sua condição à bile negra. A diferença seria apenas de grau: a loucura resultaria do excesso do humor. O gênio não é fatalmente louco, mas a loucura lhe é uma ameaça constante. O melancólico e o gênio não são necessariamente doentes, mas devido à natureza inconstante da atrabile, a saúde de ambos é bastante vulnerável. Assim, Aristóteles diz que o melancólico é instável, frágil, sempre ameaçado por doenças graves, devendo portanto se tratar e se cuidar continuamente. O melancólico não é doente, mas doentio, isto é, adoece com facilidade.

As cartas atribuídas a Hipócrates e *O Problema XXX, 1*, de Aristóteles, estabelecem as bases do imaginário da Antiguidade clássica sobre a melancolia e acabam por determinar as direções que essa noção assumiu na história da cultura ocidental. Hoje se reconhece que no sistema dos quatro humores, bem como nos tratamentos usados para regular possíveis desordens, fazem-se presentes crenças populares e irracionais. A ideia da existência concreta do humor foi aceita enquanto a medicina não obteve meios para mostrar com clareza que a atrabile não passava de imaginação. Contudo, é compreensível a conveniência de se representar com uma imagem específica uma condição verificada e comum de tristeza, torpor, languidez e imobilidade. A bile negra é uma figura sintética e apropriada para se referir à condição vaga dos indivíduos que sofrem de um estado

doloroso. De qualquer forma, a noção de humor sobrevive ainda hoje, já que os adjetivos usados para definir a compleição e indicar os sintomas da atrabile permanecem como metáforas. Por exemplo, se antes a bile negra era literalmente caracterizada como uma substância espessa, pesada e sombria que percorre lentamente o corpo do doente, hoje o melancólico é metaforicamente descrito como vítima de uma visão sombria e opaca do mundo, uma pessoa cujos movimentos parecem submersos. O recurso a essas metáforas mostra que a representação atual da melancolia ainda é similar à definição antiga de atrabile, embora a teoria dos humores fizesse uma descrição literal, acreditando na existência orgânica do humor. Hoje, a bile negra é vista como um mito, uma metáfora que antigamente não era reconhecida enquanto tal, sendo aceita portanto como verdadeira. O significado simbólico só foi admitido ao se rejeitar o sentido real da atrabile: “Nossa psicoterapia moderna pretende alcançar ao nível do eu os efeitos análogos àqueles que os terapeutas do passado tentavam obter ao nível do corpo.” (STAROBINSKI, 2012, p. 71).

2.2 MELANCOLIA MEDIEVAL

No contexto cristão, a primeira questão é distinguir em cada caso se a melancolia é uma doença do corpo ou da alma. Enfermidades físicas são vistas como provações. O único recurso é uso de medicamentos. Já as da alma podem ser consideradas pecado, bastando para isto que o indivíduo consinta na dor. Desta forma, até mesmo a tristeza pode ser uma transgressão dos preceitos religiosos.

A partir do século III, muitos cristãos cortam os vínculos com a sociedade e se isolam em regiões desérticas. Neste retiro sofrem delírios e tentações que os deixam extenuados. Este abatimento recebe o nome de acedia. Ela conduz à indiferença do coração e em teologia foi considerada como um dos pecados capitais. É o que hoje se denomina apatia. A acedia é descrita como um estado de torpor, isto é, uma falta de ação ou energia física, indiferença ou inércia moral, peso, fastio, grande tristeza que emudece, melancolia profunda em que a alma perde a voz, afasia do espírito. O indivíduo perde a faculdade da fala e se consentir neste estado, incorre em um pecado mortal.

A acedia costuma atacar pessoas bem específicas: eremitas, ascetas, cristãos em retiro. A angústia que ela provoca se agrava sobretudo ao meio-dia, assim como acontece com doenças que causam febre em determinados períodos. Acredita-se na presença do demônio do meio-dia. Além de um estado de completo torpor, essa força maligna provoca um enorme desejo de viajar. O indivíduo tentado por esse pecado sente aversão ao lugar em

que está e repugnância pelas pessoas presentes. O desgosto pelo ambiente é acompanhado por uma imensa vontade de fuga. O isolamento e o sol se tornam insuportáveis. Espera-se sempre por alguma visita e pelo cair da noite. Hoje se reconhece esse estado como um abatimento causado pela inadequação à solidão. Escritores do século XVI e XVII chamam de melancolia religiosa o estado da acedia quando acompanhada por obsessão pela saúde e pelas penas eternas.

A partir da Idade Média, a imagem do eremita se torna emblemática nas mais diversas representações da melancolia. Eles aparecem trabalhando, aplicados em lidas manuais. Isto porque a Igreja incentiva o trabalho como uma maneira de afastar o temperamento melancólico que ameaça sobretudo os que levam uma existência solitária. O trabalho é recusa da ociosidade. O exercício material e intelectual afasta o tédio próprio do ócio. O cansaço do esforço garante o sono, alívio da fadiga. A melancolia tem a vantagem de dispor o indivíduo ao trabalho intelectual e à contemplação, mas o estado contemplativo tem a desvantagem de o deixar vulnerável à acedia. Esta ataca sobretudo os ociosos, pode ser consequência da ociosidade e pode piorá-la, desperdiçando forças físicas e intelectuais. O ócio pode paralisar o melancólico caso a acedia daí decorra e este não se empenhe em nenhum trabalho para interrompê-lo.

O trabalho pode distrair, afastar pensamentos incontroláveis e fazer esquecer tentações como a vontade de fugir. Ele faz passar o tempo e, como acaba com o ócio, veda a influência do diabo. Quando se executa alguma tarefa, a imaginação errante se concentra e se estabiliza. O delírio, a fantasia, o monólogo interior desenfreado, o torvelinho do pensamento cessam com a aplicação em uma determinada atividade. Enquanto se dedica, o melancólico pode esquecer do tédio e do desgosto da vida. O trabalho “(...) interrompe o vertiginoso diálogo da consciência com seu próprio vazio, ele interpõe resistências e obstáculos, ao contato dos quais a alma pode esquecer sua insatisfação (...)”. (STAROBINSKI, 2012, p. 55).

O desgosto profundo antes chamado acedia atualmente se denomina tédio ou *spleen*. O que era característico de eremitas e ascetas passou a distinguir sobretudo pessoas ricas e lascivas. Os meios propostos para evitar o ócio ainda permanecem. O incentivo medieval ao trabalho antecipa todos os posteriores tratamentos ocupacionais. Desde a Idade Média, a tristeza pode ser não somente um pecado, mas também um castigo para o censurável ocioso. O desgosto da vida é uma punição para o desocupado.

2.3 MELANCOLIA RENASCENTISTA

Época melancólica por excelência, a Renascença conhece a primavera desse estado doloroso. Devido à influência dos platônicos de Florença e sobretudo à publicação, em 1489, de *Três livros sobre a vida* (2006), de Marsílio Ficino, a melancolia é mais do que nunca vista como condição própria de poetas, artistas e principalmente filósofos. Em sua obra, Ficino instrui intelectuais sobre as vantagens da melancolia, os modos de tirar proveito desse estado e os modos de evitar os riscos aos quais esse humor expõe. Trata-se de um compêndio de diversos meios de se conservar e promover a saúde do intelectual.

Amparado na tradição platônica, Ficino considera que o exercício intelectual é uma ameaça, pois esta atividade gasta o espírito que serve de intermediário entre o corpo e a alma. Se trabalhar em excesso, o intelectual pode ser privado de espírito. Este consumo prejudica o temperamento e causa uma melancolia bastante nociva. Em se tratando dos que por nascença são regidos por Saturno, este esgotamento pode ser especialmente funesto. Conforme a tradição, Ficino entende que a despeito destes riscos, este astro também é responsável pela habilidade contemplativa própria de poetas e filósofos. Eis aí a ambiguidade da melancolia. Pessoas regidas por Saturno se distinguem ao mesmo tempo pelo privilégio da excelência e pelo risco de ruína. Assim, os melancólicos podem se tornar tanto gênios quanto doentes.

No Renascimento, o termo psicologia aparece sem que esta que viria a ser chamada de ciência já tivesse um campo definido de saber. Os discursos teológico, médico e filosófico se superpõem e se influenciam uns aos outros. Pesquisas sobre as faculdades e limites do intelecto, e os meios de alcance de conhecimento misturavam física, metafísica e lógica, produzindo a psicologia no campo de saber do que atualmente é chamado de epistemologia.

Na esteira de Aristóteles e Galeno, as inúmeras pesquisas psicológicas desenvolvidas tratam com frequência do poder da imaginação, da ação da música sobre o corpo, da força do fascínio e da fisionomia dos temperamentos e paixões. Mas o assunto mais comum, claramente influenciado pelo pensamento de Ficino, é a ação dos humores e a boa ou má influência na personalidade. O humor melancólico é o mais investigado. As alterações do estado da bile negra são responsabilizadas pelas mudanças excessivas de comportamento como o estupor e o delírio. Quando regulado, o temperamento ou a constituição melancólica dispõe o indivíduo à tristeza, mas também à contemplação, às habilidades intelectuais, à inspiração poética, à virtude política e à perspicácia científica.

Retiros, viagens, estados de loucura e obras artísticas são justificados pela melancolia. Esse temperamento é considerado responsável, por exemplo, pela loucura de Torquato Tasso e pelos *Ensaio*s de Montaigne.

Na pena do médico Juan Huarte de San Juan (século XVI) a teoria dos humores é colocada de forma terminante, precisamente no que se refere à relação entre os temperamentos e as aptidões da alma. Mais do que nunca se define estritamente a correspondência entre cada um dos humores e suas respectivas qualidades. Não há novidades no texto do médico, mas há uma demarcação mais precisa das correlações, apesar de essas teorias não contarem com nenhum respaldo em experiências. Diz-se, por exemplo, que a umidade auxilia a memória, o calor intensifica a imaginação e a secura favorece o entendimento. Destas classificações categóricas, San Juan delinea consequências práticas: ele pretende distinguir, a partir do temperamento, as principais capacidades da alma e assim deduzir a ocupação mais apropriada para cada indivíduo. O médico aspira a orientar os hábitos, a alimentação e a higiene de casais que queiram ter filhos com determinadas qualidades. Orientação ou vocação profissional, psicodiagnóstico e eugenia são os termos atuais para o quadro categórico de San Juan.

Dentre as influências da psicologia do Renascimento figura também o neoestoicismo. O valor atribuído à constância; a relação entre o domínio de si e a disposição às paixões ou doenças da alma; e a crença na existência de uma alma do mundo, o que permite uma espécie de visão psicológica do cosmo: todos estes aspectos são influxos neoestóicos. O que diferencia a psicologia antiga da renascentista é a dimensão desta última, considerada em um âmbito muito mais amplo que a primeira. Não há tanto uma releitura do pensamento antigo quanto um alargamento deste. Estas ideias psicológicas são bastante comuns na Renascença, figurando entre credices populares e produções artísticas. Literatura, pintura, música e dança são muitas vezes construídas com base no sistema dos temperamentos.

Entre os séculos XVI e XVIII, desenvolve-se na Europa o gênero *Vanitas* de pintura, um estilo cuja finalidade moral é expor e recordar a frivolidade, o vazio, a falta de fundamento da condição humana, a inutilidade das agitações cotidianas, a vaidade dos ofícios e do contentamento, o engano da vaidade, da imagem pessoal e da representação pictórica. Pinturas clássicas como o *Demócrito* de Salvator Rosa, a *Melancolia* de Domenico Fetti e a obra homônima de Castiglione apresentam vários traços em comum: uma pessoa inclinada apoia a cabeça sobre a mão, debruçando-se sobre vários objetos como relógios de água, instrumentos de geometria, livros, tratados científicos, partituras musicais, crâneos e

restos de natureza morta. Todos estes objetos são alegorias da precariedade da existência, da leviandade da alegria e dos limites do saber. A figura oblíqua é a representação clássica do comportamento e da expressão do melancólico, assim como de seu astro regente Saturno.

A imensa *A Anatomia da Melancolia* (2011/13), de Robert Burton, publicada pela primeira vez na Inglaterra em 1621, constitui um dos pontos culminantes na história da melancolia. Esta obra organiza o discurso melancólico, reunindo a herança médica, moral e poética greco-latina, além da experiência pessoal do próprio escritor, ele mesmo um célebre melancólico. Antes d'*Anatomia*, jamais se noticiou um escrito tão extenso sobre o tema. Dentre uma infinidade de histórias míticas, médicas e poéticas, ela compila toda a tradição da teoria dos humores e sintetiza a maior parte de tudo o que até então se escreveu de considerável sobre a melancolia. Burton assume o pseudônimo Demócrito Júnior, explicando que não pretende se comparar ao filósofo de Abdera, pois "(...) ele [Demócrito] está imensuravelmente à minha frente; sou irrelevante, sou um nada, pouco aspiro e pouco espero." (2011, p. 55). O uso do pseudônimo se deve entre outros motivos por ter vivido "(...) uma vida silenciosa, sedentária, solitária e reclusa, para mim e para as Musas (...)" (2011, p.55). O problema da máscara é desde o início colocado, pois o anonimato do autor é apenas simulado: ele faz questão de exibir o pseudônimo, um artifício de efeito literário. Burton se representa com a imagem do melancólico que tem consciência da própria discrasia e que resolve se dedicar à escrita como um meio de curar a afecção pela atividade.

Se a escrita d'*Anatomia* é uma tarefa que estanca a maior de todas as fontes da melancolia – o ócio –, o isolamento de Burton, no entanto, abre uma fenda pela qual a afecção se imiscui e submerge o escritor. Afastando-se do convívio social por escolha própria, ele se coloca em uma situação na qual a melancolia é companhia constante. "Vê-se neste trabalho florir o mal do qual ele gostaria de trazer o remédio: está aí sem dúvida o segredo de sua atração persistente" (STAROBINSKI, 2012, p. 194). Baseado no antigo procedimento de buscar o antídoto na própria enfermidade, o escritor se remedia por meio do melancólico exercício da escrita. Esta constitui ao mesmo tempo a cura e a causa da melancolia. O tratamento para a afecção acaba por conservá-la.

Quando aceitei pela primeira vez esta tarefa, *et quod ait ille, Impellente Genio negotium suscepi* [e, como ele disse, aceitei o negócio porque o gênio me impelia], eis meu objetivo: *vel ut lenirem animum scribendo*, aliviar minha mente pela escrita; pois tinha *gravidum cor, fœtum caput*, um tipo de purulência na cabeça, de que muito eu desejava me livrar, e não imaginei nenhum escoadouro mais conveniente que este. Além disso, talvez não me possa conter, pois *ubi dolor, ibi digitus*, é preciso coçar a sarna. Não me ofendi nem um pouco com esta doença, ou devo dizer minha senhora melancolia, minha Egéria, ou meu *malus Genius* [Gênio ruim]? E, por isso, como alguém picado por um escorpião, quero expelir *clavum clavo* [ferrão com ferrão], consolar um sofrimento com outro, ócio com ócio, *ut ex vipera theriacum* [como um teríaco feito da víbora], fazer um antídoto do que era a causa primaz de minha doença. (...) para ajudar-me, debrucei-me sobre tantos médicos quanto nossas bibliotecas comprassem, ou meus amigos emprestassem, e labutei. E por que não? Cardano professa que escreveu seu livro *De consolatione* (*Da consolação*) depois da morte de seu filho para se consolar; também Cícero escreve sobre o mesmo assunto com intento semelhante após a partida de sua filha (...). Quanto a mim, quiçá posso afirmar, como Mário em Salústio, que *aquilo que os outros leem ou escutam, senti e pratiquei em mim mesmo; eles ganham conhecimento nos livros, e eu na melancolia*. (BURTON, 2011, p. 61-2).

As sujeições declaradas por Burton – do astro Saturno que rege Demócrito e da consideração a este de quem ele empresta o nome – não constituem, no entanto, um impedimento para se livrar da melancolia. Ao discernir os fatores da afecção e transcrevê-los n’*Anatomia*, o escritor produz um meio de tratamento.

Uma herança de Montaigne n’*Anatomia* é o estilo de ornamentos grotescos, metáfora usada pelo escritor francês para definir os *Ensaaios*: trata-se de uma referência ao trabalho dos pintores renascentistas que preenchem as áreas vagas em torno da imagem principal com desenhos irregulares, desproporcionais, figuras fantásticas que misturam o reino animal e vegetal. O caos povoado de quimeras mostra a espontaneidade e a desordem da atividade, e simboliza a ilimitada força criativa do artista. Porém, o amontoado toca na fronteira do fastio e do tédio. Sem poder discernir as minúcias, o espectador não consegue explicar ou interpretar o vê. A obra de Burton segue essa mesma estética de ornatos grotescos do ensaio montaigneano, uma forma que alimenta o ideal de uma opulência inesgotável.

No prefácio satírico de sua obra, Burton se põe a denunciar a loucura generalizada do mundo. O escritor inglês retoma a tradicional representação da sátira: as emblemáticas figuras opostas de Demócrito e Heráclito, o primeiro sempre a rir, o segundo sempre a chorar. Do abderita, Burton conserva o riso e a revolta, afetos dos quais os escritores latinos se valem para construir a sátira. Voltado para os temas do ridículo e dos vícios, o gênero satírico se vale das imagens destes filósofos para retratar, respectivamente, estes dois assuntos. Demócrito pode figurar tanto o ridículo quanto os vícios. A doxografia

ou a tradicional compilação de escritos filosóficos acabou descrevendo Heráclito como um melancólico: apesar de nenhum texto antigo considerá-lo como tal, Burton o faz categoricamente. Assim, em comum entre os dois gregos há a *atrabile*.

As imagens contrastantes de Heráclito e Demócrito são motivos recorrentes em literatura desde a época antiga. A figura dos dois gregos justapostos constitui uma personificação de duas posturas ou estados psicológicos contrários: rir ou chorar diante da loucura, do tumulto inútil, da desventura e dos enganos da existência. A maior parte dos humanistas, dentre eles Montaigne, preferem rir como Demócrito. Por outro lado, os que se identificam com o lamento de Heráclito apoiam-se em uma moral da compaixão para acusar os risinhos de ímpios, sarcásticos e cruéis. Desprezar a infeliz condição humana, rir da incapacidade dos indivíduos de controlar as paixões são atitudes frias que inspiram desconfiança e assinalam um afastamento, uma soberba misantrópica.

Narrado na carta a Damageto, o encontro entre Demócrito e Hipócrates coloca em questão duas situações que, no final, invertem-se: a princípio reputado louco, o filósofo acaba sendo considerado o único sábio, enquanto o povo abderita passa a ser visto como doente; este que se pretendia um juiz capaz de diferenciar sanidade e loucura se mostra incompetente ao julgar um homem sã como doente, este sim capaz de distinguir a saúde da doença. Demócrito assume uma postura lesiva, pois tem prerrogativa para retaliar, insultar e rir à vontade. Starobinski observa que a carta a Damageto, considerada como uma das origens da “doutrina do riso na Renascença”, não representa uma conduta popular: “Trata-se ao contrário de um riso que conforta o sábio, tão frequentemente humilhado, o homem da elite intelectual, face a todos os outros – povo, ricos e reis confusos: o riso de Demócrito não poupa senão os animais.” (2012, p. 211).

Também presente no prefácio d’*Anatomia*, o tema do teatro social é mais uma das características comuns às obras de Burton e Montaigne. O escritor que decidiu vestir a máscara de Demócrito vê o mundo todo como um grande teatro onde as pessoas desempenham os mais variados papéis. Conforme as circunstâncias em que se encontram, os disfarces são trocados: não é possível manter o mesmo por muito tempo. Todos dissimulam no espetáculo. O satírico observa e ri até de si mesmo, pois tem consciência da própria insensatez: ele atua para si como se fosse ele próprio uma comédia. Por se distanciar do palco, entregando-se ao triste deleite de contemplar o absurdo, reconhece-se tão louco quanto os demais, porém entende que a opção pelo afastamento não é tão cômica e digna de riso, pois se trata de uma postura que implica em autocrítica.

Na obra de Burton, a noção de melancolia é extremamente ampla. O autor não chega a definir um conceito, pelo contrário, o termo serve para designar toda espécie de loucura, desvario, anormalidade e extravio do espírito. O cômico e o louco são o mesmo. O melancólico é louco. A afecção tem influência total sobre a falsidade e o tumulto generalizados, reunindo desde a dedicação à contemplação e à escrita d'*Anatomia*, a desordem do temperamento do literato desconsolado, até as confusões populares, a precipitação, a tolice e a ambição desmedida da realeza. Como toda forma de desordem é relacionada à atrabile, o intelectual não distingue o discurso sobre si e sobre os outros: a comicidade é a mesma.

Representado logo no prefácio, o teatro introduz o imenso texto dedicado a dissecar a compleição melancólica. Não por acaso: a impressão de que o mundo é apenas aparência e ostentação está intimamente ligada ao sentimento melancólico:

Aos olhos do deprimido, acontece frequentemente que a paisagem ao redor carece de consistência e de realidade. O mundo não faz mais peso. Ele é contaminado por alguma coisa de falso e de enganador. As atividades humanas parecem desnudadas de sentido. Os homens se entregam a suas ocupações, mas seu vai e vem, para o melancólico, não é senão uma gesticulação inquietante e absurda. Acontece (na síndrome de Capgras) que o deprimido recusa de admitir a identidade das pessoas de seu em torno: estes não são mais seus verdadeiros parentes, seus verdadeiros amigos, mas atores, impostores pagos para desempenhar o papel, perfeitamente maquiados e parecidos. Os seres reais estão mortos, ele tem a convicção, e não tem diante dele senão substitutos. (STAROBINSKI, 2012, p. 222).

A impressão de teatralidade do mundo decorre da divergência entre o tempo interior do melancólico e o tempo exterior. Como a melancolia se mostra como uma redução do ritmo interno, o doente percebe os movimentos ao redor como se fossem cenas de um filme acelerado: daí a sensação de comicidade. O tempo do melancólico transcorre vagarosamente. Em estado de inibição e abatimento, o ritmo interno é mais lento que o tempo externo. Este desacordo dificulta quaisquer interações sociais. Sendo o tempo subjetivo reduzido, o contraste com a agitação cotidiana acaba produzindo a sensação de irrealidade, a impressão de se estar em um cenário cômico: a velocidade das ações as torna ridículas. Nesta farsa, o melancólico não tem aptidão para atuar, ele prefere se posicionar como um espectador imóvel. Vivendo um tempo distinto das pessoas ao redor, ele é incapaz de afinidades, assim se afasta e se isola. Comumente passa a vida toda sozinho sem jamais se envolver emocionalmente com ninguém. Por fim, acaba conformado com o

desgosto e a solidão. Ocasionalmente, a máscara lhe serve para dissimular a angústia, a tristeza e o descontentamento consigo mesmo.

Vestindo a máscara do célebre melancólico Demócrito, Burton não somente torna impessoal a própria melancolia, mas também anuncia o engano da aparência sob o disfarce mais adequado:

Ele [Burton] quer ser fiel ao arquétipo de uma tristeza exaltada até ao riso, e instalado na mais vigorosa contradição: o filósofo de Abdera é acusado de loucura por seus concidadãos, mas Hipócrates saúda nele uma sabedoria soberana (...). Para denunciar os malefícios da aparência, que homem teria mais títulos que aquele do qual a aparência foi tão mal interpretada? (STAROBINSKI, 2012, p. 226).

É possível também que o recurso à representação típica do melancólico seja conveniente para confessar a falta, a insuficiência, “(...) a pura negação que é o ato fundamental da consciência.” (STAROBINSKI, 2012, p. 227). Sabendo não ser criativo o bastante para imaginar um personagem e uma linguagem novos, o escritor assume a figura padronizada do melancólico lúgubre e misantropo. Além disto, há a forte influência das considerações de Ficino sobre a relação entre genialidade e melancolia, a disposição do melancólico para o exercício intelectual e a inspiração poética. A difusão do pensamento do italiano é tanta que se torna comum que pessoas notáveis avoquem para si as desordens da bile negra, a fim de afetar as vantagens atribuídas ao melancólico.

A licença que a Idade Média concede ao comportamento impertinente do louco acaba sendo outorgada também ao indivíduo que sofre de desordens do temperamento. Desde que se aparente a condição de exceção, desde que algum aspecto próprio da melancolia seja evidente, a insolência é permitida. Não importa se se trata de enfermidade ou de compleição, já que dificilmente se distingue estes estados, a atrabile vale de qualquer maneira como subterfúgio para a crítica livre e mordaz das principais autoridades da sociedade. Por ser excêntrico, não convencional e visivelmente abatido pela tristeza, não se ousa censurar o melancólico: o atrevimento lhe é permitido. Assim, qualquer infeliz pode vestir o traje do atrabiliário a fim de usufruir dos privilégios a este concedidos.

Assim, delineia-se uma feição própria do melancólico, uma maneira culturalmente construída que mantém, renova e ordena a fundamental e turva negação da consciência. A potência subjacente no desgosto se manifesta como discurso eloquente, de tal modo que não é possível diferenciar a expressão da desordem temperamental do desenvolvimento literário. É possível apenas divisar a efemeridade da insurgência: esta acaba

tão logo a retórica termina. A potência da denúncia se desfaz assim que se supõe a origem humoral da revolta. É desta forma que muitos personagens melancólicos da época do Antigo Regime e do Romantismo assumem uma postura incerta. O herói melancólico pode ser visto como um meio pelo qual o escritor manifesta um ressentimento, uma espécie de escudo para se proteger de possíveis retaliações às ofensas escritas. Colocando-se a princípio ao lado do acusador, sem demora a narrativa assume o lado oposto para expor a insignificância do delator. O escritor descreve o revoltado a partir da perspectiva da sociedade atacada, toma parte da ordem e invalida a denúncia expondo o rebelde ao ridículo. O personagem melancólico, antes na posição do indignado, torna-se vítima desse mesmo posicionamento, seu ímpeto cáustico acaba arruinando a própria voz: “Entre o *não* derrisório e o *sim* desiludido, a melancolia estabelece seu reino” (STAROBINSKI, 2012, p. 229).

O melancólico distingue como ninguém a desmedida de sua impotência, a clareza excepcional de sua inteligência lhe permite vislumbrar a dimensão do desastre e a irracionalidade da existência. Como vencer a tristeza? A esta pergunta o conhecimento do melancólico é incapaz de responder, o entendimento não é suficiente para conceber uma ação que o livre do desgosto.

2.4 MELANCOLIA POÉTICA PÓS-MEDIEVO

A princípio entendida como doença ou compleição, a palavra melancolia assume o sentido de estado passageiro, sentimento de tristeza sem origem física. Somente após a Idade Média passa-se a falar desse humor enquanto uma situação transitória. Também se desvincula esse estado da pessoa: as coisas que o provocam, como lugares, sons e tons são chamadas melancólicas. Esta mudança de significado se faz na literatura à medida que poetas e romancistas atribuem valores próprios aos afetos humanos. Sobretudo na França, o emprego deste novo sentido se difunde entre literatos que procuram mostrar inclinações e disposições mentais. Com o tempo, o uso cada vez mais frequente desse significado em textos literários altera a concepção de melancolia como enfermidade ou desarranjo fisiológico, passando a representar um sentimento ou estado de ânimo transitório. Assim, ao lado do discurso médico sobre a melancolia como doença, constitui-se na literatura esse novo significado chamado poético. O sentido original de patologia e compleição não se perde inteiramente: no uso cotidiano e mesmo em textos literários esta acepção ainda aparece. Na lírica amorosa a melancolia é definitiva e identificada à loucura. Textos científicos e

médicos ainda conservam o conceito original, porém, o emprego do significado poético predomina sobre o científico, de modo que já no uso e no pensamento modernos prevalece essa nova concepção.

Usada principalmente pela literatura francesa, a palavra melancolia, doravante entendida como subjetiva e temporária, aparece na forma substantiva, adjetiva e também verbal. A melancolia se refere tanto a um sentimento que se tem quanto que se causa, o melancólico pode ser alguém ou algo que provoca este mal, o verbo *mérencolier* se identifica a entristecer. Com exceção do meio científico, em toda Europa a literatura moderna emprega o termo melancolia não como condição natural, mas como estado de ânimo, situação que se atribui também a objetos, espaços, imagens, etc.

Ao passo que perde o sentido de doença, assumindo a carga psicológica de estados considerados puramente mentais como a tristeza, a melancolia incorpora também o legado das representações artísticas de outros males. Deste modo, na poesia do século XV, além do emprego do significado poético da melancolia, esta é usada ao mesmo tempo como manifestação de linguagem e como personagem, figura representável e agente.

Na modernidade, a melancolia é fundamentalmente uma consciência ampliada de si mesmo. O indivíduo reconhece sua condição ambígua, a coexistência de sentimentos opostos como o sofrimento e a satisfação.

No século XV, a aproximação entre as ideias de melancolia e tristeza provoca mudanças em ambas as noções. A primeira adquire um teor subjetivo vago, a segunda herda a característica meditativa, a reflexão constante, o pensamento sutil e fixo que raia pela doença. Esta fusão resulta de um estado emocional complexo em que um sofrimento transitório se soma ao isolamento reflexivo da sociedade. Nesta época, melancolia e tristeza são termos intercambiáveis: *mérencolier* substitui entristecer; *mérencoliser* e *mélancomoyer* significam refletir e ensimesmar-se. Além disto, juntam-se ainda todas as ideias e imagens tradicionalmente ligadas à melancolia: Saturno, sofrimento, morte e amor desafortunado. Resultado da soma de melancolia e tristeza, esse sofrimento complexo se distingue como “(...) uma classe de emoção especial, trágica por uma consciência intensificada do eu (pois esta consciência não é outra coisa que um correlato da consciência da morte)”. (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2012, p. 230). Esta melancolia pode ser anatomizada, pode se vulgarizar como simples estado de ânimo, desaparecer como pura afetação, figurar em todas as artes, música, poesia e pintura, e também ser recusa consciente e enérgica do mundo.

No século XVI, época marcada por uma extraordinária tensão de conflitos religiosos, a melancolia dá o tom da poesia, por exemplo, de Torquato Tasso, e define também o semblante dos indivíduos, como expõe a pintura maneirista, representando figuras soberbas, arredias e tristes. Período de crise em que a força de tantas incertezas e apreensões faz da melancolia uma realidade inexorável, uma epidemia que muitos buscam suprimir com lenitivos e textos de consolo. Neste contexto, a melancolia é inconcebível como estado ideal. A oscilação entre sofrimento e euforia, tristeza e isolamento, temor da morte e consciência ampliada da existência dá um novo tom e vigor às expressões artísticas, poesia, música, teatro e pintura.

Ainda nessa época desponta um humor tipicamente moderno, culto e consciente, claramente vinculado ao sentimento melancólico. Tanto o humorista quanto o melancólico se alimentam das contradições fundamentais da existência: finitude e infinito, tempo e eternidade. A consciência desta oposição essencial é motivo de satisfação e sofrimento para ambos.

O melancólico sofre primordialmente da contradição entre o tempo e a infinitude, ao mesmo tempo que dá um valor positivo a sua própria pena

‘*sub specie aeternitatis*’ [da perspectiva da eternidade], porque sente que em virtude de sua mesma melancolia participa na eternidade. (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2012, p. 233).

Já para o humorista, essa mesma oposição é motivo de riso e desprezo do próprio divertimento “*sub specie aeternitatis*”, pois se sabe fadado à finitude. Este humor propriamente moderno que explora limites e impossibilidades se prolonga paralelamente ao sentimento melancólico como consciência aumentada de si. Rir da própria melancolia é uma maneira de salientar a tragicidade da existência. Essa nova sensibilidade melancólica logo se vulgariza, servindo de máscara para o indivíduo comum encobrir a própria futilidade e se exibir como satírico.

2.5 A EXALTAÇÃO DA MELANCOLIA E O NASCIMENTO DA IDEIA MODERNA DE GÊNIO

Ao publicar a obra *Três livros sobre a vida*, inteiramente focada na ideia de gênio melancólico, Ficino se faz o responsável por engendrar e difundir essa noção pela Europa. Sendo ele próprio melancólico, o texto se distingue pelo tom marcadamente subjetivo. A experiência pessoal de uma acentuada melancolia se evidencia pelo entendimento desse estado como um triste destino, e pela visão de Saturno como uma

influência necessariamente prejudicial. Daí um livro todo dedicado aos modos médicos, mágicos e astrológicos de se livrar da melancolia e da força maligna do astro, e também de usufruir das vantagens garantidas tanto pelo humor quanto pela regência do planeta.

Antes de qualquer outro autor, Ficino assimila a teoria de Aristóteles sobre a melancolia dos homens de exceção à ideia platônica de furor divino. O italiano afirma que devido à relação da bile negra com o núcleo da terra e com o mais alto dos planetas, o melancólico tem pensamentos ao mesmo tempo profundos e elevados. Isto explica por que quanto maior a densidade intelectual, maior a melancolia. Saturno leva o intelectual ao extremo da reflexão, gerando pensadores excepcionais, tão desligados da existência mundana que acabam servindo de meio para expressões divinas. Porém, a experiência pessoal da melancolia e a familiaridade com teorias médicas e astrológicas fazem com que estas especulações sejam insuficientes para Ficino. Ele entende que, além dos saturninos, quaisquer indivíduos dedicados à atividade intelectual sofrem a má influência de Saturno. Se a regência desse astro não é determinada pelo momento do nascimento, pode vir a ser pelo trabalho. Os estudiosos estão fadados à melancolia e a viver sob a sombra desse planeta:

A formação da noção de melancolia como sentimento se distingue da ideia de melancolia como requisito da criatividade. Um estado afetivo é evidentemente diferente de uma potência criativa, mas não são compreensões incompatíveis, pelo contrário, a situação emocional pode se valorizar com a força intelectual e artística. Ambas as noções são recuperadas pelos ideais do Humanismo italiano que, retomando aspirações da Antiguidade clássica, valoriza a contemplação e o exercício das potencialidades humanas como um modo de vida distinto. A realização plena das forças intelectuais parece perfeitamente possível, pois a vida especulativa se basta, é autossuficiente, a ação reflexiva vale por si mesma. O ideal humanista se materializa no chamado homem literato que, conscientemente distinto do homem religioso da Idade Média, procura em todas as dimensões da vida se comprometer apenas consigo mesmo.

Na Alemanha renascentista, a famosa gravura *Melencolia I*, de Dürer, expõe esse estado, ou a consciência dos riscos e fatalidades da existência como representativa da atitude contemplativa. O valor atribuído à especulação e a visão de Saturno como regente da contemplação se ligam à ideia de que o sofrimento e a exaustão são intrínsecos à reflexão aprofundada.

O surgimento da visão humanista de mundo ocorre em um contexto marcado por ideias contraditórias. O literato se vê entre a afirmação veemente de

autossuficiência e a dúvida extrema de si. A consciência desta polaridade leva à reflexão sobre a acepção moderna de gênio. A compreensão de gênio moderno não se desenvolve senão a partir das representações de melancolia e Saturno, ideias doravante retomadas e renovadas. Este dualismo aparentemente subentendido n' *O Problema XXX, I*, de Aristóteles, é trazido à tona pela interpretação do humanismo italiano sobre Saturno e melancolia. Não se trata apenas de consciência, mas também de valorização dessa contradição devido ao reconhecimento desta como atributo do gênio. Trata-se, assim, de um entendimento duplo, pois por um lado há a ideia neoplatônica de Saturno como o astro mais alto que personifica e rege as capacidades elevadas e distintas da alma, a razão e a indagação, e por outro lado as considerações aristotélicas sobre a melancolia como atributo de indivíduos geniais.

Essa consciência renovada da ambiguidade da melancolia permite uma apreciação mais positiva do que nunca desse estado:

(...) este novo reconhecimento de uma visão favorável de Saturno e da melancolia vinha acompanhado – ou, como temos visto, condicionado – por uma consciência sem precedentes de sua polaridade, que dava uma cor trágica à visão otimista, e com isto colocava uma tensão característica no sentimento da vida que experimentavam os homens do Renascimento. (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2012, p. 244).

Somente após o século XV, a melancolia aristotélica é relacionada ao furor platônico. A comparação entre estas noções jamais foi explicitamente feita na Antiguidade. A partir daí se formula a noção moderna de gênio, acepção que retoma, sob uma nova perspectiva, pensamentos antigos.

No Renascimento, o vínculo entre melancolia e genialidade não consiste apenas em uma herança da Antiguidade clássica. Trata-se de uma percepção anterior às representações humanistas e literárias. Os autores do Humanismo renascentista procuram enaltecer a melancolia e Saturno a partir de argumentos baseados na experiência pessoal. A conexão entre o estado melancólico e a disposição para a criatividade se assenta na vivência do próprio escritor. A afirmação desse vínculo é ainda um modo preservar a própria atividade intelectual. Uma vez experimentados pessoalmente, o sentimento da própria inconstância, a consciência da própria fraqueza e da capacidade criativa fazem com que as teorias aristotélica e platônica sobre a melancolia e o furor, até então vistas como especulações teóricas, sejam reconhecidas e vinculadas à noção de melancolia como sentimento.

A nova ideia de melancolia não se restringe às reflexões de Aristóteles sobre esta. Saturno também é entendido sob um novo aspecto. Conforme se entende a superioridade dos atributos afiançados por Saturno, bem como os riscos aí implicados, os letrados passam a considerar o próprio humor melancólico como uma vantagem a ser preservada. As mais diversas características de Saturno acabam se restringindo à oposição entre perturbação intelectual excessiva e ordenação intelectual excessiva.

Em pouco tempo se vulgariza o pensamento de que os saturninos, os indivíduos que nascem sob a regência desse astro se distinguem pela antítese própria do mais alto dos planetas. Este pensamento leva os intelectuais da Itália a se interessar pela imagem de Saturno. O perigo da ambiguidade da disposição do melancólico e do saturnino, esta caminhada à beira do abismo é vista como uma posição notável, uma distinção privilegiada em relação ao indivíduo comum. É nesta atmosfera de conflito intelectual na qual se opõem a afirmação de autossuficiência e a incerteza de si mesmo que se forma a noção moderna de gênio, ideia que reivindica a desobrigação dos valores vigentes, o distanciamento dos costumes e dos preceitos artísticos em voga, uma compreensão intimamente ligada às considerações sobre a ambiguidade da melancolia.

Da situação do intelectual do humanismo – isto é, da consciência de liberdade experimentada com uma sensação de tragédia – surgiu a ideia de um gênio que reclamava, cada vez com maior urgência, emancipar-se em sua vida e obras dos critérios da moralidade ‘normal’ e das regras comuns da arte. Esta ideia surgiu em estreita combinação com a ideia de uma melancolia que ao mesmo tempo agraciava e afligia o ‘sacerdote das musas’ (do mesmo modo que, segundo a crença antiga, o raio ao mesmo tempo destruía e santificava); (...). (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 2012, p.249).

Relacionando tratamentos medicinais e mágicos com o neoplatonismo, Ficino elabora um sistema suficiente para supersticiosos, literatos e pensadores porque envolve, para além de práticas mágicas, o exercício do livre pensamento.

A partir desta breve apresentação do modo como as ideias de melancolia e gênio são significadas desde a Antiguidade até o Renascimento, destaque-se os aspectos mais importantes para a compreensão destas noções na obra de Montaigne. Primeiro, a caracterização geral da melancolia: embora no Renascimento o termo seja usado para designar todo tipo de loucura, há determinadas características comumente associada a esse humor, como abatimento, misantropia, tristeza, desconfiança e reflexão excessiva. Além disto, há o aspecto favorável, a predisposição do melancólico à genialidade, elevação,

superioridade. Já na modernidade, a melancolia é fundamentalmente uma consciência ampliada de si. Segundo, o distanciamento de Demócrito: o pensamento do ensaísta parte de um discurso de negação melancólica bastante similar a do abderita. Como se verá, no decorrer da escrita do livro, esta rejeição melancólica será transtornada. Terceiro, a influência estoica: a valorização da moderação é um aspecto evidente nos *Ensaaios*. Quarto, a alteração, sobretudo na literatura Francesa, do significado da noção de melancolia: após a Idade Média, fala-se desse temperamento enquanto situação passageira. Ao tentar mostrar inclinações e disposições mentais, os literatos representam esse humor como estado de ânimo transitório. Aos poucos, a ideia de melancolia como doença é superada pela concepção de estado ou sentimento. Quinto, a situação intelectual do humanismo: a posição do erudito na Renascença permite perceber que o pensamento de Montaigne expõe em larga medida o da época, como a valorização do retiro como expressão de desgosto e distinção, e a contradição entre a afirmação de autossuficiência e a dúvida de si, intimamente ligada às ideias de melancolia e gênio

3 OS ENSAIOS DE MONTAINGNE

3.1 A DISTÂNCIA EXEMPLAR DE DEMÓCRITO

Em *Montaigne em Movimento* (1992), Starobinski se propõe a retrair a marcha paradoxal que embasa os *Ensaaios*, um movimento que se origina no pensamento melancólico. O crítico se pergunta: se a reflexão melancólica rejeita as aparências, as máscaras, a dissimulação, o que é possível descobrir a partir de então? Neste sentido, procura esclarecer esse pensamento originado em uma atitude de recusa. As consequências desta negação são conhecidas: não podendo encontrar a verdade, Montaigne admite a validade das aparências. Como observa Starobinski, este impulso inicial é um lugar-comum da moral antiga, mas também uma predição de suspeitas e angústias contemporâneas.

Os ataques à dissimulação são bastante frequentes nos *Ensaaios*. Uma das frases de Petrônio citada por Montaigne para acusar as aparências: “*Mundus universus exercet histrioniam* [O mundo inteiro representa uma comédia]” (III, X, 2001, p. 341)², será pouco tempo depois repetida por um dos personagens melancólicos de Shakespeare, o Jacques, de *Como Gostais* (19--): “O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas (...).” (19--, p. 51). Conforme a crítica comum na Renascença, Montaigne e outros escritores da época atentam precisamente para o engano que resulta desse teatro. Atuando na comédia, os atores se iludem, confundem o ser e o parecer. O fingimento faz parte dos costumes. A dissimulação se estabelece como um acordo tácito e geral. Muitas vezes, até mesmo a denúncia das aparências é um mero papel desempenhado no teatro social, uma máscara adicional que, ao ser arrancada, intensifica o efeito de verossimilhança: a comédia parece mais real com um personagem que nega as ficções.

O valor que Montaigne atribui à sinceridade se mantém intocado em meio a tantas incertezas, julgamentos e críticas. A exigência de honestidade é um dos predicados imperturbáveis do escritor. Este reclame de veracidade resulta em um distanciamento irrevogável do teatro. Para ilustrar esta tomada de partido da distância, Montaigne retira do repertório humanista as imagens justapostas de Demócrito e Heráclito: diante do espetáculo lastimável da existência, pode-se rir como primeiro, ou chorar como o segundo:

² As citações dos *Ensaaios* são feitas a partir da tradução de Rosemary Costhek Abílio (São Paulo: Martins Fontes, 2001/06). As referências indicam o volume do livro e o ensaio em algarismos romanos, o ano de publicação e a página

Demócrito e Heráclito foram dois filósofos dos quais o primeiro, achando vã e ridícula a condição humana, só saía em público com um semblante zombeteiro e risonho. Heráclito, tendo piedade e compaixão dessa mesma condição nossa, levava o semblante constantemente triste e os olhos repletos de lágrimas, ‘Tão logo punham os pés fora de casa, um ria; o outro, ao contrário, chorava’. Prefiro o primeiro humor, não porque seja mais agradável rir do que chorar, mas porque é mais desdenhoso, e porque nos condena mais que o outro; e parece-me que segundo nosso merecimento nunca podemos ser suficientemente condenados. (I, L, 2002, p. 451).

Mais tarde, no mesmo sentido, o melancólico Hamlet afirmará: “Se tratarmos as pessoas como merecem, nenhuma escapa ao chicote.” (SHAKESPEARE, 1988, p. 47). Em *Luto e Melancolia* (2011), Freud se reportará a essa frase de Hamlet para autorizar a perspicácia da autodepreciação melancólica. Montaigne afirma sua identificação com Demócrito, o filósofo que ri da loucura do mundo, perturbado pela discrasia e obcecado pela origem loucura. Situado em um contexto de crise, o ensaísta integra o espírito da época ao opor resistência por meio do pensamento e da ironia, e ao aspirar independência sem, no entanto, desligar-se dos mestres antigos.

A primeira expressão da recusa das aparências é espacial: Montaigne procura se distanciar da sociedade. Reserva um lugar onde pode se fazer espectador da comédia do mundo. O ator sai de cena. Não rompe absolutamente com o teatro, pois mantém ainda os vínculos que não atrapalham a atenção a si. O fundamental é dispor de um espaço onde pode se retirar completamente. Na posição de espectador, desfruta da liberdade enquanto observa a servidão dos que atuam. O ponto de partida é se voltar para si mesmo:

Devemos reservar-nos um cantinho retirado totalmente nosso, totalmente independente, no qual estabeleçamos nossa verdadeira liberdade e nosso importante retiro e solidão. Nele devemos travar conosco nossa habitual conversa sobre nós mesmos, e tão privada que ninguém de nossas relações e nenhuma comunicação de fora encontre espaço (...). (I, XXXIX, 2002, p.359).

Esse distanciamento de Montaigne data de 1571. Neste mesmo ano manda inscrever na biblioteca diversas frases, dentre as quais se encontram afirmações de desgosto, desejo de rompimento e dedicação do lugar à liberdade, tranquilidade e ociosidade. Este é o espaço onde o ensaísta se entrega ao “seio das doudas Musas”, cercado de livros de poesia, filosofia e história. É a vida especulativa do humanista. O retorno ao repertório da Antiguidade clássica e o reconhecimento do retiro são fórmulas do humanismo que oferecem aos indivíduos modos de expressão de desgosto, descontentamento, saudade,

elevação, etc. A seu modo, o ensaísta emprega uma linguagem em certa medida convencional.

Outra das inscrições dedica o espaço de recolhimento à memória de La Boétie. Distanciado do mundo, neste espaço de liberdade e quietude, Montaigne estende a conversação com o mais querido dos interlocutores. Na solidão da biblioteca, o escritor ensaia sob a sombra duplicada da morte: a própria que está por vir e a que ele experimenta na ausência do amigo. A reclusão é um modo de assegurar a própria identidade: tanto em relação a La Boétie, pela decisão de conservar o texto deste, a princípio publicado no centro dos *Ensaaios*, os quais seriam apenas uma moldura para a obra do amigo; tanto em relação a si mesmo, pois na quietude pode se livrar das agitações vazias do mundo.

Os estóicos e Epicuro são as principais fontes das quais Montaigne se vale para justificar a atenção a si, a reconquista de si mesmo. Este tema é continuamente retomado ao longo de todos os *Ensaaios*. Em “Da solidão” (I, XXXIX, 2002), o argumento inclui a si mesmo, a crítica ao descuido de si muitas vezes se faz na primeira pessoa do plural:

Em nossas atividades habituais, entre mil não há uma que nos diga respeito. Esse que vês escalando o topo das ruínas dessa muralha, furioso e fora de si, na mira de arcabuzes (...). Este, todo pituitoso, remelento e esmolambado, que vês sair de um gabinete de trabalho depois da meia-noite, julgas que ele procura nos livros como se tornar mais honrado, mais contente e mais sábio? Ele morrerá ali, ou informará à posteridade a medida dos versos de Plauto e a ortografia correta de uma palavra latina. Quem não troca de bom grado a saúde, o repouso e a vida pela fama e pela glória, a mais inútil, vã e falsa moeda em uso entre nós? (I, XXXIX, 2002, p. 359-60).

Ao contrário do indivíduo comum que por vaidade e imaginação se afasta de si, vestindo máscaras para se destacar em meio ao espetáculo do mundo, Montaigne procura se distanciar e se fazer presente para si mesmo. Por fama e glória os atores se alheiam da própria existência, entregam-na à opinião pública, ao juízo comum, esperando em troca aprovação e renome. Nesta advertência se inclui também a crítica às projeções futuras. Em “Nossas afeições deixam-se levar para além de nós” (I, III, 2002), o ensaísta chama atenção para o distanciamento de si na preocupação com o porvir: “Nunca estamos em nós; estamos sempre além. O temor, o desejo, a esperança lançam-nos para o futuro e roubam-nos a percepção e o exame do que é, para entreter-nos com o que será até mesmo quando não existirmos mais.” (I, III, 2002, p. 20). Somente no instante presente é possível se voltar para si mesmo.

Esta contenção da pulsão para fora de si não se aplica, no entanto, ao desejo. Montaigne afirma a própria incapacidade de refrear a vontade. No esteio de Sêneca, condena a repressão deste impulso. Embora recomende a moderação, quer desobrigar o desejo. A atenção deve se dirigir ao presente, à própria consciência e à potência que se recupera nesse retorno a si. Isto implica necessariamente na consideração do corpo. O ensaísta não só confessa sua inaptidão para negar corpo, mas também critica aqueles que o fazem. A rejeição do mundo não pode culminar em mortificação física:

Eles querem colocar-se fora de si mesmos e escapar do homem. Isso é loucura: em vez de se transformarem em anjos, transformam-se em animais; em vez de se erguerem, rebaixam-se. Esses humores transcendentais assustam-me, como os lugares altos e inacessíveis. (III, XIII, 2001, p. 500).

Os que se dissociam do próprio corpo se ausentam de si, não fazem senão o oposto do que Montaigne busca na solidão: ao invés de estreitar os laços entre corpo e espírito, aumentando a consciência corporal, saem de si mesmos, negam a própria existência. A vida particular liberta e valoriza o corpo.

Entre o recolhimento e a dissolução do indivíduo, opõem-se ser e parecer, presente e futuro, eu e outro, interior e exterior, espontâneo e aprendido. Todos estes contrastes aludem uns aos outros, são permutáveis e podem se superpor. A predileção pelos primeiros termos dessas antíteses é óbvia, eles representam a independência, a liberdade, a autonomia, a posse de si.

Conforme ensina a lição greco-latina, Montaigne busca a reapropriação de si. Esta concentração da consciência sobre si mesma não pode se dispersar. As atrações do mundo exterior devem ser ignoradas. Deve-se manter a vigilância, a suspeita, a desconfiança constante para com as distrações que dissipam a energia requerida para a posse de si. Essa desconfiança é generalizada, pois se dirige não somente a tudo o que o cerca, mas também a si mesmo. O isolamento não livra das maneiras e características comuns a todos: “(...) não basta ter se afastado da multidão; não basta mudar de lugar; é preciso descartar-se das condições populares que existem em nós; é preciso sequestrar-se e recuperar a si mesmo.” (I, XXXIX, 2002, p. 357).

No recolhimento, Montaigne se concentra no monólogo interior, procura refletir consigo mesmo para praticar um juízo próprio. Conforme o código humanista, essa reapropriação de si na vida especulativa é uma finalidade em si mesma, uma atividade que se justifica pela autossuficiência. O “eu” é ao mesmo tempo o princípio e o fim. Montaigne se

reporta a este exercício autoreferido com expressões reflexivas como experimentar-se, pintar-se, examinar-se. Entregue ao ócio e às Musas, Montaigne inicia a chamada vida teórica ou contemplativa.

O sábio montaigneano não rompe completamente com a sociedade, mas preserva as relações imprescindíveis, sobretudo com os livros, as vozes dos antigos. A solidão elogiada por Montaigne não é tanto objetiva quanto subjetiva: é preciso forjar o próprio juízo, livrar-se das opiniões comuns. Não descarta os vínculos necessários, tampouco se desvincula do próprio corpo, mas do envolvimento exagerado com assuntos externos. Assim, a ligação entre corpo e espírito conduz à liberdade, pois o conhecimento, o cuidado, a cura de si liberta de hábitos comuns e leva a se livrar da multidão presente em si mesmo. Montaigne ainda afirma que há temperamentos mais inclinados a esta postura:

Existem alguns temperamentos mais adequados que outros para esses preceitos do isolamento. Aqueles que têm o entendimento lento e frouxo, e uma afeição e vontade delicada e que não se sujeita nem se empenha facilmente – entre os quais me encontro tanto por condição natural como por reflexão –, curvar-se-ão melhor a esse conselho do que as almas ativas e ocupadas que tudo abarcam e se comprometem por toda parte (...). (I, XXXIX, 2002, p. 362).

Tal compleição, com a qual Montaigne se identifica tanto por “condição natural” quanto por “reflexão”, em tudo lembra a do melancólico.

3.2 MELANCOLIA NA GÊNESE DOS *ENSAIOS*

Ao comentar, pela primeira vez, a origem dos *Ensaaios*, em “Da ociosidade” (I, VIII, 2002), Montaigne relata um acontecimento imprevisto:

Recentemente, ao isolar-me em minha casa, decidido, tanto quanto pudesse, a não me imiscuir em outra coisa que não seja passar em descanso e apartado esse pouco que me resta de vida, parecia-me não poder fazer maior favor a meu espírito do que deixá-lo, em plena ociosidade, entreter a si mesmo, fixar-se e repousar em si; e esperava que doravante ele o pudesse fazer mais facilmente, tendo se tornado, com o tempo, mais ponderado e mais maduro. Porém descobro, *variám semper dant otia mentem* [a ociosidade sempre dispersa a mente em todas as direções], que ao contrário, imitando o cavalo fugido, ele dá a si mesmo cem vezes mais trabalhos do que assumia por outrem; e engendra-me tantas quimeras e monstros fantásticos, uns sobre os outros, sem ordem e sem propósito, que para examinar com vagar sua inépcia e estranheza comecei a registrá-los por escrito, esperando com o tempo fazer com que se envergonhe de si mesmo por causa deles. (I, VIII, 2002, p. 45-6).

Da quietude almejada, surge a inquietação. A imaginação ociosa inventa quimeras. Voltado para si mesmo, encontra o diferente. Da autocontemplação não resulta a esperada reapropriação de si, mas o inesperado reconhecimento de um outro, uma alteridade, um distinto que escapa a toda tentativa de uniformização.

Em “Da afeição dos pais pelos filhos” (II, VIII, 2006), há outra passagem na qual explica a origem do livro:

Foi um humor melancólico, e conseqüentemente um humor muito inimigo de minha constituição natural, produzido pela tristeza da solidão na qual há alguns anos mergulhara, que primeiramente me pôs na cabeça essa loucura de aventurar-me a escrever. E depois, descobrindo-me inteiramente desprovido e vazio de qualquer outra matéria, apresente-me a mim mesmo como tema e assunto. (II, VIII, 2006, p. 81).

No esteio da psicossomática de Galeno, conforme a interpretação comum no século XVI, Montaigne explica a gênese dos *Ensaio*s com base em estados físicos e espirituais que se motivam mutuamente. Apesar de nutrir uma forte desconfiança para com os médicos, acusando as inferências improváveis da medicina, o ensaísta que costuma valorizar a relação entre corpo e alma consente com facilidade esta antropologia médica.

De acordo com o pensamento predominante da época, Montaigne considera a íntima ligação entre melancolia e solidão. Elas podem se determinar reciprocamente: a solidão deixa o indivíduo melancólico, a melancolia o leva a buscar a solidão. A atividade intelectual também é familiar à melancolia, uma pode ocasionar a outra: escritores, literatos, artistas, indivíduos dedicados às produções do intelecto estão sujeitos ao humor melancólico; os de compleição melancólica se dedicam ao exercício intelectual, vivem entregues à leitura e escrita de livros.

Segundo a teoria humoral difundida no Renascimento, a alma controla os humores se estes estiverem equilibrados. Uma vez desordenados, e principalmente se se excede a bile negra, o corpo domina a alma. Neste caso, o indivíduo age sob o capricho da constituição fisiológica, fatalmente guiado pela compleição. Privado de ações voluntárias, não é responsável por seus atos. Para Starobinski (1992), a atribuição da origem dos *Ensaio*s à melancolia é uma forma de se eximir da infração do ato de escrever, é uma maneira de afirmar a escrita como um ato que não se faz pela própria vontade, mas, pelo contrário, uma atividade que se faz independente do próprio querer. O responsável pela ação de escrever é o corpo, precisamente o mais obscuro dos elementos corporais: a bile negra.

As quimeras que se imiscuem na contemplação de si constroem a vontade própria, afastam os fins visados e motivam a obsessão pela escrita. O ato de escrever, para Montaigne, é um modo de recuperar o controle de si, de tomar as rédeas do “cavalo fugido”: “Escrever constitui o último recurso para se recuperar da passividade multiforme que suplanta a posse ativa que ele esperara.” (STAROBINSKI, 1992, p. 32).

Este agente estranho que se manifesta no espírito do ensaísta é comparado não só a um animal liberto, mas a um criador de quimeras. De início, observa inerte o tumulto interno. Comparando-se os dois trechos relativos à gênese da escrita dos *Ensaaios*, percebe-se o contraste entre o excesso referido em “cem vezes mais trabalhos”, e o vazio mencionado em “descobrimo-me inteiramente desprovido”. Esta desproporção entre o excedente e o vácuo de representações é um sintoma próprio da melancolia. Uma das características da atrabile é levar o indivíduo a estados extremos, seja revezando-os, ou manifestando-os simultaneamente. É o que afirmam os discursos médico e filosófico desde os tempos antigos, e é nesta linha de raciocínio que Montaigne compreende a melancolia, a loucura e a genialidade de Torquato Tasso:

Diz Platão que os melancólicos são mais disciplináveis e excelentes; também não há outros que tenham tanta propensão para a loucura. Infinitos espíritos veem-se arruinados por sua própria força e flexibilidade. De que altura acaba de cair, devido à sua própria agitação e vivacidade, um dos mais judiciosos, engenhosos, e mais formados no ar da poesia antiga e pura do que outro poeta italiano o tem sido desde longa data? Então ele não tem de agradecer àquela sua vivacidade assassina? Àquela clareza que o cegou? Àquele exato e tenso entendimento da razão que o deixou desarrazoado? À minuciosa e laboriosa busca das ciências que o conduziu à burrice? Àquela rara aptidão para os exercícios da alma, que o deixou sem exercício e sem alma? Senti ainda mais irritação do que compaixão ao vê-lo em Ferrara em tão lamentável estado, sobrevivendo a si mesmo, desconhecendo tanto a si como às suas obras, as quais, sem seu conhecimento e no entanto à sua vista, foram publicadas sem correção e sem forma. (II, XII, 2006, p. 238-9).

É certo que o ensaísta não passa por uma experiência como esta, mas considera a possibilidade iminente da discrasia, e percebe em si os riscos aos quais a melancolia expõe.

Note-se que além de considerar a melancolia como ponto de partida da escrita do livro, Montaigne afirma que esse humor é “muito inimigo de minha constituição natural”. É nesta situação imprevista na qual se percebe diferente de si mesmo que ele se torna escritor. Esta obra “consustancial a seu autor” (II, XVIII, 2006, p. 498), tem

origem em uma expressão de alteridade. Passada esta adversidade que motiva a escrita, o livro não é abandonado. O desvario permanece sendo o responsável pelo início da obra.

Essa disposição melancólica excepcional pode ser melhor compreendida em contraste com a percepção que o escritor tem do próprio humor: “(...) o temperamento, entre o jovial e o melancólico, medianamente sanguíneo e ardente (...)” (II, XVII, 2006, p. 463). Formada por aspectos heterogêneos, essa descrição é composta por uma mescla compatível com a idiosincrasia, noção presente tanto no pensamento galênico quanto no nominalismo de Montaigne. Entre “jovial” e “melancólico” não há estabilidade, o humor se altera de um extremo a outro. A diversidade e a inconstância que Montaigne vê em toda parte são reconhecidas também em si mesmo: a mudança é parte da natureza corporal e espiritual. É o que ele jamais deixa de afirmar:

Agora estou disposto a fazer tudo, agora a nada fazer; o que me é um prazer neste momento em alguma outra vez me será um esforço. Acontecem em mim mil agitações desarrazoadas e acidentais. Ou o humor melancólico me domina, ou o colérico; e, com sua autoridade pessoal, neste momento a tristeza predomina em mim, neste momento a alegria. (II, XII, 2006, p. 350).

O criador dos *Ensaio*s é excessivamente volúvel para se atribuir um humor exclusivo. Ele não reconhece em si a predominância de um temperamento específico. Porém, a constituição corporal regula uma proporção idiosincrática, determina alguma estabilidade individual. A empresa de escrever se origina em um estado melancólico, o objetivo de reapropriação de si parte de uma circunstância adversa à regularidade corporal. Assim, a busca da unidade está fadada a ser arruinada pela volubilidade dos humores. A escrita em busca da identidade admite na própria gênese o anseio por uma constância contrária ao temperamento regular. Esta contradição não se desfaz, resolve-se pelo acolhimento das oposições, pela admissão do paradoxo, pela combinação da identidade e da alteridade.

Em “Que filosofar é aprender a morrer” (I, XX, 2002), o devaneio melancólico é representado pela flexibilidade das frases que acompanham o sinuoso caminho de uma dolorosa imaginação:

Quanto a mim sou não melancólico, mas pensativo. Desde sempre, não há algo que me tenha ocupado mais do que os pensamentos sobre a morte: mesmo no período mais desregrado de minha vida (...) entre as mulheres e os jogos, as pessoas julgavam-me ocupado em digerir comigo mesmo algum ciúme ou a incerteza de alguma esperança, ao passo que eu refletia sobre alguém que nos dias anteriores fora assaltado por uma febre alta e pelo fim, ao sair de uma festa semelhante, com a cabeça cheia de

ociosidade, de amor e de momentos agradáveis, como eu, e enquanto isso meus ouvidos martelavam: *Jam fuerit, nec post unquam revocare licebit* [Em breve o presente será passado e nunca mais poderemos chamá-lo de volta]. (I, XX, 2002, p. 129).

Montaigne ora nega, ora afirma sua melancolia. Pode-se entender esta incoerência como resultado do acolhimento das contradições. O livro abrange as oposições sem reduzi-las. Nele a alteridade coexiste com a identidade. É possível considerar que melancolia se mostra nos *Ensaaios* como estado de ânimo e não como doença ou ser. Como o escritor afirma: “Não retrato o ser. Retrato a passagem (...)” (III, II, 2001, p. 27). Montaigne não é melancólico, mas por vezes se sente assim.

A autodepreciação, apontada por Freud como a característica essencial do melancólico, é um dos assuntos mais frequentes nos *Ensaaios*. Para Freud, a melancolia se define, para além do desânimo, pela diminuição da autoestima que significa literalmente sentimento de si, certeza do próprio valor e poder. Os termos para caracterizar a melancolia são: autorrecriminação, autoinsulto, autocrítica, autodepreciação, autoavaliação, autoacusação, autotormento, autopunição e por fim suicídio que é autoassassinato:

O doente [melancólico] nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta (...) ele nos parece igualmente ter razão e capta a verdade apenas com mais agudeza do que outros, não melancólicos. Quando, em uma exacerbada autocrítica (...) 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. Sem dúvida, quem pode chegar a uma tal autoapreciação e expressá-la diante dos outros – uma apreciação que o príncipe Hamlet faz sobre si mesmo e sobre todos os demais – está doente (...). Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e autorrecriminação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento. O essencial portanto não é que o melancólico tenha razão (...) o importante é que ele está fazendo uma descrição correta de sua situação psicológica. (FREUD, 2011, p. 53-7).

Em “Da presunção” (II, XVII, 2006), por exemplo, o ensaísta afirma quais são as ideias legadas pela Antiguidade com as quais ele mais se identifica:

(...) de todas as opiniões que a Antiguidade teve sobre o homem, em geral, as que adoto de melhor grado e à que mais me ateno são as que mais nos menosprezam, aviltam e aniquilam. A filosofia nunca me parece ter cartas mais favoráveis como quando reconhece de boa fé sua irresolução, sua fraqueza e sua ignorância. Parece-me que a mãe nutriz das mais falsas opiniões, tanto públicas como particulares, é a opinião excessivamente boa que o homem tem sobre si. (II, XVII, 2006, p. 453).

No mesmo ensaio, confessa a infinita disposição para julgar a própria insuficiência: “Ora, minhas ideias mostram-se infinitamente dispostas e persistentes em criticar minha incapacidade. Na verdade, esse é também um assunto em que exerço meu julgamento tanto quanto em nenhum outro.” (II, XVII, 2006, p. 488). Em “Da vanidade” (III, IX, 2001), ele diz: “A condenação que faço de mim mesmo é mais viva e mais rígida do que a dos juízes, que só me consideram pelo aspecto da obrigação comum; o amplexo de minha consciência, mais apertado e mais severo.” (III, IX, 2001, p. 272). Note-se não somente a agudeza da crítica e o autodesnudamento, mas a satisfação em comunicar a miséria da própria condição. Como diz Freud: “(...) eles não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem.”. (2011, p. 59). “De Demócrito e Heráclito” termina com a sentença: “Nossa condição própria e particular é tão ridícula quanto risível.” (I, L, 2002, p. 452).

A importância da escrita se deve ao pano de fundo melancólico daquele que espera pela própria morte. O adeus ao mundo antecede o exercício estético e move o trabalho de produção literária. Os *Ensaio*s adquirem o valor de monumento na medida em que o autor, desprovido de fé na vida eterna, lança mão da literatura para sobreviver na posteridade. Livro em memória de uma vida baixa: “(...) vulgar e sem brilho” (III, II, 2001, p. 28), afirma o escritor, tantas vezes devotado a menoscabar a própria obra. O que torna necessária a transcrição da vida, o registro dos hábitos mais ordinários por meio de uma linguagem cotidiana não é senão a iminência da morte. A consciência da finitude não culmina em fé na imortalidade, mas no retorno às íntimas minúcias de si.

Em *Montaigne & Melancolia* (2000), Screech considera que, ao invés de se valer do humor melancólico para se afirmar inspirado, buscar revelações e êxtases, Montaigne se faz, devido a uma acentuada melancolia, crítico das ideias de revelação e êxtase. Na pena do ensaísta, estas noções são destituídas de quaisquer privilégios. O temperamento teria levado o escritor a negar as supostas revelações feitas por Platão e Sócrates. Montaigne humaniza ambos os filósofos. Não os menospreza, mas os priva da autoridade que lhes é concedida, aproximando-os de nomes de outros grandes homens.

Para Screech, após a morte de La Boétie, a compleição de Montaigne, antes temperada entre melancólica e sanguínea, torna-se predominantemente melancólica. Algumas descrições que o escritor faz da própria disposição mostram além do reconhecimento de si como melancólico, uma visão correspondente às ideias predominantes na época sobre melancolia. Em “Da educação das crianças” (I, XXVI, 2002), afirma que na infância: “(...) era tão lerdo, mole e entorpecido que não conseguiam arrancar-me da inatividade, nem mesmo para me fazer brincar.” (I, XXVI, 2002, p. 261). Em “Da presunção” (II, XVII, 2006), para falar do próprio humor emprega a linguagem antiga, ainda usada no Renascimento: “(...) o temperamento, entre o jovial e o melancólico, medianamente sanguíneo e ardente (...)” (II, XVII, 2006, p. 463). Afirma que sua compleição o dispõe a uma forma estúpida de melancolia, o que lhe possibilita apenas um conhecimento moderado do êxtase: “Não tenho grande experiência dessas agitações impetuosas (pois possuo um temperamento frouxo e pesado), a maioria das quais assaltam de súbito nossa alma, sem lhe dar tempo para se conhecer.” (II, XII, 2006, p. 354). Também diz que na infância sua compleição incide vantajosamente sobre o pensamento: “(...) sob essa índole pesada alimentava ideias ousadas e opiniões acima de minha idade (...)”. (I, XXVI, 2002, p. 261). A relação entre superioridade intelectual e melancolia se vulgariza na época.

Ao avaliar a educação recebida na infância, afirma que o excesso de ternura o torna inapto à realidade, esforço, movimento e ação. O aprendizado sem ordem e regras contribui para a disposição reflexiva, mas não favorece o adestramento da vontade: “(...) ele [meu pai] fora aconselhado a me fazer apreciar a ciência e o dever por uma vontade não forçada e por meu desejo pessoal, e a educar minha alma com toda a doçura e liberdade, sem rigor nem imposições.” (I, XXVI, 2002, p. 260). Tal forma de educação pode estimular o devaneio, sobretudo em um temperamento “pensativo” como o de Montaigne. Ele considera que a doçura e moderação extremas do preceptor escolhido pelo pai acabam sendo nocivas:

Pois as principais qualidades que meu pai buscava naqueles a quem encarregava de mim eram a bondade e a índole fácil. Por isso a minha não tinha outros vícios além de languidez e preguiça. O perigo não era que eu fizesse mal, e sim que nada fizesse. Ninguém prognosticava que eu iria me tornar mau, e sim inútil. Previam-me vadiagem, não maldade. Sinto que aconteceu isso mesmo. As queixas que me azucrinam os ouvidos são assim: preguiçoso; frio nos deveres de amizade e de parentesco e nos deveres públicos, demasiado pessoal. (I, XXVI, 2002, p. 262-3).

Lentidão, moleza, índole pesada, ideias ousadas, languidez, ociosidade, preguiça, frieza nas relações privadas e públicas, reserva excessiva: todas estas características mencionadas por Montaigne são tipicamente melancólicas. Em “De três relacionamentos” (III, III, 2001), descreve o abatimento, o desinteresse pelo prosaico, a ignorância das coisas comuns, o alheamento que o leva à introversão, o temperamento insociável e o gosto pelo que é belo e profundo:

Sem vigor e sem força poucas conversações prendem-me. É bem verdade que a gentileza e a beleza enchem-me e ocupam-me tanto quanto o peso e a profundidade, ou mais. E visto que cochilo em qualquer outra conversação (...) amiúde me advém, em tal espécie de assuntos imprecisos e frouxos, assuntos convencionais, de dizer e responder devaneios e tolices indignos de uma criança e ridículos, ou de manter-me obstinado em silêncio, mais ineptamente ainda, e incivilmente. Tenho um comportamento sonhador que me leva a fechar-me em mim, e por outro lado uma grave e infantil ignorância das coisas comuns (...) essa constituição difícil torna-me complicado para a convivência dos homens, tenho de escolhê-los a dedo, e deixa-me desconfortável nas atividades em comum. (III, III, 2001, p. 50).

Em “Da educação das crianças”, reconhece os prejuízos da melancolia, recomendando que não se estimule os hábitos característicos desse humor, principalmente a aplicação excessiva que pode levar ao alheamento e até cegar o entendimento:

Tampouco, quando por algum temperamento solitário e melancólico o vissem entregue com uma aplicação muito imoderada ao estudo dos livros, eu consideraria bom que a alimentassem: isso os torna inaptos para o convívio social e desvia-os de melhores ocupações. E em minha época quantos homens vi embrutecidos por inconsiderada avidez de ciência? (I, XXVI, 2002, p. 245).

A simultaneidade de sensações contrárias característica do humor melancólico não é só conhecida por Montaigne, em “Não apreciamos o que é puro” (II, XX, 2006), ele reconhece o prazer envolvido na melancolia:

Metredoro dizia que na tristeza há alguma mescla de prazer. Não sei se ele queria dizer outra coisa; mas quanto a mim, entendo que há intenção, consentimento e complacência em viver na melancolia; sem falar da ambição que pode somar-se a ela. Há uma sombra de gulodice e suavidade que nos sorri e acarinha no próprio regaço da melancolia. Acaso não há temperamentos que fazem dela seu alimento? *Est quaedam flere voluptas* [Há uma certa volúpia em chorar]. (II, XX, 2006, p. 511).

Montaigne aborda a loucura e a genialidade a partir da visão aristotélica destes estados. O ensaísta não explica estas concepções, presumindo que o leitor as conhece. Para Aristóteles, a genialidade do melancólico se deve à ação de um humor: a bile negra sutiliza e aprofunda a imaginação. Desde Platão e Aristóteles, a genialidade é uma capacidade privilegiada para experimentar o êxtase e se aproveitar desta circunstância. Em estado genial, a alma está fora de si, ausente do corpo. Montaigne, a seu modo, acolhe esta concepção de gênio, contextualizando-a em uma visão cética e terrestre do mundo. Ele diferencia genialidade de sabedoria: esta última consiste precisamente no contrário da primeira, na união entre corpo e alma, o inverso do êxtase. O sábio estreita os laços entre corpo e espírito, ao mesmo tempo em que se distancia da sociedade. Mantém a alma atenta ao corpo e se desembaraça das obrigações sociais.

Das referências de Montaigne à imaginação, depreende-se que ele a entende como uma força poderosa e perturbadora por meio da qual o indivíduo é capaz de visualizar realidades ausentes e por vezes também de retratá-las. Ao falar sobre suas tendências melancólicas, o escritor afirma que se não tivesse aprendido a controlar sua imaginação, permaneceria presa do medo e do delírio. Ele considera que a imaginação pode causar loucura e êxtase. Inspirações não são divinas, por vezes se trata somente de boa sorte. Montaigne não despreza estes impulsos, apenas nega o suposto caráter sobrenatural. Embora empregue a linguagem do êxtase platônico, não implica a substância deste. Ao comentar a criação artística, poesia e prosa antigas, por exemplo, usa termos como inspiração e furor. Mas para ele estes estados se explicam por sorte, força da imaginação, reflexão e pensamentos complexos. O vocabulário platônico é usado como metáfora. Sendo cético, ainda acusa pessoas de se aproveitarem da crença na inspiração divina para atingir objetivos pessoais:

(...) quando examino muito atentamente as mais gloriosas façanhas de guerra vejo, assim me parece, que os que as comandam empregam nisso a deliberação e a reflexão apenas por formalidade, e que entregam à fortuna a melhor parte do empreendimento e, na confiança que têm em seu auxílio, a todo momento ultrapassam os limites de qualquer raciocínio. Em meio às suas resoluções sobrevêm alegrias fortuitas e furores estranhos, que quase sempre os impelem a tomar o partido aparentemente menos fundamentado e que lhes aumentam a coragem acima da razão. Disso adveio a vários grandes comandantes antigos, para dar credibilidade a esses intentos temerários, alegarem a seus homens que eram incitados a eles por alguma inspiração, por algum sinal e prognóstico. (I, XXIV, 2002, p. 191).

O ceticismo de Montaigne priva do acesso ao divino, mas restitui a potência das faculdades naturais: o humano é remetido aos próprios recursos. Montaigne não se preocupa com o divino: “Atém-te àquilo a que estás sujeito, mas ele [deus] não; ele não é teu confrade, ou concidadão, ou companheiro (...)” (II, XII, 2006, p. 286). Como um filósofo natural, interessa-se pelo que é terreno, baixo, corporal.

3.3 A MORTE DE LA BOÉTIE

Muitos comentadores da obra de Montaigne se referem ao ensaio “Da amizade” (I, XXVIII, 2002), como o mais notável dos três volumes, situando-o entre as mais belas linhas já escritas sobre a amizade, atribuindo-lhe um status fundador, já que pode ser visto como determinante da forma dos *Ensaaios*. Esse livro cenotáfio, carta de amor sem fim, obra monumental redigida em memória a La Boétie leva o leitor a se perguntar sobre a influência que a perda do amigo tem sobre a atividade do escritor. Por vezes as referências ao interlocutor perdido parecem considerá-lo como o único a quem se destina essa obra nascida da morte. Sozinho, Montaigne prolonga por meio da escrita a relação desfeita, estende por um artifício a interlocução extinta. Além da paixão da escrita, o amor pelas mulheres e pela arte exerce um papel terapêutico no enlutado:

Fui atingido outrora por um desgosto poderoso [a morte de La Boétie], considerando meu temperamento (...), talvez eu me tivesse perdido, se houvesse confiado totalmente em minhas forças. (...). Necessitando de uma diversão veemente para distrair-me dele, por artifício e intencionalmente apaixonei-me (...). O amor aliviou-me e me afastou do mal que me era causado pela amizade. (III, IV, 2001, p. 75).

A amizade com La Boétie implica em dependência psíquica, um vínculo que escraviza ao outro. Sem esta ligação, Montaigne é privado do sentido de sua existência, pois o amigo é uma espécie de espelho que transmite a própria figura, corresponde aos pensamentos e às ações. Daí a necessidade imediata de se reinventar pela escrita. La Boétie exerce o papel excepcional de mostrar a “imagem verdadeira” de Montaigne, reflexo no qual pode se enxergar no amigo.

Sabe-se que as passagens nas quais o ensaísta descreve a amizade, a perda e o luto são das mais numerosas. La Boétie morre em 1563. Em 1570, Montaigne publica os manuscritos do amigo. Neste mesmo ano, vende o cargo de conselheiro no Parlamento de Bordeaux. Em março de 1571, no dia do próprio aniversário, são inscritas na biblioteca do

castelo as frases latinas que assinalam o distanciamento. Começa então a escrita dos *Ensaïos*, editados em 1580. Em “Da amizade”, confessa:

(...) se eu comparar todo o restante de minha vida (...) com os quatro anos em que me foi dado desfrutar da doce companhia e convivência desse indivíduo, ela é apenas fumaça, é apenas uma noite escura e tediosa. Desde o dia em que o perdi (...) não faço mais que me arrastar langüescente; e os próprios prazeres que se me oferecem, em vez de consolar-me, redobram a tristeza de sua perda. (I, XXVIII, 2002, p. 288).

As referências à privação não cessam com o decorrer dos anos. Em “Da afeição dos pais pelos filhos” (II, VIII, 2006), escreve:

(...) como sei por experiência certa demais, na perda de nossos amigos não há uma consolação tão doce quanto a que nos vem do conhecimento de não termos esquecido de dizer-lhes coisa alguma e de termos tido com eles um entendimento perfeito e total. Oh meu amigo! Valho eu mais por ter esse gosto, ou ao contrário valho menos? Certamente valho bem mais. A lembrança dele consola-me e honra-me. Não é um ofício piedoso e agradável de minha vida prestar-lhe para sempre as homenagens fúnebres? Haverá alegria que valha essa privação? (II, VIII, 2006, p. 97).

No primeiro trecho, o “arrastar langüescente” descreve a postura típica do melancólico, a tendência à imobilidade, o abatimento. Também expõe a situação paradoxal da satisfação que causa tristeza: “os próprios prazeres que se me oferecem, em vez de consolar-me, redobram a tristeza de sua perda.”. Na segunda passagem, há a presença disseminada de aspectos negativos e positivos: a hesitação entre o bem e o mal que a amizade e a perda lhe causam; a dor da falta que paradoxalmente resulta em sentimentos afirmativos de honra e consolo; o “ofício”, ao mesmo tempo lastimável e prazeroso de “prestar-lhe para sempre as homenagens fúnebres”; a impotência da alegria para preencher o vazio deixado pela ausência do amigo. As lembranças satisfazem, mas não remediam.

A amizade entre Montaigne e La Boétie é uma experiência de entusiasmo mútuo das vontades, transferência espontânea dos impulsos, alienação consentida entre ambos. Cada um possui seu próprio lugar no outro. Os ímpetos se fundem e se perdem entre si. Este compartilhamento das vontades acompanha o conhecimento claro que um possui do outro, a exposição sem reservas que ambos oferecem de si:

Nenhuma de suas ações me poderia ser apresentada, sob qualquer aparência, sem que eu descobrisse incontinenti seu motivo. Nossas almas viajaram tão unidamente juntas, examinaram-se com tão ardente afeição, e com a mesma afeição descobriram-se até as mais profundas entranhas uma da outra, que não apenas eu conhecia a sua como se fosse a minha mas indiscutivelmente me confiaria a ele de melhor grado do que a mim mesmo. (I, XXVIII, 2002, p. 283).

Desdobrados em uma unidade, esta é tanto mais apreciada quanto mais se desfaz a polaridade: “A *perda* de si na vontade do amigo era, igualmente, a *expansão* da esfera do eu (...)”. (STAROBINSKI, 1992, p. 54). Se a vontade é redobrada na vontade do amigo, se a própria imagem se estende na amizade, o desaparecimento de uma das partes provoca uma arremetida à individualidade anterior. Doravante, sobrevive-se, ou se vive incompletamente.

(...) os próprios prazeres que se me oferecem, em vez de consolar-me, redobram a tristeza de sua perda. Participávamos a meias de tudo; parece-me que lhe estou roubando sua parte, *Nec fas esse ulla me voluptate hic frui/ Decrevi, tantisper dum ille abest meus particeps* [E decidi que já não devia desfrutar prazer algum, já não tendo aquele que compartilhava minha vida]. Já estava tão afeito e habituado a ser um de dois em tudo que me parece não ser mais do que meio (...). (I, XXVIII, 2002, p. 288-9).

Experiência de mutilação psíquica, existencial e ontológica, a morte de La Boétie significa semivida para Montaigne. Subsistindo ao desaparecimento do amigo, sobrecarregado por um excedente e uma privação, arrasta consigo o peso ilimitado da solidão. Sobrevive como estilhaço, destituído da solidez ontológica que a amizade fundara. À “expansão da esfera do eu”, sobrevém a mutilação e a dilatação do desgosto.

Ao arrebatamento da amizade, à sensação de elevação afetiva na interação com o amigo, sobrevém o autodesprezo melancólico. Da altura de uma relação única, desaba para uma vida vulgar e sem brilho. O livro que expõe as imperfeições de uma existência baixa, salienta o contraste com a experiência anterior de uma unidade, uma relação perfeita, doravante restrita à ruminação interior.

A perduração de La Boétie na consciência do escritor não funciona como um superego opressivo, como se poderia supor. Essa morte provoca em Montaigne a experiência da própria morte, privando de sentido toda projeção futura. É deste porvir sombrio que decorre a melancolia. A incerteza força o pensamento a se manter no tempo presente ou nas lembranças do passado.

Na gênese dos *Ensaaios* se encontram, portanto, os problemas da vida consigo e o motivo de escrever em um mundo dominado pelas aparências. A réplica de Montaigne passa antes de tudo pela morte, depois pela representação estética e pela referência ao outro. Desde a perda do amigo, o luto, a acusação da dissimulação, o distanciamento, as tristezas da solidão, as quimeras surgidas no ócio, até a necessidade de escrever: todos estes estágios envolvem o humor melancólico.

“Da amizade” é talvez o mais melancólico de todos os ensaios. O foco deste texto é a ausência de La Boétie. O autor expõe sua obsessão pelo desaparecimento do amigo, a incapacidade de se conformar com a perda e a resistência em concluir o processo de luto. A representação é o meio pelo qual procura restabelecer a proporcionalidade ontológica da amizade, substituir a plenitude, remendar a unidade. A ausência do amigo leva Montaigne a se encarregar do trabalho impossível de restituir a própria imagem. A materialidade dos *Ensaaios* ocupa o vácuo deixado pela morte. O livro pode ser considerado como uma restauração da subjetividade do escritor. A melancolia principia o texto. Este, por sua vez, é um artifício que encobre o vazio da existência.

A escrita faz a mediação entre unificação/cisão; presença/ausência; plenitude/vazio; prazer/dor. Para além de um exercício alienante a escrita para Montaigne é um antídoto, uma cura da melancolia. A linguagem que encobre o vazio expõe ao mesmo tempo o imperativo da morte. O discurso não evidencia a amizade, mas a tragédia, a privação, a ausência. Representação essencialmente melancólica porque na produção desta alteridade não há plenitude, não há identificação. Como observa Wilden (1968):

(...) o que o gênio de Montaigne nos mostra (...) é como a introspecção e a retirada da sociedade que ele promoveu levou à descoberta de que o autoconhecimento somente pode vir através de um exame do relacionamento com os outros (...). (1968, p. 584).

No discurso, o amigo é metaforicamente substituído por um conjunto de palavras caras a Montaigne, como ser, plenitude, estabilidade. Por outro lado, a ausência é representada por devir, vanidade, vazio. A referência de Montaigne a La Boétie como “uma alma plena” (II, XVII, 2006, p. 490), pode ser lida como metáfora e metonímia da finalidade do livro. A oposição insolúvel entre eu/outro, identidade/diferença, independência/dependência está intimamente ligada à melancolia derivada do prazer relativo ao amigo perdido.

Ao tentar decifrar a si mesmo, Montaigne acaba por versar sobre o princípio da vontade, precisamente sobre a falta fundamental que dá origem ao desejo. O desejo é determinado pelo outro. Não tem a posse deste ou a saciedade como objeto, mas a tensão de ir ao encontro do desejo do outro, a correspondência da identificação, do reconhecimento, da plenitude e unidade da presença física do amigo.

3.4 A ESCRITA IDEAL

Desde o princípio do livro, Montaigne afirma o projeto dos *Ensaaios*: trata-se de experiência e descrição de si, registro das próprias fantasias. Assim, ele busca adequar o modo de escrever ao assunto: a escrita se ajusta ao movimento errante do pensamento. Já no início do primeiro ensaio ele faz a famosa afirmação reiterada no decorrer de toda a obra: “Decididamente o homem é um assunto espantosamente vão, variado e inconstante. Sobre ele é difícil estabelecer uma apreciação firme e uniforme.”. (I, I, 2002, p.10-1). Para pintar a si mesmo, este tema tão esquivo, é preciso desenvolver uma nova maneira de retratar. Mathieu- Castellani (1988) considera que a grande questão para Montaigne é encontrar uma linguagem própria. A autora observa também que nesta empresa o modo e o tema se determinam reciprocamente. Consciente da especificidade e da novidade de seu texto, o escritor rejeita imitações e procura criar uma nova maneira, engendrar um discurso distintamente pessoal.

Certamente concedi ao gosto público que esses ornamentos emprestados me acompanhem. Mas não pretendo que me cubram e me ocultem: isso é o contrário do meu desígnio, pois só quero exhibir o que é meu, e o que é meu por natureza (...). (III, XII, 2001, p. 408).

O gênero ensaio se determina antes de tudo pela matéria. O título aponta para o propósito experimental – trata-se de experimentar, tentar, provar. Assim, procura um novo modo de registrar uma matéria única: o texto representa a vida, os juízos e as faculdades naturais; acompanha o desenrolar hesitante do pensamento. O gênero ensaístico é portanto não apenas um discurso, mas uma ação, pois para além do registro, constitui-se como experiência de si: o escritor procura por à prova julgamentos e funções naturais. Não visa conhecer o mundo, mas a própria existência neste, o modo particular de estar no mundo.

Assim como outros comentadores dos *Ensaaios*, Mathieu-Castellani considera que após a experiência da doença – Montaigne sofre várias vezes de cálculo renal –, a escrita do eu se torna escrita do corpo. A vivência da enfermidade modifica o texto que doravante leva em conta a condição “maravilhosamente corporal” dos seres:

(...) eu, de condição mista, grosseiro, não posso apegar-me tão inteiramente a esse único objeto [apresentado pela imaginação]; tão simples que não me deixo levar pesadamente pelos prazeres atuais da lei humana e geral, intelectualmente sensíveis, sensivelmente intelectuais. (III, XIII, 2001, p.487).

Daí que o ensaísta afirma sua matéria como mais “material”, referindo-se não à infinidade de temas que compõem os *Ensaaios*, mas precisamente ao propósito do livro, a investigação de si, a experiência da condição humana. Mathieu-Castellani considera que esta é a inovação desse gênero literário: “Uma matéria mais material: tal é a novidade do ensaio.” (1988, p. 16). Para descrever a experiência única do próprio corpo, é preciso um novo idioleto, distinto de linguagens doutrinárias como a médica, filosófica e teológica: “Não está aqui minha doutrina, e sim o estudo de mim mesmo; e não é a lição de outrem e sim a minha própria.” (II, VI, 2006, p. 69).

O que a princípio se constitui como discurso sobre o corpo, aos poucos se torna discurso do corpo. Por meio de metáforas carnis, consideradas mais precisas que conceitos científicos, Montaigne procura dar voz ao corpo, traduzir em termos simples a experiência de vida e também de morte. Mathieu-Castellani observa como essas metáforas assinalam a vontade inscrita no discurso, e a maneira pela qual o corpo, sendo mais que modelo de representação, exprime-se assumindo uma voz e produzindo um discurso que excedem a consciência do escritor e problematizam as normas textuais prosaicas. Um das novidades dos *Ensaaios* é sem dúvida a valorização reiterada da unidade entre corpo e alma:

Montaigne é o primeiro fenomenólogo, e os *Ensaaios* a primeira exploração psicossomática do homem. A imagem do corpo próprio, que estrutura a unidade do sujeito ao cruzamento da anatomia, da libido, e da relação ao outro, dá aqui *corpo à imagem*. Menos eufórico que o discurso sobre o corpo, o discurso do corpo nos *Ensaaios* carrega os limites da condição maravilhosamente corporal, a finitude que a coloca em questão, o drama da existência encarnada. O gozo e o sucesso de Eros, mas também as provas e insucessos de Eros... (MATHIEU-CASTELLANI, 1988, p. 22).

A unidade entre corpo e alma, se não pode ser explicada, pode no entanto ser experimentada constantemente na vivência cotidiana, no exercício da vida. Não é necessário formar conceitos para definir esta união, a experiência existencial é suficiente. Para Montaigne, a escrita dos *Ensaaios* é experiência consigo mesmo, com a própria existência que compreende também o inconsciente. Trata-se de uma nova empresa acerca de um novo entendimento do “eu”, um novo estudo sobre a condição humana, uma análise na qual são considerados, é certo, os modelos discursivos da história e da poesia, mas que trata de uma noção toda recente de indivíduo e levanta problemas sobre as noções de literatura e arte, pois, se rejeita as regras comuns do texto literário e assevera a inanidade do ensaio, não o faz por desprezo nem modéstia, mas pela necessidade, dado o propósito do livro, de dar espaço ao acaso, ao contingente; de optar pelo desordenado, o inacabado. Por vezes o ensaísta expõe o que considera a escrita ideal, o estilo almejado, percebendo ao mesmo tempo a incapacidade de realizar o idealizado. Montaigne reconhece a distância entre o projeto e a execução, afirma o impulso de dizer que ampara a redação e a desilusão ao ler o próprio fracasso. A depreciação do texto não é mera afetação, mas confissão dos limites de uma escrita levada ao extremo das possibilidades.

Embora a investigação de si e sobretudo do próprio corpo se torne evidente principalmente no terceiro volume do livro, já no primeiro se faz presente o ensaio “Da ociosidade”. Em certa medida distinto dos que o rodeiam, este texto mostra que desde o princípio há o propósito de registrar o pensamento errante. Assim, o ensaio inova não apenas por ser “(...) o único livro do mundo em sua espécie, um projeto desordenado e extravagante.” (II, VIII, 2006, p. 81), mas pela perspectiva que privilegia progressivamente a descrição dos devaneios.

Em “Da educação das crianças”, Montaigne apresenta o ensaio como experiência das funções naturais: “Quanto às faculdades naturais que existem em mim, cujo ensaio aqui está (...)” (I, XXVI, 2002, p. 218). Contrasta o saber natural com o científico: “(...) emprenhar-me com afinco em alguma ciência, isso nunca fiz; nem há arte da qual soubesse representar sequer os primeiros lineamentos.” (I, XXVI, 2002, p. 218). E delimita a matéria da escrita não apenas como “minhas concepções e meu julgamento” (I, XXVI, 2002, p. 218), mas o território obscuro de tudo o que deriva do inconsciente:

(...) vejo um território além, mas numa visão turva e nublada, que não consigo decifrar. (...) me proponho falar indiferentemente de tudo o que se apresenta à minha fantasia e empregando nisso apenas os meus meios próprios e naturais (...). (I, XXVI, 2002, p. 219).

Afirma ainda a decisão de não ordenar a desordem própria do devaneio: “(...) deixo minhas ideias correrem assim fracas e insignificantes, como as produzi, sem lhes rebocar nem remendar os defeitos (...)” (I, XXVI, 2002, p. 219). Como transcreve as produções naturais sem correções, a escrita tem direito à falha, à baixeza, ao privilégio da indecisão, hesitação e desordem, já que é preciso se ajustar à matéria sem lhe infligir um modo.

Como nota Mathieu-Castellani, em “Da afeição dos pais pelos filhos” (II, VIII, 2006), todos os termos usados para se referir às produções do espírito ocioso em “Da ociosidade”, são retomados para designar a própria escrita. Montaigne descreve a empresa de escrever como estranha, tola, fantasiosa, louca e extravagante:

(...) se a estranheza não me salvar, e a novidade, que costumam valorizar as coisas, nunca sairei honrosamente deste tolo empreendimento; mas ele é tão fantasioso e tem um ar tão distante do uso comum que isso lhe poderá abrir caminho. Foi um humor melancólico, e conseqüentemente um humor muito inimigo de minha constituição natural, produzido pela tristeza da solidão na qual há alguns anos mergulhara, que primeiramente me pôs na cabeça essa loucura de aventurar-me a escrever. E depois, descobrindo-me inteiramente desprovido e vazio de qualquer outra matéria, apresente-me a mim mesmo como tema e assunto. É o único livro do mundo em sua espécie, um projeto desordenado e extravagante. Tampouco há em tal tarefa algo digno de ser mencionado além dessa bizzarria; pois em assunto tão vão e tão banal o melhor artesão do mundo não teria conseguido dar forma que mereça ser levada em conta. (II, VIII, 2006, p. 81).

Montaigne procura atentar para as expressões do inconsciente: “Nossa vida é feita parte de loucura, parte de sensatez. Quem só escrever sobre ela respeitosamente e de acordo com as regras deixará para trás mais de metade.” (III, V, 2001, p. 155). Assim, a matéria do texto determina o estilo do livro único “do mundo em sua espécie”.

Em “Da ociosidade”, já afirma que o “eu” observado, objeto de contemplação e registro, não consiste somente no eu intelectual, produtor de juízos, mas também na vontade, no eu que deseja. A escrita consiste em anotar a torrente de imaginações sem organizá-la. O escritor se deixa levar pelo movimento da vontade, amontoa os pensamentos sem ordená-los. Compõe um texto volúvel adequado à instabilidade do objeto: “Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural.” (III, II, 2001, p. 27).

Esta determinação em vislumbrar o natural em meio às sombras do adquirido leva inevitavelmente a questionar como a maneira age sobre a matéria, o modo como a escrita pode registrar sem modificar. A transcrição não consiste na prevalência

da arte sobre a natureza? Escrever o natural não acaba por desnaturalizá-lo? Em “Da presunção” (II, XVII, 2006), Montaigne assevera a qualidade natural dos pensamentos registrados:

(...) as ideias mais firmes e gerais que tenho são as que, por assim dizer, nasceram comigo. São naturais e totalmente minhas. Produzi-as cruas e simples, numa produção ousada e forte, mas um tanto confusa e imperfeita (...). (II, XVII, 2006, p. 488).

A escrita não é uma adição que torna a imaginação menos turva e fixa o volúvel? De que modo pode o registro conservar a pureza das divagações? Eis que no ensaio seguinte, intitulado “Do desmentir” (II, XVIII, 2006), o escritor parece, se não desmentir, ao menos contradizer ou retificar o propósito anterior: “Para obrigar minha imaginação a mesmo divagar com alguma ordem e planejamento, e evitar que ela se perca e vagueie ao vento, basta dar corpo e registro (...).” (II, XVIII, 2006, p. 499). O projeto de organizar o pensamento e a desconfiança em relação à imaginação corrige o primeiro plano. Se em “Da ociosidade”, a finalidade da transcrição consiste apenas em dar à contemplação a inépcia e a estranheza, doravante assume o objetivo de regar: trata-se não apenas de fixar a fantasia e garantir que ela não se perca, mas também de não deixar que ela se exceda. A partir desse ensaio o narrador admite a modificação do natural, a incidência da arte antes negada: “Ao pintar-me para outrem, pinte em mim cores mais nítidas do que eram as minhas primeiras.” (II, XVIII, 2006, p. 498). A princípio determinado em expor o natural, acaba por aceitar que a escrita constrói outra natureza. Esta é uma das hesitações da pintura de si: enquanto o eu observado caminha de forma confusa, o eu observador retrata este movimento de forma mais clara e colorida. É por isto que Montaigne afirma: “Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez, livro consubstancial a seu autor (...).” (II, XVIII, 2006, p. 498). Esta é mais uma das tantas confissões de falhas e defeitos feitas pelo escritor. Livro que se funde com o autor, não com o homem: esta distinção indica que se por um lado a escrita é capaz de conservar, por outro é incapaz de revelar a matéria. A linguagem ou o ato de escrever se alimenta da triste busca do infável, da nostalgia do indizível. Em sua rigidez, a palavra traduz um contínuo fracasso. Assim, Montaigne lamenta com frequência o abismo entre a figura dos monstros que o assombram e o texto que, na tentativa de expor, falseia. O projeto da pintura de si é redefinido, não abandonado: pelo processo de escrita o autor se torna consciente dos obstáculos, reconhece que escrever não é uma ação

natural, mas a formação de um artifício que modifica a matéria, representando desta apenas uma vaga imagem.

Para legitimar a representação do devaneio, Montaigne afirma que “Nossa vida é feita parte de loucura, parte de sensatez. Quem só escrever sobre ela respeitosamente e de acordo com as regras deixará para trás mais de metade.” A desordem da escrita se deve à instabilidade da matéria. O projeto esbarra, contudo, em obstáculos que quanto mais inconscientes, mais resistentes. Além dos limites da memória, há também a impotência da imaginação incapaz de retratar as próprias projeções:

Quanto às faculdades naturais que existem em mim, cujo ensaio aqui está, sinto-as vergar sob a carga. Minhas concepções e meu julgamento só avançam às apalpadelas, cambaleando, tropeçando e pisando em falso; e mesmo quando vou o mais longe que posso, ainda assim não fico nem um pouco satisfeito: ainda vejo um território além, mas numa visão turva e nublada, que não consigo decifrar. (I, XXVI, 2002, p. 218-9).

Tentando desanuviar o horizonte do “território além”, Montaigne reconhece a problemática do plano e da escrita, a insuficiência das faculdades e artifícios. No entanto, é capaz de entrever e representar mesmo que insatisfatoriamente este espaço. Este intento mostra o lugar da escrita ideal, espaço pouco visível, mas incessantemente perscrutado.

A consideração de que a vida é um sonho prescreve a crítica à razão desenvolvida em “Apologia de Raymond Sebond” (II, XII, 2006). Constitui um dos fundamentos da derrocada da racionalidade humana, na medida em que expõe a precariedade dos sentidos: “(...) tanto o interior como o exterior do homem são cheios de fraqueza e de mentira. Os que compararam nossa vida com um sonho tiveram razão, talvez, mais do que pensavam.” (II, XII, 2006, p.395). Para Montaigne, o estado da consciência durante o sono e acordada são análogos:

Quando sonhamos, nossa alma vive, age, exerce todas suas faculdades, nem mais nem menos do que quando está em vigília; porém de modo mais frouxo e obscuro, decerto não tanto que a diferença seja como da noite para um viva claridade, mas sim como da noite para a sombra: lá ela dorme, aqui cochila, mais e menos. São sempre trevas, e trevas cimerianas. Velamos dormindo e velando dormimos. (II, XII, 2006, p. 395).

Nesse ensaio em que o autor se põe a negar as supostas vantagens do ser humano e a aniquilar a presunção antropocêntrica, a temática onírica corrobora a

problematização da transcendência. Entendendo o furor como privação da razão, e o sonho como entorpecimento da razão, Montaigne compara ambos os estados:

Não haverá ousadia na filosofia de estimar que os homens produzem seus maiores feitos, e os mais próximos da divindade, quando estão fora de si, e delirantes, e insensatos? Tornamo-nos melhores pela privação de nossa razão e seu entorpecimento. Os dois caminhos naturais para entrar no gabinete dos deuses e ali prever o curso dos destinos são o delírio e o sono. Esta é uma consideração engraçada: pela desagregação que as paixões causam à nossa razão, tornamo-nos virtuosos; por sua extirpação que o delírio ou a imagem da morte causa, tornamo-nos profetas e adivinhos. Nunca me foi tão fácil acreditar nisso. É um puro entusiasmo que a santa verdade inspirou no espírito filosófico, e que o obriga a reconhecer, contrariando sua intenção, que o estado tranquilo de nossa alma, o estado ponderado, o estado mais saudável que a filosofia lhe possa obter não é o seu melhor estado. Nossa vigília é mais dormente que o sono; nossa sabedoria, menos sábia que a loucura. Nossos sonhos valem mais que nossas argumentações. (II, XII, 2006, p. 353-4).

Seja no entusiasmo ou no sonho, a via é natural, a fala é humana:

(...) a voz que faz o espírito tão clarividente, tão grande, tão perfeito quando está desprendido do homem, e tão terrestre, ignorante e obscuro enquanto está no homem, é uma voz que provém do espírito que é parte do homem terrestre, ignorante e obscuro, e por esse motivo uma voz em que não se pode confiar nem crer. (II, XII, 2006, p. 354).

Assim, o sonho não vale mais que o discurso por ser uma via de acesso à verdade, mas porque o pior engano é acreditar na razão. A derrocada do sentido, da razão e a crítica à imaginação não implica em uma divinação do sonho ou do irracional. Nos *Ensaaios*, a representação onírica, a atividade intelectual do sonho é considerada com a finalidade de “(...) ficar mais perto do homem e da terra.” (MATHIEU-CASTELLANI, 1988, p. 52). O sonho é um outro estado da consciência, uma experiência positiva enquanto representação inconsciente.

Desprezo apenas aparente, o que se vê é antes a importância concedida à dimensão onírica do sono e da vigília. Sem conceituar ou sistematizar, o ensaísta tece o que mais tarde se chamará psicologia. Toda esta consideração do imaginário se deve à preocupação persistente em registrar a existência inteira e não “pela metade”. Negando-se a amputar a condição humana, procura trazer à luz os “excrementos”. Esta recusa assinala a novidade da empresa: a matéria dos *Ensaaios* consiste na existência por inteiro.

Sobre sua relação com o processo de escrita, Montaigne afirma: “Tenho sempre uma ideia na alma e uma certa imagem confusa, que me apresenta como em sonho

uma forma melhor do que a que pus em prática, mas não consigo captá-la e explorá-la.” (II, XVII, 2006, p. 457). Descarta a representação intelectualista, aproximando a criação da imaginação: “como em sonho” sublinha o onirismo do texto, o princípio inconsciente da representação. A distância tão ressaltada por Montaigne entre a escrita idealizada e a realizada expõe a divisão entre o inconsciente criativo que impulsiona o ato de escrever e a consciência crítica sobre a produção escrita. Mathieu-Castellani reconhece Montaigne como

(...) o primeiro filósofo existencialista dos tempos modernos, por situar o sonho em uma perspectiva antropológica, e por lançar alguma luz não somente sobre a metade noturna da existência, mas sobre a encosta noturna de sua metade diurna. (1988, p. 60).

Uma vez que os sonhos valem mais que os discursos, as fantasias são o assunto principal da escrita que investiga a intimidade, a totalidade da própria existência: “Os autores comunicam-se ao povo por alguma marca particular e externa; eu, o primeiro, por meu ser universal, como Michel de Montaigne, não como gramático ou poeta ou jurisconsulto.” (III, II, 2001, p. 28).

3.5 INSTINTO DE MORTE E VIDA

Mathieu-Castellani mostra como Montaigne desenvolve um discurso eufórico sobre o corpo e um discurso disfórico do corpo. No primeiro, trata-se de bem-estar, de harmonia física com a existência: o corpo é visto como um selvagem a se domesticar, um enigma a se decifrar e uma terra a se cultivar. Já no segundo aparece a angústia do corpo que sofre, adocece e envelhece. Garavini acrescenta que o texto compreende um terror oculto das perturbações e transtornos. A anuência ao outro é simultânea à desconfiança do outro. O texto manifesta repulsa à presença física alheia, desgosto das relações. A autora levanta a hipótese de que o tema clássico da relação com o vulgo como aviltante para o espírito do sábio parece encobrir, nos *Ensaio*s, a obsessão do contágio físico. O tema serviria para dissimular a repulsão. A partir desta conjectura, Garavini procura compreender o mal-estar diante da multidão.

“Da solidão” é certamente o ensaio no qual o desgosto da proximidade humana é mais evidente. Neste texto, Montaigne reflete sobre a relação entre público e privado, e a forma mais vantajosa de aproveitar a solidão. No início ele fala sobre a repugnância pelo tumulto do mundo e o prazer da vida calma e descontraída. Afirma a preferência em “(...) viver mais à vontade e a gosto” (I, XXXIX, 2002, p. 356). No

mesmo sentido, já afirma em “Da ociosidade” a vontade de “(...) passar em descanso e apartado esse pouco que me resta de vida (...)” (I, VIII, 2002, p. 45). Esta disposição se deve à ideia de que não é suficiente se retirar fisicamente da sociedade, sendo necessário se desligar mentalmente. Afetos angustiantes como cobiça, ambição e avareza que controlam o indivíduo e ameaçam dominá-lo até no isolamento devem ser abandonados. Mas não se deve se livrar somente destas paixões, é preciso se distanciar de vínculos habituais como riqueza, amigos, filhos e mulheres. Estes podem favorecer o bem-estar, mas não se a felicidade depender deles. Convém se livrar de toda dependência, desfazer-se de todos os afetos que condicionam ou implicam em servidão ao outro. Assim é possível dispor de “(...) um cantinho retirado totalmente nosso, totalmente independente, no qual estabeleçamos nossa verdadeira liberdade e nosso importante retiro e solidão” (I, XXXIX, 2002, p. 359). Isento de toda intromissão, conquista-se a tranquilidade e a satisfação de poder desfrutar dos prazeres disponíveis.

O importante é não se envolver excessivamente, manter a moderação. Não importa do que se trata, seja família, estudo, leitura: “(...) é preciso avançar até os últimos limites do prazer, e evitar embrenhar-se mais adiante (...)” (I, XXXIX, 2002, p. 366-7). Deve-se priorizar o próprio prazer que, no caso de Montaigne, é corporal:

As pessoas mais sábias podem criar para si um repouso totalmente espiritual (...). Eu, que a tenho comum, preciso ajuda-la a sustentar-me pelas comodidades corporais; e como a idade há pouco me roubou as que convinham melhor à minha fantasia, instruo e aguço meu apetite para as que continuam mais adequadas para esta outra estação. Temos de segurar com todos os nossos dentes e unhas o uso dos prazeres da vida, que os anos nos arrancam das mãos, uns após outros. (I, XXXIX, 2002, p. 367).

“Da solidão” expõe vontades íntimas, desejos concernentes à vida privada, não expostos na esfera pública. Embora o isolamento, a dedicação à meditação sejam temas estoicos, estas aspirações relativas ao retiro não seguem os exemplos do estoicismo: o argumento estoico é atravessado pela afirmação do prazer. O ensaísta se opõe à rigidez da filosofia da austeridade, assim como à autopunição ordenada pela fé. As críticas à severidade dos costumes são bastante frequentes nos *Ensaïos*.

(...) antecipar os revezes de fortuna, privar-se das facilidades que estão à mão, como vários fizeram por devoção e alguns filósofos pela razão, servir a si mesmo, dormir no chão, furar os próprios olhos, jogar suas riquezas no meio do rio, procurar a dor (...), é ação de uma virtude excessiva. (I, XXXIX, 2002, p. 362).

Contra a recomendação de Plínio e Cícero para conquistar a glória pelo exílio, Montaigne afirma que: “O estado de espírito mais contrário ao isolamento é a ambição. A glória e os descansos são coisas que não podem alojar-se na mesma morada.” (I, XXXIX, 2002, p. 362). O princípio estoico do retiro é apropriado, mas logo desviado em direção ao hedonismo. Os argumentos são arrematados com expressões como: “nossa satisfação”, “minha satisfação”, “nosso contentamento”, “pleno gozo”, “contente consigo mesmo”, “uso dos prazeres da vida”, “repouso”, “comodidade corporal”. O isolamento não é entendido como uma atitude nobre e rígida, mas confortante, tranquilizante. Deste modo, o escritor mistura pensamentos estoicos, epicuristas e hedonistas.

A exaltação inflamada do prazer no exílio se alimenta, segundo Garavini, do desgosto da relação com o outro, especificamente do desejo de não contato. Este seria indicado pelo receio de possíveis contaminações em meio à sociedade: “(...) entre mil não há um bom (...) o contágio é muito perigoso na multidão.” (I, XXXIX, 2002, p. 354). E logo adiante:

E Antístenes não me parece ter respondido satisfatoriamente a quem o censurava pela convivência com os maus, ao dizer que os médicos viviam bem entre os doentes; pois, se estes servem à saúde dos doentes, deterioram a sua própria pelo contágio (...). (I, XXXIX, 2002, p. 355).

Para Garavini, o receio se afirma na inflexão doentia que o texto assume a partir desta passagem. O sábio é capaz de ser feliz em qualquer lugar: “(...) mesmo e sozinho na multidão de um palácio; mas se pode escolher, fugirá dela e mesmo de sua simples visão (...). Não lhe parecerá que se desfez suficientemente dos vícios se ainda tiver de lutar com os de outrem.” (I, VIII, 2002, p. 355). As queixas não proferidas contra o outro se convertem em incentivo à existência solitária. A esfera pública é um território inimigo e adverso onde impera o constrangimento, onde o indivíduo arrasta o pesado fardo dos compromissos e obrigações, e principalmente onde a relação com o outro não é só um pesar, mas um risco: espaço de irremediáveis, encarcerados em uma vida de desesperança oculta, inscientes da própria miséria. Para evitar o contágio não há outro meio senão se separar, reservando um território a salvo: “um cantinho retirado”. Neste refúgio não se intromete “ninguém de nossas relações e nenhuma comunicação de fora”. É um retiro consagrado ao prazer, isolamento de inigualável tranquilidade: “Neste sonho de um casulo de proteção está à obra a nostalgia de um estado de pacificação, de ataraxia –

Freud teria dito: de estado fetal –, a nostalgia de um *eu* que tende a se definir unicamente em sua unidade biológica.” (GARAVINI, 1993, p. 114).

Trata-se de um problema básico relativo à generalidade dos indivíduos: por um lado a convivência, o desejo de vida prática, o atrativo da diversão, por outro lado a inclinação oposta ao distanciamento, poupar-se do tumulto, isolar-se, abandonar o mundo. Somente na completa solidão, afastado do teatro social é que se pode reconhecer a si mesmo, fazer-se presente para si. No retiro se encontra a independência. Aí é possível se pertencer, reapropriar-se de si. Como afirma Garavini, o propósito de restabelecer a unidade perdida por meio da eliminação de toda fonte de preocupação não disfarça a inclinação para o vazio, o não-ser: o ato de se apartar da sociedade, voltar-se para si a fim de se repropriadar, com a escusa da isenção das contingências, é indício de uma tendência letal: a pulsão de morte. Não se trata, portanto, de mera fuga da realidade, mas de um sentimento bastante complexo que ultrapassa a necessidade imediata de isolamento, de ruptura, de se livrar das imposições, resguardar-se do atrativo das paixões, eximir-se de ideologias e ilusões. “Da solidão” se constitui do desejo de não contato, da inclinação ao prazer e ao aniquilamento.

Montaigne tem consciência do prejuízo que a solidão pode acarretar: a loucura pode derivar do isolamento. Se ociosa, inerte e sem estímulos, a solidão é nociva, o indivíduo “não fará mais que se arrastar e esmorecer.” (I, X, 2002, p. 57). O isolamento não pode se tornar um cárcere, o solitário não pode se tornar um prisioneiro. É preciso fazer da solidão uma aliada: a escrita serve também para isto, o livro desfaz o limite do isolamento, colocando o escritor em contato com o público.

O silêncio e o ócio anulam o indivíduo. A necessidade do outro para o autor dos *Ensaio*s é evidente, não só em relação a La Boétie, mas porque o livro é obviamente um ato de comunicação. “(...) os *Ensaio*s são uma espécie de coluna vertebral de um *eu* que oscila entre a logorreia e a misantropia (...)” (GARAVINI, 1993, p. 114). Nessa oscilação o escritor procura manter o equilíbrio: “Quem não vive um pouco para o outro quase não vive para si.

‘*Qui sibi amicus est, scito hunc amicun omnibus esse*’ [Sabei que quem é amigo de si mesmo é amigo de todos].” (III, X, 2001, p. 334). Vive entre as duas inclinações opostas e os perigos próprios de cada comportamento. O ponto de equilíbrio não se alcança senão pela moderação.

Em “Como a alma descarrega suas paixões sobre objetos falsos, quando os verdadeiros lhe faltam” (I, IV, 2003), é possível perceber o problema do

aniquilamento do indivíduo. Nos casos apresentados neste ensaio, o vínculo com o mundo exterior é entendido como um meio de resolver um drama interior:

Um fidalgo dos nossos, extremamente sujeito à gota, sendo pressionado pelos médicos a abandonar totalmente o uso das carnes salgadas, acostumara-se a responder muito espirituosamente que desejava ter o que culpar pelos ataques e tormentos do mal e que vituperando e maldizendo ora o salsichão, ora a língua do boi e o presunto, sentia-se proporcionalmente aliviado. Mas, seriamente, assim como o braço que é erguido para bater nos dói se o golpe falhar e ele for ao vento; e assim como para tornar agradável uma vista é preciso que ela não esteja perdida e isolada no vazio do ar, mas tenha uma proeminência para apoiá-la a razoável distância (...), da mesma forma parece que a alma estimulada e posta em movimento se perde em si mesma se não lhe dermos uma presa: é preciso sempre lhe fornecer um objeto sobre o qual se lance e atue. (I, IV, 2003, p. 29-30).

Montaigne evidencia aqui o conflito do indivíduo com a própria existência, a tensão da procura por um estado de autonomia e as ações que visam afirmar a sobrevivência. A asserção de que “a alma estimulada e posta em movimento se perde em si mesma se não lhe dermos uma presa” mostra o reconhecimento de que só se existe em relação ao outro, em uma ação instintiva de investida. Sem tomar a própria parte no outro, o indivíduo se perde, torna-se inerte, condena-se à morte. Para escapar a esta, aniquila o outro. A ação dinâmica, instinto de agressividade ou investida que se dirige contra outrem implica, em alguma medida, uma inversão da pulsão de morte em pulsão de vida. Por isto, na ausência de recursos para investir contra o outro, o indivíduo se atém a quaisquer propósitos. O que Montaigne vê subjacente à ação instintiva é, no limite, o medo do nada, do não-ser, o horror ao vazio no qual o indivíduo pode se perder e se aniquilar. Precursor da psicanálise, o ensaísta compreende aqui a necessidade de tomar parte no outro. A agressividade é uma pulsão útil que livra da nulidade e da morte, mas se se dirige a objetos falsos, o escritor considera como expressão de loucura. O ensaio é finalizado com uma afirmação da inutilidade e insignificância da violência humana frente à realidade:

(...) a exemplo dos trácios que, quando troveja ou relampeja, põem-se a atirar contra o céu numa vingança titânica, para chamar Deus à razão à custa de flechadas. Porém, como diz Plutarco, aquele poeta antigo, ‘Inútil irar-se com os acontecimentos,/ De nossas cóleras eles não tomam conhecimento’. Mas nunca diremos injúrias bastantes ao desregramento de nosso espírito. (I, IV, 2003, p. 32).

O instinto de agressão pode ser manifestação de loucura ou bestialidade somente na medida em que pode investir contra objetos ilusórios. Assim, a cólera pode ser útil se direcionada ao alvo certo ou real.

Drama interiores podem se desfazer se o indivíduo der vazão à impulsos violentos, em vez de sufocá-los e remoê-los em prol de uma pretensa imagem de sábio. É o que Montaigne diz em “Da cólera” (II, XXXI, 2006):

Ocultando a cólera nós a incorporamos (...). Aconselho que antes se dê um tapa no rosto de seu criado, um pouco fora de propósito, em vez de atormentar o humor para representar essa atitude bem comportada; e preferiria externar minhas paixões e fomentá-las à minha custa: elas enlanguescem ao serem arejadas e exprimidas; mais vale que seu aguilhão atue fora do que curvá-lo contra nós. (II, XXXI, 2006, p. 578).

É o que Freud dirá tempos depois: reprimir a agressividade não é saudável. Esta consideração de Montaigne vai ao encontro do que é exposto em “Da solidão”: é preciso evitar toda fonte de perturbação. A expressão da agressividade é legitimada como meio de purgar a alma.

A ideia de que “a alma estimulada e posta em movimento se perde em si mesma se não lhe dermos uma presa: é preciso sempre lhe fornecer um objeto sobre o qual se lance e atue.”, é apresentada quase com as mesmas palavras em “Da ociosidade”: “A alma que não tem objetivo estabelecido perde-se (...)” (I, VIII, 2002, p. 45). A partir deste pensamento é possível analisar a função da escrita dos *Ensaaios*. Ao se distanciar, Montaigne percebe em si mesmo quimeras capazes de o aniquilar. Para se proteger do aniquilamento, é necessário reenviar o ataque: a escrita é um meio de conferir materialidade aos fantasmas, dar corpo contra o que é possível investir, criar um objeto ou “presa” sobre o qual “a alma estimulada e posta em movimento” possa se lançar e atuar. Os monstros são dominados pelo discurso. Pode-se dizer que a escrita dos *Ensaaios* é uma forma de desagravo do escritor contra o desregramento da própria alma. A escrita pode não curar, mas é anódina. O fidalgo sujeito à gota pode ser visto como um espelho no qual o escritor se vê. O livro é uma investida para aniquilar as quimeras, uma maneira de manter o domínio do próprio ser, uma vez que escrever é uma forma de existir, sendo a linguagem o meio de resistir ao nada, ao silêncio, à morte.

A morte pelo silêncio é o tema de “Da tristeza” (I, II, 2002). Este ensaio é embasado em uma espécie de silogismo: Montaigne considera que as paixões excessivas são inexprimíveis e, uma vez que a inexpressão leva à morte, as paixões desmedidas provocam a

morte. Assim como em “Da ociosidade” o “cavalo fugido” nas terras ociosas do inefável precisa ser domado pelas rédeas da escrita, em “Da tristeza”, o irracional inspira horror por aquilo que tem de indizível: é necessário então traduzi-lo e expressá-lo. A impossibilidade de se expressar ou de escrever condena a vagar entre fantasmas ameaçadores, sem as defesas da razão para se proteger. Para Montaigne, resistir à tristeza ou emoções excessivas é se conservar, evitar se perder. Os afetos desmedidos não só perturbam o indivíduo, mas também bloqueiam a capacidade de expressão. Se pela linguagem é possível significar a existência e, portanto, existir, o discurso permite, para além do controle do próprio ser, sobreviver. O escritor assim conclui “Da tristeza”: “Sou pouco sujeito a essas violentas paixões. Tenho a apreensão naturalmente dura; e todos os dias a recubro e a calejo por discurso.” (I, II, 2002, p. 18). Para Garavini, neste ensaio subjaz a mais temível figuração da pulsão de morte:

(...) o que se inscreve em suma em “Da tristeza” é uma outra forma desse instinto de morte que percorre todos os *Ensaïos*; a mais secreta e mais terrível, porque ela coloca em questão o único recurso do sujeito: a possibilidade de se dizer escapando do nada pela escrita. (1993, p. 169).

As escolhas estilísticas da escrita de Montaigne partem de um trajeto originado do medo da mudez, da impossibilidade de se expressar: se a palavra escrita é limitada, insuficiente e redutiva, ela pode ao menos tentar imitar a fala viva do escritor. Para o ensaísta, o registro da expressão oral é uma forma de conservar a intensidade da existência no texto, um meio de superar, mesmo que insatisfatoriamente, a morte. Daí o estilo bastante conhecido dos *Ensaïos*, formado por divagações, digressões, fragmentos, logorreia, descontinuidade, interrupção do raciocínio e sinuosidade. Soma-se a isto a desordem sem artifício e afetação. O uso de parataxe, assíndeto, elipse e anacoluto forja a assimetria da oralidade. Assonâncias, aliteraões e paranomásias falam ao ouvido do leitor. Todos estes recursos simulam a comunicação oral. As características da expressão falada são ideais nesta conversação com leitor, substituta do diálogo interrompido com La Boétie. O texto escrito não reproduz a fala, mas pode simular a arte de falar e os traços distintivos da expressão oral individual. O registro da fala cotidiana e regional é um modo de resistir aos constrangimentos, à simetria rígida, artificiosa e letal da escrita. Se se trata, em todo caso, de construção retórica, serve ao menos para afastar o mutismo e a morte.

Para Montaigne, a escrita dos *Ensaïos* funciona como uma terapia pela qual procura manter o domínio de si, controlar e diluir medos. Entre estes temores, há o suicídio, como se vê no ensaio “Costume da ilha de Céos” (II, III, 2006). Este texto não apresenta

tanto uma apologia do suicídio quanto a angústia do escritor tentado à morte, questionando com preocupação e incerteza problemas éticos acerca do tema, procurando se livrar das dúvidas que o atormentam. A dor do cálculo renal, tantas vezes sofrida e constantemente temida por Montaigne, é considerada justificativa legítima para o suicídio: “Diz Plínio que existem apenas três espécies de doença que para evitá-las tenhamos o direito de nos matarmos: a mais penosa de todas é a pedra na bexiga, quando a urina fica retida (...)” (II, III, 2006, p. 37-8). Refletindo consigo mesmo sobre a legitimidade do ato, o ensaísta lega ao leitor a busca de uma ética, visão de tamentos, medo do sofrimento excessivo, indecisão sobre uma ação possível, pulsão de vida e morte.

O escritor reconhece que muitas vezes as ações humanas são movidas por impulsos que escapam à razão. Veja-se, por exemplo, o que ele diz no final de “Dos prognósticos” (I, XI, 2002):

O demônio de Sócrates possivelmente era um certo impulso de vontade que se apresentava a ele sem esperar o parecer de sua razão. (...). Cada qual sente em si alguma imagem dessas agitações de uma ideia súbita, veemente e fortuita. (...) Pois já as tive (...) e pelas quais me deixei levar com tanto proveito e felicidade que poderiam ser consideradas como possuindo algo de inspiração divina. (I, XI, 2002, p. 64-5).

Ao negar a origem divina ou sobrenatural desses impulsos, reconhece a função do inconsciente, a existência do que Freud denominou de id, os impulsos mais primitivos, norteados pelo princípio do prazer.

Por meio do livro, Montaigne tenta controlar os ímpetos sombrios que ele percebe em si mesmo. A razão domina esses impulsos. A escrita ajuda a oferecer resistência a essas agitações. Para Garavini, nos *Ensaaios* há dois tipos de intervenção do “eu” racional: o que nega a submissão às paixões, e o que confessa fraquezas. Este último é conveniente para a saúde, pois o reconhecimento da doença é uma forma de cura. A razão tem por vezes o papel de máscara: o discurso encobre as agitações dos desejos indizíveis, reprimindo-os e atribuindo sentido à desordem. O “eu” racional domina os sofrimentos, permite um emprego moderado da loucura, aproveitando a fertilidade desta para fantasiar e ao mesmo tempo para anulá-la, uma vez que a expressão do devaneio, a saída do “eu” de si mesmo nutre a força criativa do escritor.

Após esta análise dos *Ensaaios*, é importante diferenciar, antes de tudo, a melancolia para Montaigne, isto é, o modo como ele a compreende, da melancolia do escritor, isto é, o modo como esse humor aparece no texto. As referências ao temperamento

melancólico mostram que a compreensão de Montaigne corresponde à da época: a melancolia é associada à loucura, abatimento, misantropia, tristeza, reflexão, e também à superioridade intelectual, estudo obstinado e genialidade. As descrições da própria compleição, ora afirmando, ora negando a melancolia, permitem entender que o escritor reconhece em si mesmo estados de ânimo melancólicos: não se trata de ser, mas de estar. Em consonância com a literatura da época, Montaigne representa a própria melancolia como condição transitória e não como ser ou doença. Além disto, sabe-se que o ensaísta acolhe os contrários sem reduzi-los. Nos *Ensaaios*, a alteridade assinala a identidade.

Já a expressão textual da melancolia, o modo como ela aparece no texto, indica-se, antes de tudo, pela preferência por Demócrito em oposição a Heráclito. Esta predileção se evidencia não só pelo distanciamento, marcado pelas frases de desgosto e ruptura inscritas na biblioteca, não só pela valorização da solidão, que implica em desconfiança até em relação a si mesmo, mas também pelo discurso de negação: o pensamento de Montaigne parte da rejeição das aparências, crenças, opiniões e paixões. Além disto, há a depreciação de si e do homem em geral, bastante frequente no texto. As considerações de Freud, não só sobre a autodepreciação como característica essencial da melancolia, mas também sobre a tendência urgente a se comunicar, o deleite em se autodesnudar, permitem dizer, a partir da perspectiva freudiana, que o ensaísta pode ser considerado um melancólico. Outro aspecto que pode ser lido como sintoma da melancolia no texto é a pulsão de morte difusa em vários ensaios. Em “Da solidão” (I, VIII, 2002), a exaltação do prazer no retiro pode ser vista, segundo Garavini, como desgosto da relação com o outro, inclinação para o vazio e até, de acordo com Freud, nostalgia do estado fetal. Há também o drama do aniquilamento do indivíduo, o medo do não-ser que se evidencia na pulsão de agressão: a análise de “Como o alma descarrega suas paixões sobre objetos falsos, quando os verdadeiros lhe faltam” (I, IV, 2003), mostra que Montaigne reconhece a necessidade do outro, ou que só se existe em relação ao outro. Há ainda, em “Da tristeza” (I, II, 2002), o instinto de morte que seria indicado pelo medo da morte pelo silêncio. Não só o ato de escrever, mas o estilo oral dos *Ensaaios* seria uma forma de afastar o mutismo e a morte. Também em “Costume da ilha de Céos” (II, III, 2006), há uma certa tentação do suicídio na reflexão sobre a legitimidade deste ato.

É preciso salientar também alguns aspectos que serão retomados no terceiro capítulo: a experiência da doença, os dramas físicos e a finitude levam Montaigne a valorizar o corpo, a ligação entre este e espírito, a condição humana em sua totalidade. A escrita do eu se torna escrita do corpo, da existência integral que compreende também o inconsciente.

Tentando descrever este “território além”, o escritor lamenta a rigidez da palavra e dos conceitos que falseiam as expressões mais intuitivas. O fracasso da escrita é contínuo, já que a tentativa de escrever jamais é abandonada. Entre o ideal e o real, a escrita idealizada e a realizada, Montaigne persiste em começo sempre renovado. Como se verá, a fissura entre a coisa e o pensamento conceitual que procura representá-la, a oposição entre ideal e real, e o esforço continuamente fracassado são o cerne do sentimento melancólico. Nos *Ensaaios*, a rejeição dos conceitos, a crítica à rigidez das palavras, o esforço obstinado em descrever a totalidade da existência, o corpo, o inconsciente, a persistência na busca de uma escrita ideal, podem ser considerados não somente como expressões de melancolia, mas de genialidade, como nos mostrará, no terceiro capítulo, a análise de Bonnefoy.

Por fim, vale mencionar que a melancolia está no início do trajeto que leva Montaigne a esboçar uma ideia de sabedoria. É somente após o discurso de negação e a disforia do corpo que o ensaísta reconhece a validade do que fora negado e a importância da condição corporal. O sábio percebe a necessidade do outro. Entende que as aparências, opiniões e paixões não podem ser rejeitadas, pois são o único recurso do indivíduo. Valoriza a ligação entre o corpo e espírito, acolhe a condição corporal, consente nos prazeres naturais. O sábio não é melancólico, mas esta sabedoria se esboça somente após o extravio pela rejeição melancólica do mundo externo.

4 MELANCOLIA E GÊNIO

4.1 CONSIDERAÇÕES DE MONTAIGNE ACERCA DE TORQUATO TASSO

Torquato Tasso é o poeta italiano mais citado nos *Ensaíes* (VILLEY, 1908), escritor considerado pelo ensaísta como uma figura emblemática do artista enlouquecido pelo próprio gênio, poeta símbolo da extraordinária criatividade arruinada pelo próprio excesso, personagem ideal para se investigar a fronteira que distingue a genialidade da loucura. A visita de Montaigne a Tasso em Ferrara, quando este já perdera a razão, provoca no ensaísta sentimentos contraditórios de compaixão, irritação e admiração, e repercute no pensamento deste sobre as faculdades da imaginação e do conhecimento. Além disto, a produção poética do escritor italiano exerce influência não somente no modo de escrita dos *Ensaíes*, mas também no próprio estilo de vida de Montaigne.

Na Renascença do século XVI, a loucura é compreendida como uma forma concernente à razão, isto é, toda loucura é considerada e subjugada por uma razão, e toda razão encerra uma loucura que a desdenha, evidenciando a contradição da racionalidade. Relacionadas e avaliadas uma pela outra, ambas estabelecem um movimento de alusão recíproca. Nesta interdependência, embasam uma à outra, ao mesmo tempo em que se opõem e se rejeitam. Loucura e razão dão sentido uma à outra, o valor daquela se dá somente no âmbito desta.

De todas as loucuras do homem, a mais prejudicial é a ignorância da precariedade da condição humana.

A presunção é nossa doença natural e original. A mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o homem, e ao mesmo tempo a mais orgulhosa. Ele se sente e se vê instalado aqui, em meio ao lodo e ao esterco do mundo, amarrado e pregado à parte pior, mais morta e infecta do universo, no pavimento mais baixo da casa e mais afastado da abóbada celeste, com os animais da pior das três condições; e pela imaginação vai se implantando acima do círculo da lua e trazendo o céu para baixo de seus pés. É por vaidade dessa mesma imaginação que ele se iguala a Deus (...). (MONTAIGNE, II, XII, 2006, p. 181).

O trajeto da loucura é também o da sabedoria, se reconhecido como percurso da loucura. O tumulto do mundo, o teatro sem sentido que expõe a loucura generalizada da existência deve ser consentido e admitido, mas sempre se reconhecendo a vaidade da comédia, dos atores e da plateia. Deve-se participar do drama com gravidade,

mas sem se envolver intensamente, dedicando-se moderadamente, atuando com a condescendência de um personagem satírico desiludido. Deve-se dispor apenas uma leve consideração ao espetáculo, anuência confortável que é uma rejeição não manifesta, consentimento consciente no qual se fundamenta a sabedoria.

Para Foucault (2004), a desilusão de Montaigne ao presenciar, na visita feita a Tasso, o estado lastimável do poeta, deve-se à percepção do ensaísta de que a razão, se levada ao limite, acaba raiando pela loucura. Esta circunstância teria provocado também o sentimento oposto de admiração, pois a condição de Tasso seria indício de que a razão teria a loucura como uma de suas fontes, retirando daí as habilidades mais extraordinárias.

Se a loucura vem sancionar o esforço da razão, é porque ela já fazia parte desse esforço: a vivacidade das imagens, a violência da paixão, este grande recolhimento do espírito para dentro de si mesmo, que são todos traços da loucura e os instrumentos mais perigosos, porque os mais aguçados, da razão. Não há razão forte que não tenha de arriscar-se à loucura a fim de chegar ao término de sua obra (...). (FOUCAULT, 2004, p. 35).

Para Montaigne, sábio é aquele que além de se opor aos que tentam constituir novas doutrinas fundadas da razão, procura regar a própria alma, refletir com os próprios pensamentos e se portar moderadamente em relação às convenções sociais. Trata-se de uma figura rara que, dispondo de juízos próprios, pode se eximir dos impedimentos externos.

Em minha época os que têm alguma rara excelência acima dos outros e uma vivacidade extraordinária, vemo-los quase todos excedendo-se em desregramento de ideias e de costumes. (...) É razoável dar ao espírito humano as barreiras mais estreitas que pudermos. No estudo, como no restante, ele precisa contar e regular seus passos, precisa traçar com arte os limites de sua caçada. Freiam-no e amarram-no com religiões, leis, costumes, ciência, preceitos, castigos e recompensas mortais e imortais; ainda assim vemos que, por sua volubilidade e dissolução, ele escapa de todas essas amarras. (...) Por certo há poucas almas tão regradas, tão fortes e bem-nascidas a quem se possa confiar seu próprio governo e que possam, com moderação e sem temeridade, vogar na liberdade de seus julgamentos, longe das ideias comuns. (...) O espírito é um gládio temível até mesmo para seu possuidor, para os que não sabem armar-se com ele de maneira ordenada e judiciosa. (II, XII, 2006, p. 339-40).

A relação entre o processo criativo e a necessidade de estabilidade é uma obsessão que perpassa toda a obra de Montaigne. Em “Apologia de Raymond Sebond”, o ensaísta investiga, além dos limites da razão, os riscos aos quais se expõe o indivíduo que se

dedica ao exercício desmedido desta faculdade. Levada ao limite, a razão se converte em desrazão, problema que Torquato Tasso personifica. É a imaginação que impele a busca de conhecimento ao confim, a raiar pela fronteira do incógnito, expondo a razão ao risco de se perder, de se desorientar e desaparecer em uma absurda nulidade. Assim, o saber excessivo toca a insensatez, a inteligência se avizinha da loucura.

De que é feita a mais sutil loucura, senão da mais sutil sabedoria? (...). Nas ações dos homens sem siso vemos quão propriamente a loucura se combina com as mais vigorosas operações da nossa alma. Quem não sabe o quanto é imperceptível a vizinhança da loucura com os vigorosos arroubos do espírito livre e com os efeitos de uma virtude suprema e extraordinária? Diz Platão que os melancólicos são mais disciplináveis e excelentes; também não há outros que tenham tanta propensão para a loucura. Infinitos espíritos veem-se arruinados por sua própria força e flexibilidade. De que altura acaba de cair, devido à sua própria agitação e vivacidade, um dos mais judiciosos, engenhosos, e mais formados no ar da poesia antiga e pura do que outro poeta italiano o tem sido desde longa data? Então ele não tem de agradecer àquela sua vivacidade assassina? Àquela clareza que o cegou? Àquele exato e tenso entendimento da razão que o deixou desarrazoado? À minuciosa e laboriosa busca das ciências que o conduziu à burrice? Àquela rara aptidão para os exercícios da alma, que o deixou sem exercício e sem alma? Senti ainda mais irritação do que compaixão ao vê-lo em Ferrara em tão lamentável estado, sobrevivendo a si mesmo, desconhecendo tanto a si como às suas obras, as quais, sem seu conhecimento e no entanto à sua vista, foram publicadas sem correção e sem forma. (II, XII, 2006, p. 238-9).

A figura de Tasso intriga Montaigne porque simboliza o perigo de caminhar a beira do abismo, reportando à necessidade de manter o equilíbrio na ânsia de conhecimento buscado por meio da escrita. Uma ansiedade sem solução que atravessa todos os *Ensaio*s. Logo no início de “Da força da imaginação” (I, XXI, 2002), o ensaísta comenta o caso de Galo Víbio que, ao se esforçar obstinadamente para entender a loucura, acabou enlouquecendo:

Galo Víbio tencionou tão bem a alma para compreender a essência e os mecanismos da loucura que tirou o juízo fora de seu lugar e nunca mais conseguiu colocá-lo de volta; e podia gabar-se de ter enlouquecido por sabedoria. (I, XXI, 2002, p. 145).

A primeira referência a Tasso nos *Ensaio*s aparece em “De não transmitir sua glória” (I, XLI, 2002). Nesta citação já se faz presente um tema ao qual Montaigne relacionará por vezes a figura do poeta.

La fama, ch'invaghisce a un dolce suono/ Gli superbi mortali, et par si bella,/ E un echo, un sogno, anzi d'un sogno un ombra/ Ch'ad ogni vento si dilegua et sgombra. [A fama, que encanta com sua doce voz os mortais soberbos e que parece tão bela, é apenas um eco, um sonho, ou antes a sombra de um sonho, que ao menor sopro se dissipa e desvanece]. (TASSO *apud* MONTAIGNE, I, XLI, 2002, p. 379).

A temática onírica indica o contexto ao qual o ensaísta geralmente relaciona Tasso, sempre o associando à desrazão, ao imaginário. Neste ensaio, Montaigne opõe as opções de se dedicar ao exercício intelectual, trabalho fundamentado no impulso criativo da imaginação; ou de se envolver na vida pública, em atividades frequentemente obstadas por uma lógica coerciva.

De todas as tolices do mundo, a mais aceita e mais universal é a preocupação com a reputação e a glória, que esposamos a ponto de deixar de lado as riquezas, o descanso, a vida e a saúde, que são bens reais e substanciais, para seguirmos essa vã imagem e essa simples palavra que não tem corpo nem pregnância (...). (I, XLI, 2002, p. 379).

Na cena citada de *Jerusalém Libertada* (1864), os personagens Rinaldo e Armida são aconselhados a se orientar pela propensão natural, seguir a própria vontade e não valorizar os modelos antiquados da sociedade, buscar fama e honrarias. O valor do desejo, das relações amorosas e da vida privada deve prevalecer sobre a valia dos afazeres públicos. Além de servir como pano de fundo, esta situação intervém no sentido da questão colocada por Montaigne: a oposição entre as relações em sociedade e as inclinações naturais. Introduzido nesse ensaio, o contexto da cena mostrada por Tasso reforça o valor atribuído pelo ensaísta à vontade própria, à tendência ao trabalho intelectual no âmbito privado, atividade que, contudo, não deixa de ter alguma glória.

Este conflito temático entre vida pública e vida privada reaparece em ensaios como “De poupar a vontade” (III, X, 2001) e “Da glória” (II, XVI, 2006). Nestes, a alusão a Tasso se mostra não somente na medida em que o tema da imaginação reaparece, mas também na valorização da tranquilidade e quietude do recolhimento, em oposição à sensualidade das relações sociais.

(...) esse envolvimento violento e ardente de um desejo impetuoso lança incontinenti o espírito e os membros na falta de discernimento e na desordem (...). Ela [a alma] pode ver e sentir todas as coisas, mas deve alimentar-se apenas de si, e deve ser instruída quanto ao que lhe concerne verdadeiramente e que verdadeiramente faz parte de seus haveres e de sua substância. (III, X, 2001, p. 337).

É possível perceber a similaridade entre o contexto da referência a Tasso, isto é, o valor atribuído à inclinação natural, à realização da vontade, e o apreço de Montaigne pela independência e liberdade na solidão, um recolhimento que não deixa de manter um vínculo razoável com a sociedade. A vontade de glória e fama é um ímpeto escravo da imaginação. Esta motiva tanto o desejo de se envolver quanto de se abster das relações sociais. O impulso em direção à vida pública e a rejeição desta são ímpetos que se estimulam e se destroem um ao outro. A princípio a imaginação incita, mas assim que o desejo se realiza, ela se desfaz. Como neste vínculo entre imaginação, desejo e envolvimento na vida pública a falsidade se imiscui, Montaigne entende que este movimento de compensação não tem nenhuma finalidade vital, mas meramente prática. Trata-se apenas de uma função a desempenhar, uma atuação de um personagem no teatro social. Assim, o sábio se torna ator:

É preciso representar devidamente nosso papel, porém como papel de um personagem postiço. Da máscara e da aparência não devemos fazer uma essência real, nem do que nos é alheio o pessoal. Não sabemos distinguir entre a pele e a camisa. Já é suficiente empoar o rosto, sem empoar o peito. (III, X, 2001, p. 341).

A vida pública não é renunciada, mas o envolvimento deve ser moderado: “Quanto a mim, aprovo uma vida discreta, obscura e muda” (III, X, 2001, p. 356). Esta disposição ideal não implica em um menosprezo da imaginação. Esta desempenha papéis opostos, assume funções contrárias, distingue-se por uma capacidade antagônica que Montaigne sintetiza da seguinte forma:

(...) precisamos enganar a fim de não nos enganarmos, e fechar nossos olhos, ensurdecer nosso entendimento, para corrigi-los e melhorá-los. (...). Para endireitar uma haste curva, recurvamo-la ao contrário. (III, X, 2001, p. 333).

Trata-se de uma qualidade fundamental da imaginação que esclarece a afirmação subsequente ao comentário sobre a visita a Tasso:

Quereis um homem sadio, querei-lo regrado e com postura firme e segura? Recobri-o de trevas, de ociosidade e de morosidade. Temos de embrutecermos para nos tornarmos sensatos, e cegar-nos para nos guiarmos. (II, XII, 2006, p. 239).

Como observa Tetel (1985), a presença de Tasso nos *Ensaaios* se faz justamente no contexto da necessidade de dominar o desejo sem enfraquecê-lo, e o conflito entre vida pública e privada é o pano de fundo de um cenário onde atuam ao mesmo tempo uma consciência em crise e a pulsão para a criação, isto é, a imaginação.

Observar o modo como Montaigne se apropria da obra de Tasso não é tão importante quanto notar o cruzamento das dicotomias resultantes das relações entre os contextos dos textos do ensaísta e do poeta, a saber: vida pública e privada, e textualidade e sexualidade, eixos temáticos que evocam a ligação entre desejo e imaginação.

A primazia da imaginação, da sensualidade e das inclinações naturais sobre a razão e o conhecimento científico são problemas que embasam a obra *Jerusalém Libertada*, questões que expressam um conflito próprio do Renascimento: a disputa entre valores do passado e do presente. Nos *Ensaaios*, Montaigne examina os ideais recentes e tenta entender as transformações ao invés de negar as mudanças de imediato.

Para o ensaísta, o que a imaginação considera como verdade acaba sendo tão verdadeiro quanto se fosse considerado de um ponto de vista racional e científico. Este pensamento tem um sentido multívoco, pois a visão negativa da imaginação é transtornada sem no entanto ser contestada. Para exemplificar a flexibilidade e a capacidade criativa da imaginação, no ensaio “Dos coxos” (III, XI, 2001), Montaigne conta um caso particular em que, sabendo de um provérbio que diz que a satisfação sexual é maior em relações com coxos, teve o prazer aumentado ao se relacionar com uma coxa. Após afirmar o poder inventivo da imaginação, o ensaísta faz uma referência a Tasso que expressa o caráter multívoco da qualidade epistemológica da imaginação.

Torquato Tasso, na comparação que faz entre a França e a Itália, diz que observou o seguinte: que temos as pernas mais mirradas do que os fidalgos italianos, e atribui a causa disso a estarmos continuamente a cavalo; que é a mesma de que Suetônio tira uma conclusão totalmente oposta, pois diz, ao contrário, que Germânico engrossara as suas pernas pela prática contínua desse mesmo exercício. Não há nada tão maleável e errático quanto nosso entendimento (...). (III, XI, 2001, p. 376).

A imaginação e a racionalidade se equivalem, não há preeminência de uma sobre a outra, o imaginativo e o racional atuam conjuntamente. Percebe-se que o sentido da razão, da imaginação e do conhecimento são os principais assuntos relacionados à figura de Tasso.

Em “Sobre os Versos de Virgílio”(III, V, 2001), Montaigne cita uma estrofe do poeta italiano, sendo esta cercada por um verso de Virgílio e pela afirmação da superioridade da imaginação poética sobre a existência prosaica. No trecho que precede a referência a Tasso, a ligação entre erotismo e poesia é colocada da seguinte forma:

Quem tirar das musas as ideias amorosas estará subtraindo-lhe a mais bela ocupação que elas podem ter o mais nobre tema de sua obra; e quem fizer o Amor perder a frequência e o serviço da poesia enfraquecê-lo-á de suas melhores armas. (III, V, 2001, p. 95).

Assim, a estrofe de Tasso aparece em um contexto que vincula a textualidade à sexualidade, e que valoriza a imaginação poética a partir da referência a Virgílio: “Vênus não é tão bela totalmente nua, e viva, e anelante, como o é aqui, em Virgílio”. Embora o desejo sexual na velhice seja o tema predominante nesse ensaio, é possível perceber que a asserção principal diz respeito à preeminência da criação poética sobre as experiências prosaicas da existência.

Esgotado como estou e apesentado, sinto ainda alguns mornos vestígios desse ardor passado: *Qual l'alto Aegeo, per che Aquilone o Noto/ Cessi, che tutto prima il vuolse et scosse,/ Non s'accheta ei pero: ma' l' sono e' l' moto,/ Ritien de l'onde anco agitate e grosse* [Assim o mar Egeu, quando o aquilão ou o noto serenam depois de o agitar e revolver, não se acalma imediatamente: continua movendo-se por longo tempo e suas ondas ainda estão agitadas agitadas e espessas]. Mas, pelo que sei a seu respeito, as forças e o valor desse deus encontram-se mais vivos e mais animados na pintura da poesia do que em sua própria essência. (...). Ela evoca um certo ar mais amoroso do que o próprio amor. (TASSO *apud* MONTAIGNE, III, V, 2001, p. 95-6).

No ensaio “Do exercício”, as duas referências a Tasso indicam a compreensão de Montaigne acerca de alguns aspectos relativos à poesia e ontologia. A luta, as ameaças constantes e os danos sofridos são usados como metáforas para o conhecimento, a observação e a experiência de si, o exame da própria consciência que o ato de escrever desenvolve, desempenhando um papel analítico e libertador. A velhice, o enfraquecimento físico não interfere na força da imaginação que permanece inalterada. Vinculada à alma, esta faculdade conforma o âmago vital do indivíduo. O trecho de Tasso sinaliza o aspecto analítico e ontológico do estado de semiconsciência física, situação na qual o indivíduo busca reestabelecer a consciência. Além disto, a “mente” na passagem citada do poeta é relacionada à alma que Montaigne procura descrever e elevar à consciência: “*Perche, dubbiosa anchor del suo ritorno,/ Non s'assecura attonita la mente*

[Pois, ainda incerta de seu retorno, a alma atônita não consegue se firmar].” (TASSO *apud* MONTAIGNE, II, VI, 2006, p. 63). E mais adiante: “*come quel ch'or âpre or chiude / Gli occhi, mezzo tra'l sonno è l'esser desto* [Como um homem que ora abre os olhos, ora os fecha, meio adormecido e meio desperto].” (TASSO *apud* MONTAIGNE, II, VI, 2006, p. 64).

Essas citações mostram mais uma vez o contexto em que Tasso se faz presente nos *Ensaio*s: na alternância entre o estado de consciência e inconsciência, razão e desrazão, entusiasmo poético e loucura, intervalo oscilatório no qual o impulso da imaginação se edifica, um espaço que o ensaísta tenta circunscrever a fim de se conhecer e de se furtar aos riscos aos quais o poeta se expôs irreversivelmente.

As referências de Montaigne a Tasso aparecem em contextos nos quais a imaginação e a criação poética são os principais temas. Nestas passagens, o ensaísta reflete sobre a superioridade da força imaginativa e poética sobre a existência real e prosaica. Vinculado ao irracional, ao inconsciente e à produção escrita, o poeta italiano é associado à sensualidade e à sexualidade. Comparando o texto ao sexo, Montaigne parece compreender a imaginação enquanto uma pulsão para a criação, um poder inventivo de origem física. Esta potência criadora acaba sendo utilizada pelo ensaísta como metáfora para a produção poética.

É possível dizer que no século XVI, Montaigne antecipa compreensões acerca da imaginação que predominarão do século XVII até a segunda metade do século XVIII. Dobránszky (1991) mostra como, neste período, a imaginação passa de faculdade arriscada e condenável a sinônimo de criação artística, capacidade de conhecimento potente e produtiva. Nas considerações do ensaísta sobre o poder da imaginação, percebe-se por um lado a desconfiança sobre essa faculdade, acusada de vaidade e presunção, de gerar tormentos e ideias inconsistentes; e por outro lado a valorização da potência criativa, seja em relação à sexualidade ou à produção escrita, mas sobretudo à criação poética, expressão por excelência dos fins últimos dessa capacidade.

Em “Apologia de Raymond Sebond”, Tasso personifica o desarrazoado, o irracional e o embrutecimento, além da imaginação enlouquecida pelo sentimento de culpa. O entusiasmo poético e a desrazão são consequências da busca angustiada de uma vida idealizada em oposição a uma realidade divergente. Trata-se do resultado ao mesmo tempo brilhante e degradante do insuperável conflito entre o ideal e o real. Tasso é um exemplo simbólico deste alheamento da existência real, desta alienação comum dos artistas. A problemática suscitada pela condição do poeta italiano não apenas perturba Montaigne,

mas também lhe serve de referência na busca de estabilidade, assegurando um determinado modo de pensar, viver e escrever, uma determinada visão da existência exposta pelo ensaísta, a saber: o envolvimento moderado com a sociedade, a transposição e reunião de perspectivas diversas nos *Ensaaios*, bem como a diversificação das citações, casos e exemplos. Conformando uma imagem de distúrbios e recalques, a figura de Tasso acaba aliviando o peso da insuficiência tão reafirmada pelo ensaísta, e o influencia a fazer prevalecer o impulso das paixões na atividade da escrita, o que constitui um exercício sempre renovado de preservação dos afetos, uma resistência que se evidencia pela oitava citada de *Jerusalém Libertada*.

O ensaísta constrói uma determinada representação do poeta, um retrato que exalta a imaginação e a poesia, compreendidas em certa medida a partir da analogia entre sexualidade e textualidade, ambas estas assemelhadas pela potência criadora e reprodutora que as caracterizam. Além disto, assim como Tasso, Montaigne demonstra certa suspeita e reserva em relação à vida pública, um impulso ou tendência espontânea à vida privada, valorizada como modo de retorno a si e como meio adequado para a produção escrita. São estes os exemplos de sabedoria legados ao ensaísta pelo gênio poético de Tasso.

4.2 GÊNIO DEMONÍACO E DIABÓLICO

Em *Memórias: poesia e verdade* (1971), Goethe diz perceber na natureza algo que em tudo se imiscui, uma essência inclassificável que unifica e divide todas as coisas. Na esteira dos antigos, chama essa essência de “demoníaco”. Percebendo-o em si mesmo, procura dele se livrar por meio da ação:

Pensou descobrir na natureza viva e sem vida, animada e inanimada, alguma coisa que não se manifesta senão por contradições e, por conseguinte, não podia ser englobada sob nenhuma noção, e muito menos sob uma palavra. (...). Dir-se-ia que só se comprazia no impossível e rejeitava o possível com desprezo. A esse ser que parecia penetrar todos os outros, separá-los e uni-los, dei a qualificação de ‘demoníaco’ a exemplo dos antigos (...). Procurei furtar-me a esse ser temível refugiando-me, segundo o meu costume, por trás de uma figura. (GOETHE, 1971, p. 598).

O demoníaco impulsiona com violência, sobretudo os que não lhe opõem força. Ele não se limita a desterrar, antes leva ao aniquilamento. É o elemento afirmador, o sim a tudo, o excesso fundamental, o que transforma a prostração em potência, a inação em ação, faz do fraco forte. É a antítese, a força transformadora. Já o diabólico é o

inverso: é a rejeição, o que a tudo nega. Pode se manifestar como indiferença, frieza, afastamento definitivo, incapacidade de estima. Por exemplo, no *Fausto* (2011/14), de Goethe, o demoníaco, ativo, insurgente, triunfa sobre o diabólico, e ainda é livrado enquanto tal. Como afirma Maria Molder, em seu prefácio ao *Torquato Tasso* (1999), de Goethe, o demoníaco é redimido “(...) por ter ousado ser tudo, por ter passado de um extremo a outro, por ter desejado o impossível, por se ter libertado, sem lamentos, de todos os laços, eternamente inquieto, eternamente insatisfeito.” (1999, p. 10).

Em *Vésper* (2007), Márcio Prado investiga a ideia de gênio a partir da figura demoníaca. O autor mostra como os *Ensaaios* são fundamentais para determinar a noção de gênio demoníaco, ainda indefinida na época de Montaigne. Prado se detém sobre a ideia de glória, uma vez que esta é uma noção antecessora à concepção de gênio. Ao longo dos três volumes dos *Ensaaios*, o ensaísta critica com frequência e severidade a busca da glória e quaisquer condutas relativas. Desde a advertência “Ao leitor”, afirma que desconsidera a glória como propósito do livro: “Não levei em consideração teu serviço, nem minha glória. Minhas forças não são capazes de um tal intento.” (I, 2002, p. 3). Para Montaigne, nenhuma ação pode ter como meta a celebridade. Porém, como nota Prado, é de se suspeitar das afirmações de um escritor que salienta o fim “doméstico e privado” de um livro publicado. Ademais, a modéstia expressa no fim da advertência: “(...) sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão.” (I, 2002, p.

4); poderia ser lida como um disfarce da busca pela fama, “(...) uma das máscaras textuais que escondem uma construção de um eu titânico pelo princípio da glória.” (PRADO, 2007, p.177).

Em “De não transmitir sua glória” (I, XLI, 2002), a busca pelo renome é criticada já no título. Neste ensaio, a glória é associada à vaidade, insubstancialidade, veleidade e vacuidade:

De todas as tolices do mundo, a mais aceita e mais universal é a preocupação com a reputação e a glória, que esposamos a ponto de deixar de lado as riquezas, o descanso, a vida e a saúde, que são bem reais e substanciais, para seguirmos essa vã imagem e essa simples palavra que não tem corpo nem pregnância:

La fama, ch'invaghisce a un dolce suono

Gli superbi mortali, et par si bella,

*E un echo, un sogno, anzi d'un sogno un
ombra*

*Ch'ad ogni vento si dilegua et
sgombra.*

[A fama, que encanta com sua doce voz os mortais soberbos e que parece tão bela, é apenas um eco, um sonho, ou antes a sombra de um sonho, que ao menor sopro se dissipa e desvanece.] (Torquato Tasso, *Jerusalém libertada*, canto XIV, estância 63.).

E, das veleidades desarrazoadas dos homens, parece que mesmo os filósofos se desfazem desta mais tarde e mais a contragosto que de qualquer outra. É a mais impertinente e pertinaz: '*Quia etiam bene proficientes animos tentare non cessat.*' [Pois não cessa de tentar até mesmo aqueles que progrediram no caminho da virtude.]. Quase não há outra cuja vacuidade a razão aponte tão claramente; mas ela tem dentro de nós raízes tão vivas que não sei se alguém jamais conseguiu libertar-se totalmente. Depois que tudo dissestes e em tudo acreditastes para renegá-la, ela produz contra vosso raciocínio uma inclinação tão intestina que mal tendes com que lhe resistir. Pois, como diz Cícero, mesmo aqueles que a combatem querem no entanto que os livros que escrevem sobre ela tragam na capa seus nomes, e querem tornar-se gloriosos porque menosprezaram a glória. (I, XLI, 2002, p. 379-80).

Para Prado, embora a argumentação seja coerente, seria possível ler este raciocínio como uma construção dissimulada que desmente o que é exposto. Primeiro, a citação de Tasso, poeta emblema de genialidade, apresenta uma crítica da fama: o recurso ao nome do célebre poeta italiano dá autoridade ao argumento, o prestígio assegura a validade do pensamento. Segundo, a referência a Cícero, outro nome famoso, acusa os que criticam a fama e estampam seus nomes nas capas dos livros, buscando a glória por meio do desprezo por esta. Contudo, tanto Montaigne quanto Cícero e Tasso gravaram os próprios nomes nos livros que escreveram. Esta oscilação entre valores antagônicos, que Prado vincula ao dualismo do gênio demoníaco, levaria o ensaísta a uma postura defensiva na escrita do texto. Porém, a construção velada do texto, assim como o ato de defesa, bem observados por Prado, não se mostram no trecho em que Montaigne inclui a si próprio na crítica, usando a primeira pessoa do plural para confessar a vontade de glória: “ela tem dentro de nós raízes tão vivas que não sei se alguém jamais conseguiu libertar-se totalmente.”. Vê-se que, apesar do texto muitas vezes encoberto e defensivo, o escritor admite em si mesmo as “raízes tão vivas” da ânsia pela fama.

Em “Da glória” (II, XVI, 2006), Montaigne faz uma crítica a esta considerando a divisão entre nome e coisa:

Há o nome e a coisa: o nome é uma palavra que designa e significa a coisa; o nome não é uma parte da coisa nem da substância, é uma peça externa juntada à coisa, e fora dela. Deus, que é em si total plenitude e o ápice de toda perfeição, não pode engrandecer-se e crescer interiormente, mas seu nome pode ser engrandecido e crescer pelo agradecimento e louvor que prestamos às suas obras exteriores. Como não podemos incorporar-lhes esse louvor, posto que ele não pode ter acréscimo de bem, atribuímo-lo a seu nome, que é sua parte exterior mais próxima. Eis como apenas a Deus cabem glória e honras; e não há nada tão distante da razão quanto nos pormos a buscá-las para nós; pois, sendo interiormente pobres e necessitados, nossa essência sendo imperfeita e precisando continuamente de melhora, é nisso que nos devemos afainar. Somos todos ociosos e vazios; não é de vento e de palavras que temos de nos encher: precisamos de substância mais sólida para nos reparar. Um homem esfaimado seria muito ingênuo se procurasse prover-se de um belo traje em vez de uma boa refeição: é preciso atender a urgência maior. Como dizem nossas orações habituais: *‘Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus.’* [Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens]. Estamos em penúria de beleza, saúde, sabedoria, virtude e outras qualidades essenciais; os ornamentos externos serão procurados depois que tivermos obtido as coisas necessárias. (II, XVI, 2006, p. 428-9).

A cisão entre nome e coisa, neste caso, extrapola as concepções de significante e significado. Montaigne afirma que apenas o nome de Deus pode ser glorificado. Se esse nome não participa da divindade, ao menos se relaciona ao divino. Assim, a glória é um atributo da divindade. Deste modo, a partir da oposição entre humano e divino, o homem que deseja a glória pessoal, anseia a divindade: “(...) tenta substituir Deus no grande jogo da Criação.” (PRADO, 2007, p. 179). Nesta leitura possível do argumento de Montaigne, a glória humana é demoníaca.

4.3 MELANCOLIA E GENIALIDADE

Costuma-se, no ocidente, relacionar as noções de melancolia, gênio e loucura. Estes três modos de ser são expressões de um mesmo acontecimento originado no íntimo da relação humana com o mundo. Elas derivam da resolução tomada, no início da linguagem, de determinar o lugar da verdade na investigação conceitual, tendo como resultado o esquecimento, no pensamento, na ação e por vezes até no sentimento “(...) do que tem de infinito a menor coisa existente, em seu momento e seu lugar; e por outro efeito a ignorância, em nossa vida, em nosso destino, do que tem de valor, no entanto, absoluto, tal ou tal ser.” (BONNEFOY, 2014, p. 14). Nesta fenda entre as coisas e o pensamento conceitual que busca representá-las, os humanos se veem destituídos de familiaridade com a realidade, de relação imediata com a existência. A unidade é garantida somente pela morte.

Daí que tudo, em primeiro lugar a finitude, aparece como um mistério. O conhecimento é desterrado. O conceito pode se aproximar do que todavia lhe escapa. O exílio é a condição humana. Os indivíduos são finitude, são determinados e angustiados por ela, e é do exterior da palavra que ela recai sobre eles, sobre as ações. O pensamento conceitual recusa o inconsciente, o que garantiria a visão total, opondo-se às intuições deste. Estas, no entanto, permanecem ativas, aparecendo como loucuras.

A melancolia resulta também do costume de se compreender os objetos tão somente por características sintetizadas, de modo que as coisas são destituídas da própria presença. Desta privação, a sociedade se lança adiante com a ilusão de que o futuro preencherá o vácuo. Para Bonnefoy, a melancolia é, no mais íntimo, “(...) uma esperança ao mesmo tempo sempre renascente e sem fim decepcionada: mas menos um verdadeiro desejo de ‘verdadeira vida’ do que a falta nesse desejo de uma real necessidade de se satisfazer.” (2014, p. 15). Esta é a ambiguidade deste modo de ser. O mundo sonhado é mais satisfatório que a realidade. O melancólico se entrega ao prazer do onirismo. Melancolia é apreciar uma figura do mundo a qual se sabe ilusória, sem admitir o ônus implicado neste alheamento. É desejar e não desejar o retorno ao real: esta ambivalência é a característica mais específica desse modo de ser, mais que o teor do devaneio invariável ao qual o melancólico se entrega.

Na outra dimensão da realidade que é a criação artística, muitos dos artistas mais inventivos, seja em música, pintura e literatura, são melancólicos. Isto porque “No signo artístico o indesejado do mundo aflora, de novo, para belos instantes de reencontro.” (BONNEFOY, 2014, p. 16). Embora o pensamento conceitual e a alienação que ele implica integrem os signos da arte, ele não é o único a determinar a relação com o mundo. Em uma pintura há aspectos que a língua não sabe comunicar. Em um poema a palavra se propõe em sua densidade própria de palavra, dando a coisa à intuição. Um aumento da ou um aditivo à realidade sobre o pensamento comum, permitindo comunicar muito mais do que propõe o pensamento. Constroem-se mundos por meio de acréscimos que esses reencontros propõem. O desgosto é eliminado. Porém, o indivíduo se vê novamente enredado em ideias abstratas, apesar da aparência:

(...) e sabemos bem que, desta maneira, tendo tudo, na verdade não temos nada. A arte é facilmente uma incitação ao sonho lúcido, a esta felicidade infeliz: a melancolia. Ao longo de toda a história do Ocidente a arte tem sido o espelho de aumento deste oximoro na existência. (BONNEFOY, 2014, p.16).

O gênio, noção ocidental, remete comumente ao poder de criar. Em geral se considera esse poder como inexplicável. Sobretudo após o Renascimento, vulgariza-se a ideia de uma capacidade ou inspiração transcendental que garantiria qualidade superior a determinadas obras, mas que destinaria o autor a uma vida inquieta e até trágica. Considera-se a existência de um furor divino ou demoníaco que invade o indivíduo e acaba por aniquilá-lo. Esta noção, de certa forma adequada à condição humana, é obviamente ilusória. Seria possível ignorar absolutamente esta concepção, se ela não tivesse sua realidade. Ela indica um fato que nada tem de falso: o modo como certos indivíduos criativos, sobretudo os mais inventivos, relacionam-se com a arte, com um esforço extraordinário, uma impetuosidade turbulenta e inesgotável até o momento em que, por vezes violentamente, esta força desaparece, às vezes pela morte.

O que é o gênio e qual a necessidade dessa ideia obscura para se referir aos confins da criação artística? Para Bonnefoy, essa noção é instintivamente usada diante de obras nas quais se exacerba a contradição característica da atitude melancólica, dominando a ambiguidade que esta leva ao extremo. A melancolia quer e não quer, sem buscar se livrar deste embaraço, por mais triste que isto seja. A consciência da finitude como única realidade não basta para superar o sonho. Bonnefoy se pergunta:

(...) no momento mesmo onde a evidência da finitude se afirma e reclama que se a reconheça e confesse, o sonho que deveria então se interromper se dirige a aquele ou aquela que aí se fixam com argumentos tão fortes que seu pensamento e mesmo seu coração acabam convencidos de seu valor próprio: diríamos mesmo de sua realidade, tão radical quanto esta que sabem perceber na finitude? Como se o que o espírito sonha em substituir a esta última não fosse, neste caso, a simples montagem que o desejo constrói com aspectos que ele escolhe na aparência do mundo, mas do real, verdadeiramente, um real que ele desejaria então reconhecer, qualquer que seja a inquietude que resulta quanto à outra intuição, que se vai temer dever trair? (BONNEFOY, 2014, p. 17).

O conflito entre estas duas intuições parece insolúvel. Ambas tem a própria realidade. Teme-se sonhar porque enquanto a finitude se impõe ao corpo, a outra realidade se mostra apenas ao espírito. Esta aporia é muito mais complexa que a relação ambígua do melancólico com a vida e o sonho. A dor domina, dor da angústia na esperança, sofrimento ao mesmo tempo pungente e doce da nostalgia do ideal. Apesar disto, os gênios se fazem ativos. A enigmática força latente no ser humano, percebida pelos melancólicos como tumultuosa e sem função, é aqui empregada.

Chamo gênio esta captura do espírito no conflito entre duas maneiras de compreender a existência da qual nem uma nem outra desarma. Um estado de consciência que não é então um dom, recebido de algum céu, mas um questionamento que caracteriza sua vontade corajosa de recusar a aporia, e isto nas ações, nas obras. (BONNEFOY, 2014, p. 17).

O melancólico e o gênio compartilham o mesmo desterro, são duas formas de uma única ilusão, assentada na dialética da palavra. A poesia, para Bonnefoy, é diferente das outras artes: ela seria uma negação da ambiguidade melancólica, transgressão das fórmulas do pensamento conceitual. A poesia não sugere que se idolatre um sonho, mas que não se admita a iconoclastia, exceto que a senda aberta nesta lucidez não se faça uma resignação narcísica, similar a perturbação melancólica, mas a obstinação que, após o fracasso, retorna à palavra, persevera em um recomeço sem fim, pois a necessidade de unidade é intensa, e se reconhece que na relação com o outro que tem a mesma necessidade, a admissão compartilhada do fracasso sinaliza uma verdade. “Uma escrita, a poesia? Tanto quanto uma leitura de si onde a devaneio estético.” (BONNEFOY, 2014, p. 21).

O pensamento conceitual embaraça a consciência de si quando procura compreender a própria relação com o tempo, o lugar, o acaso. A crítica ao conceito pode produzir uma miríade de outras ilusões. Porém, a poesia permite uma crítica afetiva que desfaz o embaraço e o orgulho conceitual. “É como se a linguagem nos acolhesse, nos remetesse a nós mesmos, no momento mesmo onde, é verdade, entretanto, ela nos priva do mais interior do que nós somos (...)”. (BONNEFOY, 2014, p. 22). Para o autor, a poesia se distingue, neste caso, como prova e escuta de palavras, enquanto as outras artes tem apenas uma relação indireta com a linguagem. As artes não livram da melancolia, mas se prestam a ela, agravando-a. Já a poesia pode transportar o poeta e o leitor para fora destas regiões onde a loucura se impõe.

As referências de Montaigne a Tasso mostram que o poeta ensina ao ensaísta o valor da moderação, contribuindo para a compreensão deste último acerca de uma ideia de sabedoria. A presença de Tasso nos *Ensaaios* deixa ver que Montaigne valoriza a vida privada, mantendo certa desconfiança em relação à vida pública. A imaginação poética também é valorizada em relação à existência real e prosaica. O ensaísta também entende a genialidade e loucura do poeta como resultado da oposição entre uma vida idealizada e a realidade divergente.

A ideia de gênio demoníaco como afirmação e diabólico como negação ajudam a entender o conflito entre pulsão de vida e morte. A genialidade seria manifestação da primeira, já a melancolia seria expressão da segunda. O gênio quer tudo ser.

O melancólico se afasta, em último caso se deixa morrer. Viu-se que, embora muitas vezes dissimulada, Montaigne admite em si mesmo a vontade de glória, sendo esta uma ideia antecessora à concepção de gênio. O distanciamento, o discurso inicial de negação seriam expressões do diabólico. Define-se, assim, o embate entre instinto de vida e morte.

As considerações de Bonnefoy são bastante esclarecedoras para a compreensão de melancolia e genialidade nos *Ensaïos*. O conflito entre o mundo interno e externo, o querer e não retornar à realidade, a recusa do pensamento conceitual, das classificações, o esforço sempre renovado de alcançar uma escrita ideal, que apreenda o inconsciente, a totalidade da condição humana: estes são aspectos do melancólico e do gênio que aparecem nos *Ensaïos*. A rejeição do conceito, a procura obstinada de uma escrita ideal que compreenda a existência familiaridade com o mundo, a fenda que origina tanto a melancolia quanto a ação do gênio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu, a melancolia para Montaigne pode ser diferenciada da melancolia do escritor. Ressalte-se que a noção do ensaísta acerca desse humor corresponde ao da época: loucura, abatimento, tristeza, misantropia, reflexão, superioridade intelectual e genialidade são associadas à melancolia. Ao falar do próprio temperamento, o escritor por vezes afirma, por vezes nega a própria melancolia. Na época, principalmente na literatura francesa, a ideia de doença é superada pela concepção em estado de ânimo ou sentimento. Assim, é possível ler esta contradição nas referências à própria compleição como descrição de estados de ânimo: Montaigne não é melancólico, nem doente, mas conhece esta condição como sentimento passageiro. Sobretudo após a morte de La Boétie, o escritor vive uma fase melancólica. “Da amizade” é talvez o ensaio em que esse humor se faz mais evidente. Além disto, sabe-se que nos *Ensaio*s a alteridade assinala a identidade: as oposições são acolhidas, as contradições não são reduzidas.

A melancolia do escritor, o modo como ela se manifesta no texto é indicada por diversos aspectos: o discurso de negação inicial, a rejeição das aparências, crenças, opiniões, e paixões; a preferência por Demócrito em oposição a Heráclito, o distanciamento, as frases de desgosto e ruptura inscritas na biblioteca, a valorização da solidão, da vida privada, a desconfiança em relação a si mesmo, à multidão presente em si, à vida pública; a consciência ampliada de si, correlata à consciência da morte; a autodepreciação e a depreciação do humano em geral, a tendência premente a se comunicar, a satisfação em se autodesnudar que é também desnudamento do outro; a problematização desenganada da existência; o instinto de morte no desgosto da relação com o outro, no medo de não-ser indicado na pulsão de agressão, no medo da morte pelo mutismo, na tentação do suicídio; a rejeição do conceito, a valorização da imaginação poética em oposição à existência real e prosaica, o querer e não querer retornar à realidade, ao mundo exterior, e o conflito entre o real e o ideal.

Em relação à noção de gênio, a reflexão de Montaigne diverge do entendimento predominante na época. Após o Renascimento, propaga-se a ideia de uma inspiração transcendental que garante genialidade, mas que destina o gênio à desgraça. Um furor divino ou demoníaco invadiria o indivíduo e acabaria por destruí-lo. Montaigne usa a linguagem do êxtase platônico, mas não implica a substância deste. Furor e mania são termos usados como metáforas. Sendo cético, o ensaísta atribui a inspiração à imaginação, sorte, reflexão e pensamentos complexos. Já a genialidade do próprio escritor pode ser

vista não só pela vontade de glória, ora dissimulada, ora admitida, mas também pela busca obstinada de uma escrita ideal que apreenda a totalidade da existência, a condição corporal, o inconsciente. Esta perseverança em superar a divergência entre o real e o ideal, em sobrelevar a fenda entre as coisas e os conceitos na busca por uma relação imediata com a existência é o trabalho do gênio que recusa a hesitação e a imobilidade melancólica. Obstinção sem fim, similar a que Bonnefoy vê no poeta: persistência que, após o fracasso, retorna à palavra, pois a necessidade de unidade é intensa. Não se trata de idolatrar o onirismo ou o inconsciente, mas de se livrar do embaraço do pensamento conceitual.

No prefácio à edição francesa dos *Ensaaios*, Merleau-Ponty (1965) afirma que o mais próprio de Montaigne está no que este diz sobre as condições e motivos do retorno ao mundo. No decorrer da obra de Montaigne há um movimento que parte da acusação melancólica das aparências, rejeição das crenças, opiniões e paixões, chegando por fim à restituição do que fora negado, sem pretensões de estabelecer uma conclusão definitiva e reconfortante.

Montaigne tende obviamente a viver para si: “(...) me apaixono por – poucas coisas. (...) dificilmente me envolvo. Tanto quanto posso, emprego-me todo em mim (...)” (III, X, 2001, p. 328). Na vida exterior se vive para os outros. As paixões fazem o indivíduo sair de si mesmo. O ensaísta rejeita a vida pública, o amor, a amizade. Desta forma, é possível se dedicar à própria existência. Porém, neste recolhimento, o que se encontra não é a estabilidade, mas o tumulto, a perturbação e a morte próxima, insígnia de todas as desordens. Distanciado da sociedade e sem encontrar nele mesmo justificativas para a comédia humana, dedica-se à vida que ele percebe emanar inadvertidamente em si, recorrendo à irrisão generalizada, motivado pelo desprezo dele próprio e do mundo.

Mas este pensamento, esta preferência pelo exemplo de Demócrito que se mostra no início dos *Ensaaios* é aos poucos superado por uma outra reflexão: se a crítica das paixões chega a mostrar que o indivíduo jamais está em posse de si, e que as paixões são o indivíduo, essa mesma crítica acaba por revalorizá-las. As opiniões e paixões são o único meio, o único recurso disponível. Para deter ou apreender a volubilidade humana, o ponto fixo necessário está na aparência de verdade, na existência de opiniões. O encanto das certezas perdidas reaparece, assim, na dúvida que as circunscreve e as evidencia. Montaigne almeja viver de acordo consigo mesmo, mas acaba por reconhecer que os indivíduos são, entre outras coisas, o que são para os outros, e que a opinião alheia afeta o íntimo de cada pessoa. A amizade com La Boétie é justamente uma forma de relação em que um se escraviza ao outro:

Montaigne e o autor dos *Ensaaios* são nascidos desta amizade (...), em suma, para ele, existir, é existir sob o olhar de seu amigo. É que o verdadeiro ceticismo é movimento em direção à verdade, a crítica das paixões é o ódio das falsas paixões, e enfim, em algumas circunstâncias, Montaigne reconheceu fora dele homens e coisas os quais ele nem mesmo sonhou recusar, porque eles eram como o emblema de sua liberdade exterior, porque os amando ele era ele mesmo e se reencontrava neles como se reencontrava em si. (MERLEAU-PONTY, 1965, p. 19).

Montaigne não rompe com a sociedade, não a renuncia em definitivo. Ao verificar que o que ele gosta integra o jogo social, ele confirma decididamente o movimento natural que o leva para o exterior, participa da comédia humana. Tendo encontrado esta bravura e liberdade, as paixões e a morte são transfiguradas. A meditação da morte é um modo triste de viver.

No movimento que o atira às coisas, e justamente porque ele mostrou o arbitrário e o perigo, Montaigne descobre o remédio para a morte (...). O remédio para a morte e as paixões não é se desinteressar, mas ao contrário passar além como tudo nos faz. (Idem, 1965, p. 22).

Em sociedade a liberdade é ameaçada e se corre o perigo de se escravizar aos outros. Contudo, lastimar a condição humana não faz sentido, pois o mal e bem não se encontram senão na existência. Para Merleau-Ponty, toda a moral de Montaigne:

(...) repousa sobre um movimento de orgulho pelo qual ele decide tomar em mãos sua vida arriscada, porque nada tem sentido se não se está nela. Depois deste desvio em direção a ele mesmo, tudo lhe parece bom de novo. (MERLEAU-PONTY, 1965, p. 22-3).

Assim, uma sinuosa trajetória se define no decurso da escrita dos *Ensaaios*. A princípio, Montaigne se distancia da sociedade. Rejeita as paixões, considerando tudo o que leva para fora si como a morte do eu. Porém, na crítica das paixões, acaba por reconhecê-las como o próprio indivíduo. Não é possível existir sem este movimento impetuoso que o leva para fora dele mesmo. Como diz Merleau-Ponty, trata-se de bravura e orgulho. Isto não é outra coisa senão triunfo sobre o instinto de morte, resistência, transformação. Tendo conhecido o luto, a despersonalização, o desgosto e a misantropia, estados de evidente tendência letal, Montaigne reconhece, na crítica do que o leva para fora de si, o antídoto contra esta disposição aniquiladora. É preciso ultrapassar as paixões e a morte, não se deixar levar por elas, nem rejeitá-las.

Neste querer e não querer retornar à realidade, ambiguidade propriamente melancólica, Montaigne acaba por admitir a vida pública, as aparências e paixões. Se ao iniciar a redação do livro ele se encontra em estado de luto e melancolia, tomando o partido de Demócrito, nos últimos textos já se vê esboçada uma outra reflexão, uma sabedoria ensaiada no decorrer do processo de escrita. Avesso a tudo o que o leva a sair dele mesmo, criticando todas as formas de paixões e êxtases, entre os quais se encontra a ideia de gênio da época, Montaigne elogia um sábio que é a antítese do gênio, pois em vez de sair de si, atenta para si mesmo, estreitando o vínculo entre corpo e alma. Não são necessários conceitos para definir esta união: para esta sabedoria a experiência existencial da unidade é suficiente.

A melancolia está no princípio do percurso que leva Montaigne a esboçar essa noção de sabedoria. É somente após o discurso de negação e o sofrimento físico que o ensaísta reconhece a validade do que fora negado e a importância da condição corporal. Ao escrever os *Ensaaios*, Montaigne não só transforma a prostração em potência, mas esboça no decorrer das experiências de si uma sabedoria toda própria, afirmadora de vida, que dá valor à experiência existencial, ao corpo, ao prazer, ao presente, à paixão livre. Sábio propriamente montaigneano, que não chega a conclusões definitivas, nem se esquece do que viu no caminho percorrido.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- _____. *Ética a Nicômaco*. Bauru: EDIPRO, 2002.
- _____. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos, 2003.
- AUERBACH, E. L'Humaine Condition. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, J. *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.
- BIRCHAL, T. *O eu nos Ensaaios de Montaigne*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. BONNEFOY, Y. La mélancolie, la folie, le génie – la poésie. In: CLAIR, J. (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. France: Gallimard, 2013.
- BRADY, E. Melancholy as an aesthetic emotion. *Contemporary Aesthetics*, Michigan Publishing, v. 1. 2003. Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006?view=text;rgn=main>>. Acesso em: 29 out. 2015.
- BRAHAMI, F. *Le scepticisme de Montaigne*. Paris: PUF, 1997. BURTON, R. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: UFPR, 2011. v. I.
- _____. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: UFPR, 2011. v. II.
- _____. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: UFPR, 2012. v. III
- _____. *A anatomia da melancolia*. Curitiba: UFPR, 2013. v. IV
- CARDOSO, S. Paixão da igualdade, paixão da liberdade: a amizade em Montaigne. In: NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.
- CERVANTES, M. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. CLAIR, J. (Org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. France: Gallimard, 2013.
- COSTA, G. Ensaaios de fragmentação: perda e dessubstancialização textual em Montaigne. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, n. 35. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/22750>>. Acesso em: 29 out. 2015.
- DOBRÁNSZKY, E. *No Tear de Palas. Imaginação e Gênio no Século XVIII: uma introdução*. 1991. Tese (Doutorado em educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000029118>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

FICINO, M. *Tres libros sobre la vida*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2006.

FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, S. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRIEDRICH, H. *Montaigne*. Paris: Gallimard, 1993.

GARAVINI, F. *Monstres et Quimères: Montaigne le texte et le fantasme*. Paris: Editions Champion, 1993.

GIDE, André. Préface. In: MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Livre premier. Paris: Gallimard, 1962.

GOETHE, J. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Globo, 1971. v. 1.

_____. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Globo, 1971. v. 2.

_____. *Torquato Tasso*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

HECK, F. The Meaning of Solitude in Montaigne's "Essays". *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, v. 25, n. 3, set. 1971. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/rocky_mountain_review/summary/v025/25.3.heck.html>. Acesso em: 29 out. 2015.

HIPÓCRATES. *Sobre o Riso e a Loucura*. São Paulo: Hedra, 2011. HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KESTLER, I. Torquato Tasso: o drama do poeta moderno. *Forum Deutsch Revista brasileira de estudos germânicos*, v. 9, 2005. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol9/tasso.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

KLIBANSKY, R. PANOFSKY, G. SAXL, H. *Saturno y la melancolía*. Madrid: AlianzaEditorial, 2012.

MATHIEU-CASTELLANI, G. *Montaigne: L'écriture de L'Essai*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

MERLEAU-PONTY, M. Lecture de Montaigne. In: MONTAIGNE, M. *Essais*. Livre troisième. Paris: Gallimard, 1960.

MOLDER, M. A Suprema Indiscrição. In: GOETHE, J. *Torquato Tasso*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

MONTAIGNE, M. *Os ensaios: livro I*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Os ensaios*: livro II. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Os ensaios*: livro III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, B. Literatura e filosofia: Grande sertão: veredas. In: LIMA, L. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

PIGEAUD, J. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. Prologomènes à une histoire de la mélancolie. *Histoire, économie et société*, n. 4. 1984. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_4_1369>. Acesso em: 29 out. 2015.

PRADO, M. *Vesper*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1084.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2016.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLOSSMAN, B. From La Boétie to Montaigne: The Place of the Text. *Comparative Literature*, The Johns Hopkins University Press, v. 98, n. 5. 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2906053?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 29 out. 2015.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCREECH, M. *Montaigne & Melancholy*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Como Gostais e Noite de Reis*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 19--.._. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *L'Encre de la mélancolie*. France: Éditions du Seuil, 2012.

_____. *Montaigne em Movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TEEFY, P. Montaigne: Mask and Melancholy. *Ça Parle*, Nebraska Press, v. 1, n. 1. 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27823804>>. Acesso em: 29 out. 2015.

TETEL, M. Montaigne et le Tasse: imagination poetique et espace imaginaire. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, v. 33, n. 33. 1981. Disponível em:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1981_num_33_1_1899>. Acesso em: 29 out. 2015.

THIBAUDET, Albert. Préface. In: MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Livre second. Paris: Gallimard, 1962.

VIDAL, Fernando. L'expérience mélancolique au regard de la critique. In: STAROBINSKI, J. *L'encre de la mélancolie*. France: Éditions du Seuil, 2012.

VILLEY, P. Os Ensaios de Montaigne. In: MONTAIGNE, M. *Ensaïos*. Livro segundo. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ZALLOUA, Z. Alterity and the "Care of the Self": Montaigne's Essay "Of Friendship".

Intertext, v. 6, n. 1. 2002. Disponível em: <<http://philpapers.org/rec/ZALAAC>>. Acesso em: 29 out. 2015.

WELLER, B. The Rhetoric of Friendship in Montaigne's Essais. *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, v. 9, n. 3. 1978. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/468452?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 29 out. 2015.

WILDEN, A. Par Divers Moyens On Arrive A Pareille Fin: a reading of Montaigne. *The French Issue*, The Johns Hopkins University Press, v. 83, n. 4. 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2908049>>. Acesso em: 29 out. 2015.

WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1988.