



Três melancolias, três olhares: de Ofélia, da malmaridada e de Ramon Llull

Adriano Messias

Pós-doutorando em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP/ Fapesp). Pesquisador visitante no Depto. de Filosofia da Universidad Autónoma de Barcelona. Contato com o autor: adrianoescritor@yahoo.com.br

Resumo: Este texto parte de reflexões distintas que se encaminham em uma mesma abordagem teórica sobre casuísticas contendo o sentimento melancólico na literatura: 1) o fado de Ofélia no âmbito do drama hamletiano (de sabor medieval tardio), fado este que a leva à morte; 2) a cantiga popular catalã *Rossinyol que vas a França*, em que uma mulher *malmaridada* reclama de sua má sorte; e, por fim, 3) o delírio melancólico do escritor e filósofo medieval Ramon Llull. Enquanto as duas primeiras aproximações tratam da “bela sofrida” – Ofélia, a rejeitada e a outra, anônima e malcasada, a melancolia lluliana se fundamenta na psicose megalomaniaca. A tríade exemplifica, já em períodos de fortes sabores do medievo, recorrências da crise do sujeito sintomaticamente expressas na cultura (aqui, em um escopo sempre literário, ainda que Llull seja analisado sob a ótica psicanalítica de Bassols i Puig). Assim, Ofélia, esfacelada pela incerteza e o repúdio hamletiano, esse homem moderno *avant la lettre*; a mulher sem nome e angustiada que discretamente responsabiliza o pai pela infelicidade conjugal; e a genialidade de Ramon Llull, hoje, o prestigiado pai da literatura da Catalunha, entrecruzam olhares díspares, como setas lançadas em direções variadas, mas que se resvalam: uma para baixo, outra para o alto e a terceira para o Outro.

Palavras-chave: Literatura medieval. Crise do Sujeito. Melancolia. Monstros. Feminilidade.

Abstract: This text starts from different reflections that go towards a same theoretical approach around case studies presenting the melancholic feeling in the literature: 1) Ophelia's fate linked to the Hamletian drama (with its late medieval flavor) that leads her to death; 2) the popular Catalan folk song *Rossinyol que vas a França*, when a *malmaridada* woman complains about her bad luck; and finally, 3) the melancholic delirium of writer and medieval philosopher Ramon Llull. While the first two approaches deal with the "suffering beauty" - Ophelia, the rejected lady, the other an anonymous girl tied in a unfortunate marriage - the Llullian melancholy is based on the megalomaniac psychosis. The triad exemplified in periods echoing the tones of the Middle Ages demonstrate recurrences of the subject's crisis symptomatically expressed in culture (in an ever literary scope, although Llull is analyzed from the



psychoanalytical perspective of Bassols i Puig). Thus, 1) Ophelia, shattered by Hamlet uncertainty and repudiation - this *avant-la-lettre* modern man; 2) the nameless and anguished peasant woman that discreetly blames her father by her marital unhappiness, and 3) the genius of Ramon Llull, today the prestigious father of Catalan literature, with their disparate looks, can be crossed like arrows thrown towards different directions: one downwards, one upwards and the third towards the Other.

Keywords: Medieval literature. Subject's crisis. Melancholy. Monsters. Femininity.

1. Ofélia: a melancolia da mulher de verdade?

Figura 1: Pannel do MUBHA Vil.la Joana, em Barcelona, museu dedicado à literatura.



Fonte: fotografia cedida por Frederico Moreira.

Ofélia vê o rio e se joga (ou cai dentro dele). A flecha de seu olhar mirou águas serenas e quietas. Desta imagem delicada e contundente, recorro a Lacan, para quem, na esteira de Freud, tornar-se uma mulher não era um processo fácil.



Se há muito mais histéricos-mulheres do que histéricos-homens – é um fato de experiência clínica –, é porque o caminho da realização simbólica da mulher é mais complicado. Tornar-se uma mulher e interrogar-se sobre o que é uma mulher são coisas essencialmente diferentes. [...] Sua posição é essencialmente problemática, e até um certo ponto inassimilável. [...] A questão do histérico macho concerne também à posição feminina. (LACAN, 1985, p. 203 e 204).

Simone de Beauvoir celebrou-se ao registrar a proposição que veio se tornar a sua máxima mais conhecida: a de que não se nascia mulher, tornava-se. Entretanto, para Lacan, a interrogação sobre o que era uma mulher, avançava, necessariamente, por um terreno diverso daquele de tão somente tratar do escopo da construção social, de onde advém minha escolha pela personagem de Shakespeare para começar este texto: a ofídica Ofélia. Amada, então rechaçada, e depois, morta. Eis uma melancólica fêmea fálica da mesma linhagem medusiana/melusiana da ancestral medieva e celta, eternizada no belo texto de Jean d'Arras. Assim como Melusina, metamórfica feiticeira, a amada de Hamlet será marcada por um amor desencontrado, pontuado pelo repúdio e pela intolerância. E, como Medusa, ela terá como *fatum* a morte, assegurada certamente ao jogar-se (ou cair) no rio, o qual, de certa maneira, funciona como o espelho cruel em que pudera visualizar-se nos últimos instantes, possivelmente tendo a cabeça enfeitada de flores. Ofélia, pois, seria uma amaldiçoada, como o monstro celta e o monstro grego, cuja mirada direta de um homem desencadearia uma desgraça. A essas mulheres – é o que a tradição parece nos advertir – gestadas pela estrutura histeria deve-se dedicar o olhar lateral, em viés, pois encará-las petrifica, imobiliza. Uma tem serpentes como cabelos, outra, a cauda reptiliana à guisa de pernas. A amada de Hamlet porta orquídeas com estrutura em forma de pênis – a rainha Gertrudes quase o disse, mas conteve-se por pudor – como ornamentos em seu líquido sepulcro. A dama azulada, ou uma correlata sua, a dama pálida, mergulhada em *blue* e desencanto, ora repleta de um erotismo de mórbida tez, era, até o século XIX, a figura equivalente à mulher deprimida dos diagnósticos rápidos da atualidade. O dito de um médico vitoriano “é uma melancólica” soava algumas vezes como condenação e, em outras, como a assertiva da condição leviana e fútil que demarcava o terreno do feminino. Conforme proponho:

O termo genérico “depressão”, nos dias de hoje, é, de certa forma, equivalente à melancolia dos oitocentos, quando muitas pessoas, comumente mulheres, se entristeciam profundamente e podiam mesmo morrer, conforme várias narrativas românticas, envoltas no *blue* tanto da cor quanto da doce tristeza (MESSIAS, 2016, p. 321 e 322).



Iconografias variadas vieram a apresentar Ofélia morta em um rio envolta em flores. Na peça de Shakespeare, menciona-se, dentre os vegetais, a presença da *orchis mascula*, a *dead men's fingers* dos ingleses, também chamada, dependendo da região britânica, de *salep orchid* (orquídea salepo), *male orchis* ou *early-purple orchid*, a qual floresce de maio a junho. Jacques Lacan associou a espécie à mandrágora, também o provável veneno que Julieta ingeriu para simular a própria morte. Entretanto, a aproximação que ele faz a estes exemplares da flora só se dá pela via do elemento fático e não pelo rigor botânico, uma vez que a *orchis mascula* é uma orquídea e a mandrágora está mais aparentada com a batata. Os termos *orchis*, do grego “testículos” (ὄρχις), e *mascula*, do latim “ másculo”, “viril”, propiciam provável alusão aos dois tubérculos em forma testicular que lhe estão sob o caule, bem enterrados; já a mandrágora, apresenta, algumas vezes, um corpo rizomático, que recorda a silhueta humana (ou, para outros, também dois testículos), umas das características que acabaram por lhe atribuir poderes mágicos na Idade Média – sua semente era, para muitos, o sêmen de um enforcado. As duas plantas apresentam flores de tons predominantemente arroxeados.

As metáforas florais, muito fortemente, percorrem a análise lacaniana sobre a obra “Hamlet”, em que Ofélia é descrita como “um broto a eclodir” (*un bourgeon près d'éclorre*) (LACAN, 2013, p. 359), portadora de uma vida perto de florescer, ainda que, no cerne deste broto, exista um inseto roedor que a ameace. Lacan menciona o vocábulo grego *ophelio* como um verbo que sugere “fazer engordar”, “inchar” (LACAN, 2013, p. 360), no sentido que era atribuído à troca de pele de certos bichos (*la mue*) e à fermentação vital. Ofélia, portanto, tal como uma orquídea que se abre e se oferece a um inseto, é, pois, uma armadilha. Para tanto, há que agir como chamariz, porém, Hamlet, cauteloso, não se permite ser apanhado, ainda que a cautela não tenha sido a força movente do protagonista shakespereano.

Aos poucos, as semelhanças com Melusina, a bela fada tristonha, vão se anunciando. Ambas mulheres, cada qual com seu feitiço, confundem-se com a figura do falo. E, assim como a outra, prodigiosa bretã, Ofélia se verá arrastada pela desgraça, mas terá seu fim no afogamento, diferente da primeira que, segundo algumas versões, simplesmente desaparece dos olhos do amado, contrafeita e magoada¹.

Quem bem descreve o passamento de Ofélia é a própria rainha Gertrudes, esta devoradora implacável e castradora insaciável que Lacan denominou, sem pudores, de *con béant*, “cona

¹ A história de Melusina tem várias interpretações. A parte narrativa mais comum é aquela que ocorre a partir do momento em que seu futuro marido, Raimundo de Poitou, encontra uma floresta francesa e lhe propõe casamento. A fada, porém, estabelece-lhe uma condição: poderia desposá-lo, contanto que ele nunca entrasse no quarto dela aos sábados e a visse banhar-se. Curioso, ele um dia quebra a promessa e descobre que a esposa era meio-mulher, meio-serpente. Em algumas versões, ela desaparece desde então, magoadíssima. Em outras, perdoa-o, mas, quando ele a chama publicamente de “serpente”, ela vai de vez, assumindo a forma de um dragão e deixando-lhe dois anéis mágicos.



arreganhada”. Ela é quem anunciou a fatalidade para Laertes, irmão da morta, como sendo suicídio, mas amenizou o acontecimento, empregando as seguintes palavras:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
Ela foi até lá com estranhas grinaldas
De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
E compridas orquídeas encarnadas,
Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,
E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro².
Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
Para aí pendurar as coroas de flores,
Um ramo invejoso se quebrou;
Ela e seus troféus floridos, ambos,
Despencaram juntos no arroio soluçante.
Suas roupas inflaram e, como sereia,
A mantiveram boiando um certo tempo;
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria para que suas roupas
Pesadas pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada do seu canto suave
À morte lamacenta (SHAKESPEARE, 1991, p. 162).

² Grifo meu.



Figura 2: *Ofélia*, de John Everett Millais.



Fonte: Tate Modern, Londres/ domínio público.

No Tate Modern, em Londres, estes versos estão transmutados na pintura referencial de John Everett Millais³, seduzido aos 23 anos pela personagem que, em sua obra, apresenta-se serena, flutuante, cujo vestido se mistura com as flores que boiam ao redor. Também na longa estrofe, a rainha Gertrudes emprega uma metáfora importante: “Suas roupas inflaram e, **como sereia**⁴, A mantiveram boiando um certo tempo”. Melusina, depois de amaldiçoada, tornava-se serpente da cintura para baixo aos sábados, triste sina que a impedia de ser vista pelo marido naqueles dias. Seu banho tinha de ser feito em um quarto, distante dos olhos de seu homem; Ofélia, por sua vez, “sirenizou-se” depois de morta: o vestido fez-lhe a vez de véu para tapar-lhe o sexo (o que lhe confere a função fetichista também) e, ao mesmo tempo, foi seu ornamento entre as guirlandas floridas. Um véu, pois, é acessório da veste que ressalta o recalque da cultura, ao mesmo tempo em que desempenha a função de “mo(n)stração” (cf. BENSLAMA, 2002, p. 194) e vontade de proteção do homem contra o perigo feminino: véu/vestido-filtro a barrar o proibido e ressignificar o corpo da mulher. Sob o delicado vestido, o mortífero de Ofélia,

2. A melancolia da mulher partida em duas

³ Cf. OPHELIA 1851–2. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>. Acesso em: 12 de setembro de 2016.

⁴ Grifo meu.



A malcasada dispara seu olhar em lança para o alto das copas das árvores de um bosque. Ela vê o rouxinol e pede para que ele leve um recado por ela. Aqui, tem-se uma mulher simples e anônima, muito ressentida e insatisfeita, espelho de muitas outras que, por séculos, escutariam a canção que eternizou o pássaro, a única escuta possível para a saudade e a nostalgia da jovem. A narrativa melódica – outro exemplo de um tom medieval tardio – gira em torno dessa moça comum do povo, filha de aldeões. O eu-lírico nos faz supor que, distante do marido, que possivelmente trabalhava em sua faina, a infeliz aproveitou-se para caminhar entre as árvores e buscar algum alívio para a desdita. Eis aqui uma mulher dividida: não só por estar longe dos pais, mas também em um país não mais o seu, separado em dois pela muralha pirenaica. Ela se divide ainda não pelo fato de aparentemente não ter tido escolha, mas por não ter sabido o que fazer com o destino que lhe fora imposto. Dessa maneira, a cantiga reflete a figura da histórica lamuriosa que se põe na condição vitimizada, masoquista, para que dela se apiede o ouvinte (incauto, claro), ou seja, aquele que facilmente se permite ser seduzido, ou aquele que quer escutar o canto da sereia (ou o *Canto de Ossanha*⁵).

Rossinyol que vas a França é um rebento delicado do cancionero trovadoresco de forte inspiração provençal, vinculado às canções em torno de mulheres malcasadas, que se reúnem em um conjunto de glosas⁶, quase todas anônimas, agrupadas sob a tópica *La Bella Malmaridada*. Muitos desses apelos fortemente sentimentais percorreram a Europa durante o século XVI, sob influência do *Siglo de Oro* castelhano, em formas expressivas diversificadas, de poemas ao teatro.

A origem da poesia de *fin'amor* (ou amor cortês) é do final do século XI e início do XII e, provavelmente, tem matriz occitana ou provençal, de onde alcança maturidade com o trovadorismo e chega a outros idiomas vernáculos da Europa Ocidental. Tanto em forma quanto em gênero, *Rossinyol que vas a França*, classifica-se entre as “canções de malcasadas”, as quais apresentavam variados graus de lamuriação por parte da *mariée pure*, aquela que, por escolha dos pais, acabou por ser entregue a um homem que não conseguiu fazê-la feliz (ou com o qual ela não conseguiu realizar-se). Mais uma vez, eis a tônica da mulher insatisfeita.

Usualmente, a autoria de tais canções, quase sempre masculina, alternava o eu-lírico entre a mulher, o amante, o marido, ou, simplesmente, apresentava um narrador-escritor. Uma dessas canções,

⁵ Aqui, trata-se da bela canção de Vinicius de Moraes, que se ouve: “Coitado do homem que cai/ No canto de Ossanha/ Traidor!/ Coitado do homem que vai/ Atrás de mandinga de amor”, afinal, remontando à tradição trovadoresca, o “coitado” era aquele que sofria a “coita”, o mal de amor. Este samba compõe o disco “Os Afro-sambas”, de 1966, composto por Baden Powell e Vinicius de Moraes.

⁶ Este é um tipo de composição poética feita a partir de alguns versos que aparecem no início, os quais são repetidos e desenvolvidos ao longo das estrofes. A que menciono é: *LA BELLA malmaridada*. Disponível em: <<http://studylib.es/doc/235374/-la-bella-malmaridada>>. Acesso em: 12 de setembro de 2016.



possivelmente do século XIII, percorreu a velha Castela por volta de 1500 e por todo o século seguinte:

A bela malcasada
das mais lindas que vi,
recorda-te o quão amada,
Senhora, fostes de mim.

Chorar quero a ti e a mim
pois nossa sorte foi tal,
a mim, porque te mirei
e a ti, por ver-te assim
e aquele tempo em que me vi.⁷⁸

A história dessa “bela” que se queixa de ter de conviver com uma “fera” continua pelo século XVI na forma de uma literatura fácil, que corria de boca em boca, muitas vezes cantada pelos cegos ou músicos dos vilarejos, ou então, dispersas em folhas avulsas (denominadas *pliegos sueltos*), avoengas da literatura de cordel conhecida no Brasil e de afeição muito popular. Outras vezes, as cantigas recebiam uma vestimenta palaciana, cortesã, e eram levadas para as casas nobres de Castela na época do rei Carlos V. Nas numerosas variantes, algumas vezes, fazia-se um apelo ao divino para que este livrasse a mulher das tramas do diabólico, ou então, o eu-lírico assumia uma carga erótica imprópria às capelas reais e aos monastérios, mas de grande difusão em feiras e mercados; neste último caso, a mulher costumava ser comparada a uma bonita puta. Houve também versões teatrais das conjugalmente infelizes, com destaque para a obra de Gil Vicente e Lope de Vega, sob a vestidura de *villancicos*, romances, farsas e autos.

⁷ Estes textos estão espalhados pela internet em coletâneas várias, e comumente compõem um livro de domínio público denominado *Cancionero de la British Library*, circa 1500. No original, lê-se: “La bella malmaridada/ de las más lindas que vi,/ acuérdate cuánto amada,/ señora, fuiste de mí// Llorar quiero a ty y a mí/ pues nuestra dicha fue tal,/ a mí porque te miré/ y a ty por te ver así/ y aquel tiempo en que me vi”. Para mais informações sobre o assunto, cf.: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/convivio/> e <http://www.lluissvives.com/>.

⁸ Tradução minha.



Atrelado a esta forte tradição é que *Rossinyol que vas a França* pode ser considerado um dos marcos do cancionero popular catalão, datado cerca de 1659, quando a Catalunha foi dividida entre a França e a Espanha pelo Tratado dos Pirineus. Então, um rouxinol, para quem não haveria fronteiras, é eleito o mensageiro a enviar mensagens de amor ou de queixume com mesclas de raiva, neste caso, de uma filha que foi *malmaridada* com um pastor e sente saudades da mãe, do outro lado das montanhas⁹:

Rossinyol que vas a França, rossinyol
encomana'm a la mare, rossinyol
d'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

Encomane'm a la mare, rossinyol,
i a mon pare no pas gaire, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

I a mon pare no pas gaire, rossinyol,
perquè a un pastor me n'ha dada, rossinyol
d'un bell bocatge, rossinyol, d'un vol.
(ÁGUILA, 1960, p. 127).

O texto original, em catalão, poderia ser livremente traduzido da seguinte forma: “Rouxinol que vai à França, dê recomendações à minha mãe, rouxinol de um belo bosque, capaz de chegar até ela em um só voo. Porém, as recomendações são apenas à minha mãe, não tanto a meu pai, porque este me fez casar mal”. Em outras versões, as reclamações continuam: “Pois fui dada a um pastor que me faz guardar o rebanho, e por isso perdi a *esquellada*” (ou *cencerrada*, em castelhano). Ou seja, “dei meu dote em vão”. E ainda: “Como pagamento pelo serviço, rouxinol, eu lhe darei um beijo e um abraço”. Joan Baez celebrou a versão completa em uma turnê pela Europa em 1980, com mais essas estrofes:

⁹ Esta música também se popularizou no século passado graças ao disco de Joan Manuel Serrat de 1968, *Cançons tradicionals*, contendo “trovas catalanas folclóricas”, bem como a atuação de Joan Baez como intérprete da cantiga.



Que em fa guardar la ramada, rossinyol,
He perduda l'esquellada, rossinyol,
D'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

Jo t'he de donar per paga, rossinyol,
Un petó i una abraçada, rossinyol,
D'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

Rossinyol, que vas a França, rossinyol,
Encomana'm a la mare, rossinyol,
D'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

No caudal vertiginoso da histeria, estas personagens mulheres criadas pela literatura, sintomas de suas respectivas culturas, parecem atiradas pela boca de um abismo, em queda livre, arrastando, com famélica velocidade, a todos e a tudo que se encontre próximo ao seu ciclone perimetral, o qual age como um olho gigantesco sobre o leitor. Este tipo de configuração da estrutura do feminino funciona à maneira de um buraco negro. Paradoxalmente, a histórica é por ele igualmente dragada, de maneira que ambos tantas vezes se confundem. Afinal de contas, as bordas abissais são de condição pulsional e o fundo jamais palpável da fossa é a própria Coisa lacaniana. Bem antes reside, invaginada, na melhor das metáforas, Cila, com sua horda de cães danados, atados em volta da própria cintura. Tanto morde, tritura e come os que se aproximam quanto corre permanente ameaça de se autodevorar. E nesta mansão de Prosérpina, também habitam Medusa, Melusina e Ofélia, petrificadas, ao lado da *malmaridada*, debruçada em lágrimas, sem seu Príncipe Azul.

3. Os olhos de Llull

Em terceiro lugar, tem-se o caso Ramon Llull¹⁰ (1232-1315 ou 1316¹¹), em cujo sobrenome, à guisa de palíndromo, está a própria palavra “olho” (*ull*), em catalão. Llull não olhou para cima, nem para baixo, mas buscou acertar o Outro com sua engenhosa flecha: a linguagem criativa, sua âncora em navegação sob céu aberto. Com ele, fecho este pequeno círculo de observações e, para tanto, baseio-me no belo texto de Miquel Bassols i Puig (2010), resultante de sua pesquisa de doutorado.

Dentro da tradição dos trovadores medievais, a literatura da Catalunha remonta aos mesmos episódios fundantes de outras literaturas europeias e vive uma primeira onda benfazeja com Ramon

¹⁰ Em respeito à grafia catalã, não acentuo “Ramon”, diferentemente do que ocorre em castelhano.

¹¹ A Catalunha celebra seu sétimo centenário de morte neste ano de 2016.



Llull, Ausiàs March (1397-1459) e Joanot Martorell (1410-1465), cujos valores serão reassentados no Romantismo catalão do século XIX.

Llull foi um homem à frente de sua época, apaixonado por construir uma espécie de “máquina lógica” de natureza mecânica e figurativamente geométrica das formas consideradas perfeitas – como as rodas giratórias – e um ávido curioso tanto das equações quanto da verdade (matemática) das coisas. É considerado um precursor da semiótica, das linguagens formais e do pensamento ecumênico, também criador do que se chamou posteriormente de “catalão literário”, abrindo possibilidades linguísticas a partir dos seus vastos neologismos. O legado lluliano se faz com uma obra delirante, vertiginosa e verborrágica com cerca de 250 títulos.

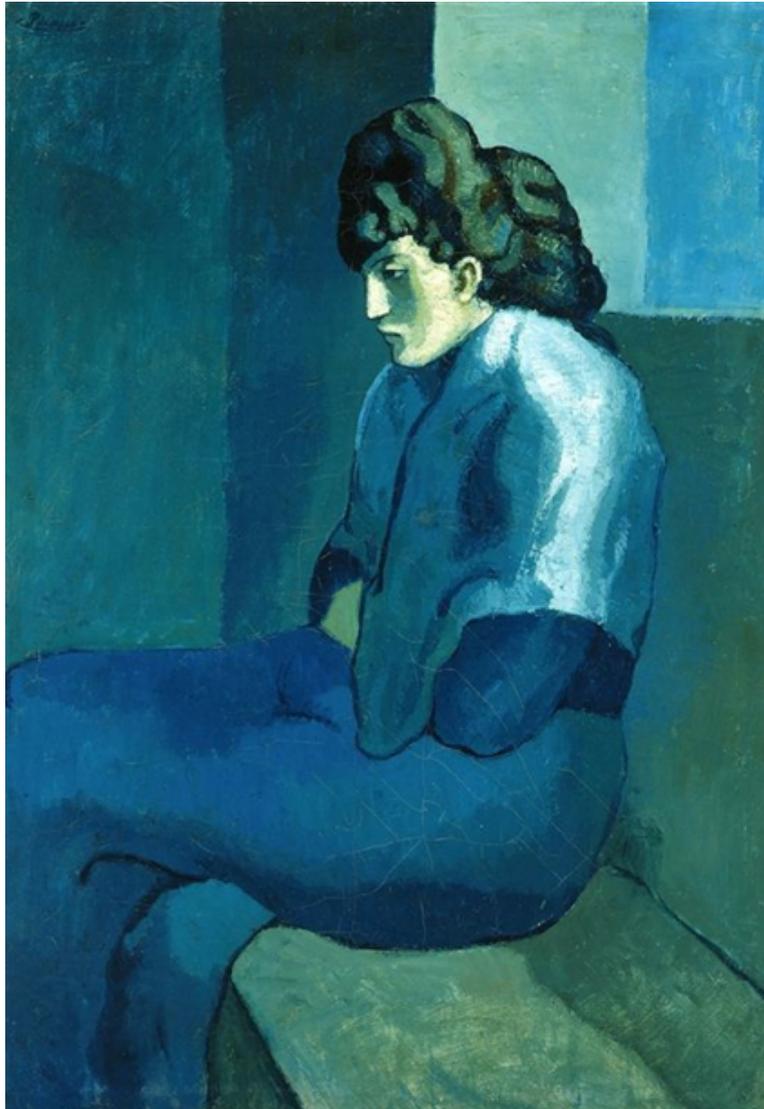
Parece-me que o delírio como sintoma também se tornou a marca de outras expressões catalãs desde então, seja na literatura, na música, no design, na arquitetura, na engenharia, o que não cabe, porém, comentar neste artigo de fôlego literário. Entretanto, Llull também estava atrelado ao seu tempo e, mais do que isso, à sua provável estrutura clínica: tornou-se um beato obcecado em converter os muçulmanos ao cristianismo, um *meravellat* que passava por episódios maníacos de grande produção. “[...] Llull é de fato um leigo que tenta convencer o cristão, o islamita, o judeu de uma ‘crença’ fundada na razão da linguagem” (BASSOLS I PUIG, 2010, p. 32)¹². Sua melancolia é de uma natureza distinta das outras duas casuísticas deste texto: seu intento desesperado, conforme Borges (apud BASSOLS I PUIG, 2010, p. 36), fazia-se marcado por crises maníaco-depressivas e episódios alucinatórios de intenso matiz poético. Se ninguém escapa ao delírio, posto que ser da linguagem, Llull servia-se da letra, produtiva e louca, para aproximar-se da Coisa, como todo artista literato, independentemente da estrutura psíquica.

Em texto basal de Freud (2012), a melancolia é entendida como um desinteresse pelo mundo e um grande abatimento e indiferença em relação às atividades usuais, como o trabalho e o amor. Tal condição é parte dos tormentos que o sujeito “melancólico”, em posição masoquista, aplicaria a si mesmo, espécie de luto sem fim, certamente revestido de gozo. Este estado geral está bem mensurado no “olhar” apático – aqui, uma vez mais, o objeto pulsional por excelência deste texto – da mulher do quadro de Pablo Picasso intitulado *Mujer Melancolía/ Femme assise au fichu* ou *La Mélancolie* (óleo sobre tela, 100 x 69cm, 1902), que faz parte das obras do período em *blue* do pintor de Málaga.

¹² “[...] Llull es de hecho un laico que intenta convencer al cristiano, al islámico, al judío, de una ‘creencia’ fundada en la razón del lenguaje (...).” Tradução minha.



Figura 3: *Mujer Melancolía/ Femme assise au fichu* ou *La Mélancolie*, de Pablo Picasso.



Fonte: The Detroit Museum of Art.



Llull conhecia bem o tom melancólico e, com ele, chegou até mesmo a constituir um tema implícito em seus escritos: “No *Livro da Contemplação* llulliano aparece um *mal enconi* ou *malenconi*, literalmente ‘melancolia’, que deve se relacionar aos feitos occitanos [...] Também daí se origina o adjetivo *malenconi*, igualmente relacionável com aqueles” (DOMÈNECH, 2003, p. 36)¹³.

O corpo, na Idade Média, era visto como reflexo dos fenômenos que ocorriam no chamado mundo sublunar, ou seja, no próprio ambiente da Terra. Assim, por influência também do legado greco-romano, tão apreciado pelos alquimistas e filósofos, as enfermidades eram atribuídas a irregularidades dos humores, que eram em número de quatro: a cólera (o fogo), o sangue (o ar), a fleuma (a água) e a melancolia (a terra), esta última, o pior de todos e atribuída a Saturno, o planeta mau. Estas quatro “tipologias” humanas foram muito estudadas por Ramon Llull (2010), quem teve duas grandes crises melancólicas na vida, que estão em um capítulo dedicado à medicina em seu livro *Doutrina para Crianças*.

Como, pois, manifestava-se a melancolia no escritor catalão? Ele que, antes de tudo, recorria às Escrituras (aqui, também, atuando como Outro) como fonte máxima e primária de tudo o que escrevia e pensava, vivenciou, por volta dos sessenta anos, um difícil período, denominado pelos llullistas de Crise de Gênova; e dois anos mais tarde, irá sucumbir a outra fase de melancolia, sob a qual escreve *Lo desconhort (O desconsolo)*¹⁴. Documentos mostram que Llull teve grandes amigos em Gênova, que puderam acolhê-lo em momentos deprimidos.

O filósofo tinha passado várias vezes por aquela cidade durante suas idas e vindas a Roma e lá, traduziu para o árabe sua *Ars unueniendi veritatem* (1290). Não era uma simples tristeza, evidentemente, mas algo que assumia o caráter de enfermidade aos olhos do mundo, por isso mesmo, ele estava sempre rodeado de frades menores e pessoas ligadas à casa real de Aragão, da família Spinola (BATLLORI, 1979, p. 7). Em sua última estadia em Paris (entre novembro de 1309 e setembro de 1311), Llull incitou uma irrealizável cruzada contra Granada, sugerindo que Jaime II, conde da Catalunha e rei de Aragão, fosse o líder militar. Neste mesmo período, sofreu uma onda de melancolia e desencanto sutil, notáveis em seu poema *Lo concili*. Pode-se entender que a paranoia com várias passagens ao ato suicida em Llull era um disfarce para o que nele, usualmente, diagnostica-

¹³ “Al *Llibre de la Contemplació* llulliana apareix un *mal enconi* o *malenconi*, literalment ‘melancolia’, que cal relacionar amb els fets occitans (...). També hi surt l’adjectiu *malenconi*, igualmente relacionable amb aquests” (DOMÈNECH, 2003, p. 36). Tradução minha.

¹⁴ *O desconsolo* (1295) é um poema de 69 estrofes monorrimadas de 12 versos alexandrinos que deveria ser recitado ao som de um poema épico carolíngio, hoje, perdido, chamado “*Berart de Montdidier*”. Trata-se de um debate em versos entre o próprio Ramon e um ermitão. A obra começa como um relato biográfico: o poeta está melancólico, uma vez que há trinta anos dedica-se, sem os frutos esperados, à conversão dos infiéis.

¹⁵ “el sujeto se hace golpear a sí mismo a través del otro de su Ideal”. Tradução minha.



se como melancolia, na verdade, tratava-se, antes, de uma “melancolia fracassada” (BASSOLS I PUIG, 2010, p. 207). Aqui, como no caso da paranoia de autopunição de Aimée, caso clássico dos primeiros tempos de Lacan, é Bassols i Puig quem o recorda: “o sujeito se faz golpear a si mesmo através do outro de seu Ideal”¹⁵ (BASSOLS I PUIG, 2010, p. 204), que tem seu ápice com a primeira grande crise melancolia llulliana: “a morte real do sujeito como paradigma da experiência mortífera” (cf. BASSOLS I PUIG, 2010, p. 205).

Portanto, forma-se, neste ponto do texto, uma ponte que também fecha a tríade por mim proposta: no diálogo de Llull, seja com o divino – o Amado – seja com o sarraceno a ser convertido, apresenta-se, como sua base sociocultural de apoio, *A mulher das cantigas de amor cortês*. Llull-beato-trovador é como um “amigo” em submissão vassala que canta (para) esse Outro idealizado, inatingível e, para ele, frustrante, ainda que merecedor de infinitas abordagens aproximativas, à maneira – empregando aqui o termo matemático escolhido por Bassols i Puig (2010, p. 208) – de um vínculo assintótico como aquele que o presidente Schreber, do caso freudiano, mantinha em sua identificação com “*A mulher de Deus*”.

Um cavaleiro medieval poderia expressar o amor à sua dama em vários níveis: o do *fehedor* (aquele que sequer havia manifestado seus sentimentos), o do *pregador* (aquele que já os tinha manifestado), o *entendedor* (aquele a quem a amada lhe dirigiu um sorriso ou lhe deu algum pequeno presente em algum momento) e o *drutz* (aquele que, de fato, chegou a uma relação íntima, fosse um coito completo ou não, com a mulher desejada). Para o amor, pois, havia usualmente quatro passos: o da contemplação (*visus*), o da conversação (*alloquium*), o das carícias (*contactus*) e o dos beijos (*besus*). Nos três exemplos de casos melancólicos apresentados neste texto, passei, grosso modo, da rejeição a (uma) mulher (Ofélia) e do abandono de (uma) mulher (anônima) ao impossível d’*A* mulher (amada cortesmente).

Llull contemplou o divino e, com ele, travou um monólogo alucinatório: seu Amado (o Amat, em cujo significante está também a palavra *mata*, em catalão, verbo com mesmo sentido que em português) era a âncora, ou antes, o anel a auxiliar a conformação borromeana do sujeito filósofo.



Referências

- ÁGUILA, Juan de. **Las canciones del pueblo español**. Madri: Unión Musical Española, 1960.
- BASSOLS I PUIG, Miquel. **Llull con Lacan: el amor, la palabra y la letra en la psicosis**. Madri: Editorial Gredos, 2010.
- BATLLORI, S. J. Miguel. **Del Descubrimiento a la Independencia**. Estudios sobre Iberoamérica y Filipinas. Caracas: Universidad Católica Andres Bello, 1979.
- BENSLAMA, Fethi. **La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam**. Paris: Champs essais, 2002.
- BROCH, Àlex. **Diccionari de la Literatura Catalana**. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2008.
- DOMÈNECH, Germà Colón. **De Ramon Llull al Diccionari de Fabra**. Acostament lingüístic a les lletres catalanes. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: CosacNaif, 2012.
- HAUF, Albert (Dir.). **Panorama Crític de la Literatura Catalana**. Edat Mitjana. Dels inicis a principis del segle XV. Barcelona: Ediciones Vicens Vives S.A., 2010.
- LACAN, Jacques. **O Seminário: livro 3: as Psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. **Le Séminaire: Livre VI, Le désir et son interpretation**. Paris: Éditions de La Martinière/ Le Champ Freudien, 2013.
- LLULL, Ramon. **Doutrina para crianças (c. 1274-1276)**. Alicante: e-Editorial Ivitra, 2010.
- MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2016.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi. **Història de la Literatura Catalana I**. Montserrat: Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1991.