

Antero, ou o Nome Próprio¹

Joana Amaral Dias, Carlos Amaral Dias

Que Antero de Quental sofresse de uma perturbação psiquiátrica de natureza ciclotímica, restam poucas dúvidas. O trabalho de Miller Guerra é um clássico obrigatório para a descrição da personalidade do poeta e escritor.

Que essa patologia tivesse a marca hereditária, também não nos surpreende. Basta pensar no seu irmão André, falecido aos 52 anos, no antigo Hospital de Rilhafoles, hoje Miguel Bombarda, em Lisboa. Não esqueçamos que André deu, pela primeira vez, entrada naquela instituição psiquiátrica, na sequência de uma tentativa de suicídio. Diagnosticaram-lhe, então, ‘desarranjo de faculdades intelectuais’, ‘monomania de suicídio e perseguição’, bem como ‘delírios de suspeição’. Depois de um primeiro internamento, André voltou ao hospital, acompanhado por um atestado misterioso, no qual se lê que, além de sofrer de delírios de perseguição e tentativas de suicídio, André era ‘dotado de temperamento misto [...] procedendo de parentes em que, por vezes, se manifestaram indícios de alienação mental’. Que indícios seriam esses e como se manifestariam? Pouco se poderá dizer a esse respeito. Sabemos que tanto Antero, como André descendiam de uma das mais antigas famílias de colonizadores açorianos. O seu nascimento ocorreu em casa, a 18 de Abril de 1842, num palacete designado por Casa dos Quentais, em Ponta Delgada.

¹ Texto inicialmente apresentado, sob a forma de conferência, no Seminário Antero, Depressão e Suicídio, organizado pela Associação EsPASSOS de Vivências, Biblioteca Pública de Ponta Delgada, 1 de Maio de 2009. Este artigo, no que diz respeito a Antero e à sua depressão, baseia-se exclusivamente no livro de Joana Amaral Dias *Maníacos de Qualidade* (Lisboa, Esfera dos Livros, 2010).

Os Quentais eram uma família já noticiada por Fernão Lopes e apontados como combatentes ao lado de D. João I. Contava-se nos seus ascendentes o autor místico, brilhante orador e introdutor em Portugal da Congregação do Oratório, frei Bartolomeu de Quental.

O avô de Antero era ele mesmo um homem invulgarmente culto; André da Ponte, militar, maçónico e amigo de Bocage, foi um dos chefes da revolução liberal em São Miguel. Foi eleito para as cortes, tendo sido um dos signatários da Constituição de 1822. Tal como Antero, foi também poeta, embora tenha queimado toda a sua obra antes de morrer. Antero, ele mesmo, queimou escritos seus.

Quanto ao pai, Fernando de Quental, foi um dos bravos do Mindelo, participando, por isso, na implantação do regime constitucional por D. Pedro IV, em 1834.

Antero afirmou-se, assim, filho ‘dos heróis do Mindelo e do Porto, ainda pálidos pelo sangue que seus pais derramaram, regando a árvore da liberdade’.

Mais tarde, Fernando de Quental passou por Paris, onde aprendeu a arte da encadernação, arte hoje que parece menor, mas que, na altura, sombreada entre o couro da lombada e a letra a ouro impressa, podia ser ocupação de ‘um tipo genuíno de fidalgo da velha rocha’, como o descreveu Bulhão Pato.

Antero, pelo lado paterno, pareceu combinar, simbolicamente falando, esta dupla filiação paternal. Do avô, com quem passava longas horas e que se torna em figura identificatória na poesia e na política; e do pai, querendo ele próprio ser também um lutador pela liberdade, um amante de livros, um caminhante até Paris, à procura da salvação que não encontrou.

A sua mãe, Ana Guilhermina da Maia, era uma mulher profundamente religiosa e descendente de uma ilustre família de magistrados. O avô materno de Antero foi desembargador. O próprio Antero reconhece dela ter recebido uma educação católica tradicional que, em alguns momentos da sua obra, recorda.

Para Antero, esta dupla filiação foi complexa; a sua obra dá conta das dúvidas, hesitação, divisões e sofrimento, geradas dentro dele próprio pelo antagonismo entre a fé e a liberdade; antagonismo esse que balouça na sua escrita, na sua poesia e na sua própria atividade como cidadão.

Antero é o terceiro filho vivo de Fernando e Ana Guilhermina. O primeiro foi André; depois de André, nasce um primeiro Antero que viria a falecer com pouco mais de dois meses de vida. Depois, nasce Maria Ermelinda e, a seguir, Antero, propriamente dito, batizado com o nome do seu falecido irmão bebé. Tal facto, como veremos adiante, parece-nos da maior relevância.

A seguir ao nascimento de Antero, vieram três meninas, Matilde, Ana e Amélia, tendo esta última falecido ainda muito pequena.

Antero foi uma criança precoce, quase uma criança sobredotada. Começou a escrever desde a infância, assinando Antero Tarquínio Quental, tendo, embora, utilizado vários pseudónimos. Ainda não tinha cinco anos e já sabia francês. Aos oito anos, aprendeu inglês e frequentava as aulas de latim que Feliciano de Castilho ministrava aos seus próprios filhos. No meio de tanta precocidade, e bruxuleando como vela prestes a ser assoprada, o ideal do eu materno veio ao de cima, como o próprio escritor refere no Tesouro Poético da infância. Aos dez anos, quando lê a *Ode de Deus* de Alexandre Herculano, reconhece como foi ‘profunda a impressão que recebi, como a revelação de um mundo novo e superior, a revelação do ideal religioso. Aqueles versos revolviam-me, traziam-me lágrimas aos olhos’.

Era o mundo da mãe, o mundo de Ana Guilhermina, mundo tão impressionante em Antero que o levou a considerar, muito precocemente, a eleição da carreira sacerdotal. Difícil é, neste momento da escrita, não considerar a importância da figura da mãe.

Ana Guilhermina, segundo uns, originária de Tomar, e outros, de Setúbal, veio a conhecer Fernando de Quental no continente, tendo ido para São Miguel pelo casamento. Tratava-se, por isso, de uma mulher desenraizada e que, num espaço de treze anos, viu perder dois filhos. Esta mãe, habitada por um luto quase irredimível, uma vez que a morte dos dois filhos se aproxima de uma dor quase impensável, é descrita por Antero, num dos ‘poemas para a minha mãe’, desta forma:

*Mãe – que adormente este viver dorido,
E me vele esta noite de tal frio,
E com as mãos piedosas até o fio
Do meu pobre existir, meio partido...*

*Que me leve consigo, adormecido,
Ao passar pelo sítio mais sombrio...
Me banhe e lave a alma lá no rio
Da clara luz do seu olhar querido...*

*Eu dava o meu orgulho de homem – dava
Minha estéril ciência, sem receio,
E em débil criancinha me tornava,*

*Descuidada, feliz, dócil também,
Se eu pudesse dormir sobre o teu seio,
Se tu fosses, querida, a minha mãe!*

O poema revela a dor escondida de Antero como contraponto à falha depressiva da mãe, onde, aliás, o seu nome está inscrito no lugar de um ausente. O 'se', em 'se eu pudesse dormir sobre o teu seio', e, sobretudo, o 'se', em 'se tu fosses, querida, a minha mãe', traz para o campo da escrita o lugar fundante de uma condição trágica.

Não se pode afirmar com a certeza científica do discurso psiquiátrico, que também compartilhamos, a importância do nome de Antero. Mas o que provém por outros olhares ressignifica a importância do poder das filiações familiares. É ingénuo, para não dizer abstruso, pensar que nascemos dos genes ou que agimos como se os não tivéssemos. Comportamentos, relações de objeto e inscrições simbólicas podem ser mais ou menos aceites, não podem é nunca ser desmentidas. Como pode, por exemplo, ser desmentido o 'passar pelo sítio mais sombrio' da memória da mãe, habitado pela memória de um outro morto, no seu nascimento, face a esse outro desaparecido?

Convém não esquecer que o que o nome designa é sempre construído simbolicamente, o que enuncia que a escolha de um nome se dá sempre em função de uma enunciação específica, isto é, remete para uma subjetivação radical. O nome próprio é o processo de identificação social daquilo que se nomeia. Pensar o nome próprio de alguém coloca-nos sempre face à relação nome/coisa, uma vez que se considera que um objeto único tem um nome único; por outras palavras, o nome único é o nome de uma pessoa única. O nome está sempre em relação com aqueles que falam, sendo, por isso, indissociável a relação nome/pessoa, nome/falante, nome/sujeito. Porém, qual a pessoa no nome de Antero? Qual o falado em Antero de Quental, qual o sujeito enunciado no seu nome?

A problemática do nome próprio coloca, frequentemente, o sujeito, pela via de um homónimo morto, como personagem que se confunde, face a uma imagem igual a si, promovendo, facilmente, uma fragmentação psíquica aniquiladora. O incansável apelo à singularidade é, desde logo, hipoteticamente destruído pela possibilidade de se ver espelhado no outro.

Antero, alvo dos cuidados provavelmente asfixiantes de uma mãe saturada mne-sicamente pela catástrofe da morte do primeiro Antero, cumpriu, provavelmente, no seu desígnio fatal, uma profecia inscrita no fantasma materno. Uma mãe supostamente hiperprotetora que Antero, aliás, também descreve, escondendo sob as asas

da mãe-galinha o desmentido da morte do outro.

A criança nascida que passa, pela outorgação do nome, à neo-nascida (de novo nascida) tem de ser, por isso, a criança maravilhosa. Foi assim que Antero tentou ser na vida (como adiante veremos); foi assim que outros tão célebres, ou mais célebres do que ele, votaram o seu destino.

Mas antes de passarmos a esses outros, no exercício circular da escrita, convocaríamos a clínica, lugar do sujeito que analisa. De forma resumida, recordaremos aqui Pedro, professor universitário de indiscutível nomeada; procura um de nós por intensas dificuldades relacionais, sobretudo com pessoas do sexo oposto. Manifestamente esquizóide, vai relatando-nos o seu dia-a-dia, repartido entre a investigação e a docência.

Inicialmente, fala-nos pouco da infância. Quase que polidamente, afasta-nos daquela, insistindo nas dificuldades relacionais do quotidiano. Insiste sobretudo na ideia de que ‘fora do trabalho, não sabe bem o que há de dizer’. Acha que fica vazio e que o outro vai notar. ‘Torno-me incómodo’, ou ‘fico incomodado’, ou ‘sinto-me responsável pela continuação da conversa’, são significantes que se repetem nas primeiras sessões.

Anteriormente a ter-nos procurado, tinha tentado fazer psicoterapia, mas sem sucesso. O mesmo se teria passado durante os três anos de seguimento psicológico. Preenhe de silêncios e de incómodos; incómodos sobretudo para o outro, como se o simples facto de estar, de existir, fosse fonte de turbulência e, simultaneamente, obrigação de existir para que o outro exista.

Pedro insiste e persiste nesta questão. Mais do que reconhecer o nosso lugar como analista, ensaia pôr-se no lugar do analisando para o analista e, ao mesmo tempo, sentindo-se impotente para nos satisfazer.

A contratransferência era inevitavelmente a mesma. Despojado da função continente, sentia-se como continente/conteúdo, usurpado por um conteúdo/continente, pertinaz na sua ‘desculpa’ por não ser suficientemente bom para o analista.

Do seu passado, pouco era possível descortinar. Insistia na condição de filho varão único, distanciado da mais nova das duas irmãs por cerca de dez anos. Insistia nos sentimentos de amor materno, dividido entre a mãe e as irmãs.

Um mito escondido esperava-nos, porém. Um dia, ao levantar-se do divã, e já face a face, tínhamos de acertar novos horários. Discretamente, Pedro põe a sua mão de encontro à boca, enquanto balbucia algo como ‘desculpe, estou com mau hálito’. Diga-se, de passagem, que hálito algum foi sentido.

Na sessão seguinte, vem inquieto e agitado. Afirma: ‘Reparou, com certeza, no meu mau hálito. Já agora, digo-lhe algo que nunca disse a ninguém. Tenho sempre

um sentimento estranho. Quando me encontro próximo de alguém, sinto um estranho cheiro a fedor vindo da minha boca. Suponho que isto tenha também a ver com o meu incômodo em falar com os outros. De uma forma geral, disfarço; mastigo chicletes, uso sprays orais, mas isso só me alivia temporariamente. Sabe, isto de estar deitado no divã é mais confortável, falo para a frente e você não sente o meu hálito’.

O sintoma emergente perplexagiza-nos. A angústia e a agitação de Pedro e a sua ‘indubitável’ certeza sobre o seu mau hálito, interroga-nos. Surge-nos, na quimera associativa, a noção de Bion de objeto bizarro; misto de Eu, Super-Eu e realidade. Um mito assalta-nos; mítico-onírico.

Mas, qual o seu lugar na narrativa? Interessamo-nos pelo sintoma. Ele perpassa os lugares: os cafés, as idas ao cinema, o trabalho. Nestes, usa sistematicamente chicletes para falar com alunos, colegas ou os seus assistentes. Reparei, aliás, pela primeira vez, que Pedro mastigava algo, ainda que muito discretamente, durante as sessões.

Relembrando Bion, o processo psicanalítico encontra-se, ou melhor, reencontra-se na área da paixão, do mito e do senso-comum. Remetendo para este último, Pedro tartamudeou que, por causa do mau hálito, tinha ido a muitos dentistas. Sem sucesso. Nada de anormal, diziam-lhe. Impressão sua. Mas isso não o apaziguava. Ferido o senso-comum, restava-nos a paixão e o mito como áreas hipotéticas de uma conjunção constante adivinhada, suspeitada ao longe da palavra. Na paixão transferencial (pathos é amar e sofrer), o sintoma tinha injetado turbulência na relação de campo. A memória do analista permanecia saturada, apesar dos avisos de Bion. O mau-hálito subsistia no rame-rame do discurso. Pobre em sonhos, ou em devaneios, mas insistindo sempre na desculpa ‘não sou capaz de melhor’.

Mas o sintoma transpunha-nos ainda para a área da narrativa. Rapidamente, inflacionou. Era também por ele, implícita, senão explicitamente, que parte da sua dificuldade relacional funcionava.

E eis que, numa sessão, Pedro comunica algo de fundamental: ‘Acho que nunca lhe falei disto. Não me pareceu importante, até à sua insistência. Acho que nunca lhe contei. Antes de mim, houve um irmão que morreu com um ano de vida. Nasci exatamente no dia em que ele faleceu’. Fica ligeiramente emocionado e diz-nos: ‘sabe, o meu aniversário nunca era festejado. Era também o dia da morte dele. [...] Não me recorde de nenhuma fotografia do meu dia de anos’. Um pouco mais adiante, diz-nos: ‘Não sei o que isto tem a ver com o problema do hálito em que ultimamente tem insistido’. O mau hálito?, pergunta. Sim! O hálito do irmão morto, afirmamos.

O hálito, a morte na criança maravilhosa. Pedro era, sem qualquer espécie de dú-

vida, a satisfação imaginária dos pais; em primeiro lugar, da mãe.

Porém, uma parte psicótica permanecia irreduzível, sob a forma de uma transformação em alucinação. O irmão morto exalava a morte pela boca.

Por muito que, através da sua carreira universitária, ensinasse o milagre curativo solicitado no psíquico materno, a sua falha do si-mesmo não mentalizada, clivada, permanecia pela via do sintoma.

É, de seguida, que nos começa a comunicar ideações suicidas, cujas reminiscências o reportam à adolescência. Sem aparente consistência, mas a morte como devaneio era uma constante da fantasia. O sintoma funcionava, porém, como escape, face à incorporação do irmão morto. Etimologicamente, *psyché* significa ‘respirar’; expirar o bafo internalizado da morte como núcleo impensável da mente, para poder continuar a respirar, a quase ser.

Saltaríamos, agora, para os célebres como Antero. Recordaremos aqui duas personagens, Vincent van Gogh e Salvador Dalí.

Van Gogh, que se suicidou aos 37 anos, em 29 de Julho de 1890, é visto, atualmente, como o maior mestre holandês depois de Rembrandt. É reconhecido como uma das maiores forças que impulsionaram a arte moderna, através da poderosa influência que exerceu sobre o expressionismo.

Como estereótipo do génio incompreendido, van Gogh morreu pobre e desconhecido. Enquanto vivo, vendeu apenas um dos seus mais de 800 óleos e 700 desenhos. Da sua participação, com algumas telas, no Salão dos Independentes de Paris, em 1888 e 1890, e da sua única exposição individual – em Bruxelas – mereceu apenas um artigo crítico na imprensa. A sua fama – impulsionada pelos amigos pintores – só começou a impor-se no início do século 20.

David Sweetman discute as circunstâncias do suicídio de van Gogh; defende a tese de que tal se deu devido à irresponsabilidade e incosequência de seu médico, Dr. Gachet.

Sweetman diz que, após se auto-mutilar, cortando a orelha, van Gogh foi internado no Asilo de Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy, onde lhe foi diagnosticada ‘epilepsia hereditária’, agravada por ‘excesso de trabalho e álcool’.

Van Gogh foi levado para Auvers-sur-Oise, pelo irmão Theo, para ser cuidado pelo Dr. Gachet. Este era uma figura excêntrica. Vestia-se de forma pouco convencional e o seu consultório parecia um macabro laboratório de alquimista, decorado que estava com máscaras mortuárias de criminosos guilhotinados. Era um médico ‘alternativo’, desde cedo interessado nas doenças mentais. A sua tese de licenciatura foi sobre a melancolia. Era pintor amador. Colecionava pintores de vanguarda (os

impressionistas) e interessava-se pelo então nascente estudo das doenças mentais. Por ter tais características, era chamado para tratar pessoas criativas, artistas, como tinha sido o caso de Pissarro e Cézanne.

Van Gogh tinha melhorado muito ao sair de Saint-Rémy. Antes de chegar a Auvers-sur-Oïse, já tinha tentado, por três vezes, o suicídio: a primeira, dois anos antes, ao cortar a orelha, e tentando – por duas vezes – envenenar-se com a ingestão de tubos de tinta e solventes. Sob os cuidados de Dr. Gachet, fez a quarta tentativa, dando um tiro no peito, no dia 27 de Julho de 1890. A bala atravessou o tórax, alojando-se na coluna, sem atravessar nenhum órgão ou vaso sanguíneo significativo.

O médico que, aparentemente, não tinha dado muita importância às tentativas anteriores, mesmo então, após o tiro, manteve uma atitude inexplicável: permitiu que van Gogh permanecesse com o revólver, quase como se permitisse que ele se matasse, coisa que van Gogh fez no dia seguinte, com novo tiro.

Ainda que irrelevante para o que aqui nos traz, podemos imaginar que a atitude de descuido, a não avaliação correta, quanto à gravidade do quadro clínico de van Gogh, dever-se-ia não só à impreparação médica de Gachet, mas também a uma reação contratransferencial negativa frente ao seu paciente. Podemos especular até que ponto um gravurista e pintor amador – como era Gachet – não se sentiria diminuído frente a um verdadeiro génio; até que ponto a inveja, a competição, a rivalidade não teriam determinado este desfecho.

Sweetman acredita que a última fase do pintor em Auvers-sur-Oïse não é expressão da sua doença. Pelo contrário, seria uma ‘doação de saúde e força espiritual’. Van Gogh não teria contaminado as telas com a sua loucura, teria lutado para afastá-la de si e da sua obra.

Mas Sweetman acrescenta dados que nos são do maior interesse. Quinze dias antes do suicídio, van Gogh recebeu de Paris uma carta do irmão Theo, em que este lhe comunicava que o filho, Vincent Willem – que tinha recebido este nome em sua homenagem – estava gravemente doente.

Van Gogh não se poderia ter esquecido de que o primeiro filho de seus pais, o que o tinha antecedido, o primeiro Vincent Willem, tinha nascido morto e que ele próprio tinha nascido exatamente no mesmo dia, um ano após a sua morte, e que tinha recebido o seu nome em homenagem a ele, o morto. O pensamento de que agora outro Vincent Willem, seu sobrinho, estava com a saúde muito debilitada, poderia ter complicado, ainda mais, o instável estado do pintor.

Esta hipótese levantada por Sweetman faz muito sentido numa perspectiva psica-

nalítica, pois tal acontecimento poderia ter atualizado e agudizado um impasse central na vida de van Gogh, apontando para um profundo conflito de identidade. Tal conflito seria decorrente do facto de ocupar o lugar de um outro, de um morto, de ser o representante do desejo materno de negar a morte de um outro filho. Ter esta função no desejo de uma mãe traz, como consequência, o facto de esta mãe jamais ter reconhecido e legitimado este filho na sua singularidade. Uma vez mais, a criança maravilhosa ajoelha-se na relação entre a causa e o destino. O nome próprio/nome de outro reclamou o que lhe parecia de direito.

Voltemo-nos, agora, para Dalí.

Salvador Dalí foi, sem qualquer espécie de dúvida, um dos mais importantes artistas do século 20.

O equívoco por ele mesmo auto-gerado nos últimos anos da sua vida não nos deve convocar um equívoco maior, a saber, questionar a sua intrínseca genialidade. Esta passou-se, desde cedo, no cinema, com o extraordinário filme *Le Chien Andalou*, realizado em conjunto com Luis Buñuel, bem como na sua pintura marcada definitivamente pelo surrealismo. A sua passagem pelo movimento surrealista conduziu-o a uma surrealidade vivida e plasticamente expressa, numa singularidade única e irrepetível.

No entanto, convocamo-lo aqui pela sua matriz originária, matriz essa que o inscreve nas ‘crianças maravilhosas’ atrás citadas.

Como é sabido, Dalí nasceu nove meses e dez dias após a morte de um irmão, cujo nome era também Salvador. A hipótese de que a sua mãe via nele a figura substituta do irmão morto pareceu a Dalí da ordem de uma confirmação contínua. Dalí poderia estar a substituir o outro no desejo da mãe, sendo este, por consequência, um desejo inexistente, uma vez que não incluía o filho vivo no horizonte do seu olhar. A fotografia do irmão morto, pendurada sob o leito dos pais, parecia operar, para ele, como um espelho, espelho esse confirmado no olhar superprotetor da mãe sobre si. É possível conjecturar que Dalí tenha construído a seguinte interpretação: Salvador, tu nasceste para que não morresses novamente. Aliás, ao identificar-se mais tarde à figura do Salvador das artes da preguiça e do caos percebemos como, na sua megalomania, Dalí convoca um novo olhar sobre si, um olhar de admiração pela sua genialidade. No entanto, só isso não bastaria. Era necessária uma proteção outra que nem Antero, nem van Gogh tiveram; uma mulher, Gala. Esta mulher e musa inspiradora, ao incluir-se na sua vida, constrói para ele uma poderosa imagem vital, sobrepondo-se à imagem mortífera do irmão falecido. Gala foi, para Dalí, a sua redentora. Mas, antes e durante

ela, Dalí estava atormentado pela sobreposição de imagens, sobreposição esta fulcral na sua própria história. Esta problemática encontra-se fundamentada na sua obsessão pelo quadro de Jean-François Millet, o *Angelus*. Mas o que perturbava Dalí neste quadro? A sua resposta seria construída, por ele, em forma de teoria, ou seja, o método paranóico crítico de interpretação da realidade, conforme a sua própria designação. Consequentemente, Dalí escreveu um ensaio intitulado *O Mito Trágico do Angelus de Millet* (Dalí 1963, 1998), onde explica o método paranóico crítico, através de interpretações daquilo que, no quadro de Millet, apontaria para uma íntima relação entre sexo e morte. Havia, efetivamente, uma história intrigante acerca deste quadro. Millet teria, originalmente, pintado um quadro para representar uma catástrofe agrária (filoxera) que teria destruído as colheitas de batatas. Aos pés da mulher, vemos uma cesta com batatas podres e o ar de lamento dos camponeses diante da destruição. O quadro ficará sem título, por vários anos, até que alguém aconselhou Millet a incluir uma igreja lá no fundo da tela, ganhando, assim, o quadro um sentido religioso.

O quadro popularizou-se, sendo uma das telas mais conhecidas de Millet, ao ponto de réplicas passarem a constar em vários objetos do quotidiano. É, no entanto, indiferente aqui saber se Dalí sabia dessa história; o que vale é a sua inquietação diante do quadro, inquietação tão intensa que o levou a solicitar estudos de raio-x ao museu do Louvre, em Paris, sobre a tela. A inquietante estranheza do sujeito do inconsciente funcionou. Dalí descobre que, sob a pintura do cesto de batatas, havia, realmente, o esboço de um desenho de caixão com algo dentro que ele pensa ser o filho morto do casal de camponeses.

É a partir desta ‘descoberta’, em que o filho morto é completamente especulativo, que Dalí escreve *O Mito Trágico do Angelus de Millet*.

Uma mistura de realidade, lembranças e ficção convertem-se na sua tese sobre o tema mítico da morte do filho. Na sua autobiografia, *A Vida Secreta de Salvador Dalí* (1942), Dalí fala sobre o quadro:

Propus-me à análise sistemática de uma série de fenómenos que começaram a ocorrer à volta desta imagem e que se tornaram, para mim, num fenómeno declaradamente obsessivo. Depois de utilizar esta imagem do *Angelus* nas formas mais diversas, tais como objetos, pinturas, poemas, etc., escrevi, finalmente, um ensaio de interpretação paranóico intitulado *O Mito Trágico do Angelus de Millet*, livro que publicarei em breve e que considero um dos documentos fundamentais da filosofia daliniana (Dalí, 1942, p.347).

Eis aí a resposta mítica com valor de verdade que Dalí desenvolvera, para tentar dar conta da sua tragédia particular. O filho morto do casal de camponeses, que não aparece explicitamente no quadro, parece equivaler à imagem que Dalí fazia do irmão morto, sendo o próprio Dalí aquele que viria a substituí-lo. A explicação que Dalí fornece para o seu mito original, inscrito no seu nascimento depois da morte do irmão com o mesmo nome, parece apontar, simultaneamente, para o sexo e para a morte. Afinal, ele fora gerado sobre o leito de um luto que não se deu. Para Dalí, o camponês no quadro estaria a esconder sob o seu chapéu uma ereção, como que aludindo à relação sexual dos seus pais, a despeito da morte do filho. Assim, o sexo dos pais traz o filho morto de volta, lá das profundezas da terra devastada pela filoxera. A atividade paranóica-crítica proposta por Dalí, através do seu método, seria uma forma espontânea de conhecimento irracional da realidade, ou seja, um conhecimento que ‘escapa, na medida do possível, às leis e ao controlo da inteligência’, como assinala Pierre Ajame (1984) no seu livro *As Duas Vidas de Salvador Dalí*.

A abertura para o inconsciente, em Dalí, fez com que ele pudesse ir além do olhar óbvio sobre a tela de Millet e, simultaneamente, permitiu-lhe construir o seu mito particular, como saída, face à angústia avassaladora que pairava sobre ele.

Ajame cita o próprio Dalí: ‘Carregada de uma tal intencionalidade latente, o *Angelus* tornou-se, subitamente, para mim a obra pictórica mais perturbadora, mais enigmática, mais densa e mais rica em pensamentos inconscientes que jamais existiu’ (Ajame, 1984, p. 100).

Porém, Dalí, o Sherlock Holmes da surrealidade, remete-se ao lugar mais comum e complexo, ao afirmar, mais tarde, ser Gala a sua mais bela obra, afirmação repetida, inúmeras vezes, pelo pintor. Dalí compara a sua vida conjugal à vida de um caranguejo conhecido como bernardo-eremita. O crustáceo tem este nome, porque vive em reclusão dentro da sua concha protetora. Em *O Mito Trágico do Angelus de Millet*, Dalí propõe a seguinte equação para explicar a sua união com Gala: o paranóico seria o mole; e a crítica, o duro. Salvador seria o paranóico-mole, o interior do bernardo-eremita; e Gala, a crítica dura, correspondendo à carapaça, à concha do caranguejo solitário de aparência estranha.

Assim, a imagem de Gala sobrepõe-se à do filho morto do casal e lá, onde havia a inscrição fatal, Dalí pinta outra imagem, a da sua musa, aquela que, como ele mesmo dizia, o trouxera de volta à vida.

Por outras palavras, o que o salvou da repetição fúnebre, funesta e fatal; o que o salvou de ser Antero.

Regressaríamos, agora, àquele que aqui nos trouxe, Antero de Quental. O seu grande amigo Eça de Queiroz descreve-o, enquanto jovem, como um ‘magnífico varão’, com uma ‘grenha densa e loira com lampejos fulvos’. Guerra Junqueiro pintava-o como uma ‘alegre figura indómita de paladino’, com uma mente ‘resplandecente e vigorosa’, embrulhada por uma cabeleira em desalinho, ‘fulva, audaz e leonina’.

Vestia-se de forma simples, às vezes até descuidada, vivendo modestamente, em frugalidade. As contas estavam sempre em dia, embora nunca tenha precisado de se empregar. As rendas de herança aristocrática-rural não permitiam extravagâncias, mas chegavam. A sua vida foi o seu trabalho. E não impressionava menos pelas virtudes morais. Um outro dos seus fiéis amigos chamava-lhe mesmo santo heterodoxo.

Os que lhe foram próximos revelaram a sua avidez pela leitura, vasta cultura e, sobretudo, a sua arte da conversação. Ramalho Ortigão distinguiu-o como uma ‘cabeça verdadeiramente enciclopédica, um dos mais sólidos e profundos entendimentos’ do século. Gostava de conversar deitado! Com tal efeito que Eça não se coibia de comparar as suas palavras a um relâmpago ‘alumiando subitamente horizontes [...] toda uma vastidão de vida e terra que se não suspeitava sob a escuridão’.

Que terá sucedido para que passasse de relâmpago a uma face sombra, ‘semelhante a um reflexo de coisas negras que, outrora, deu a Dante a reputação de descer cada noite ao inferno’, como o descreveria, mais tarde, o autor de *Os Maias*?

Não iremos passear na biografia de Antero. Outros, já o fizeram e muito melhor do que nós. Exemplificaríamos, tão-somente, a criança maravilhosa anterioriana.

Com 16 anos, conquistou, em Coimbra, o sucesso e um sólido prestígio. Chegou mesmo a alcançar um poder significativo, considerando que era ainda muito novo. Vivia rodeado de amigos, abrilhantava as muitas reuniões e discussões, dava o corpo ao manifesto sempre que necessário. Gostava de se sentir útil, mal pudesse protagonizar o momento e dirigir as massas. Tornou-se num modelo de erudição, ousadia, magnetismo, heroísmo e até mesmo de moral. Um ser perfeito? Qual o preço a pagar por tal sorte?

Talvez não tivesse de ser nenhum... mas dentro dele pesava algo que o puxava para as trevas. Nos momentos de maior êxito, caía das alturas da glória, até à profundidade da desilusão, do desespero e do desprezo. Tão velozmente quanto tinha subido. Os momentos de entusiasmo revezavam os momentos amargurados. Simbolicamente, alternavam com a vida ceifada desse outro Antero, enterrado antes de nascer.

Mas o tumulto desses anos resultou também num ‘terrível estado de espírito’. Era a perda de direção, depois de abandonada a ‘velha estrada da tradição’, da qual faziam parte, no seu caso, os ‘Açores remotos, imersos no seu plácido sono histórico’

– como um dia revelou a terra onde morreu – e uma educação católica. Aliás, nunca pôde resolver esse conflito entre o catolicismo da mãe e o liberalismo do pai. Essa antinomia levou-o mesmo a cair em contradições extremas e públicas.

A sua casa na cidade do Mondego era conhecida como Cenáculo. Aí se reuniam os amigos, se lia e discutia. Derrubavam-se velhas doutrinas e projetavam-se outros ideais, com urgência. Antero era o símbolo e o ‘Grão-Capitão’ dessa geração. Fazia parte do grupo dos cábulas que não abria o compêndio e pouco ia às aulas. Desprezava os alunos aplicados e, para além das leituras, da escrita e das discussões acesas, dava grandes passeios e fazia demoradas caminhadas até ao Buçaco ou à Batalha. Esses passeios, bem como as longas clausuras no quarto, eram a fonte de inspiração. Mas revelavam, igualmente, um outro traço da sua personalidade: o isolamento e a premente necessidade de silêncio, tranquilidade.

De facto, a sua pessoa, o ‘Príncipe da Mocidade’, tanto se quedava com dormente desconsolação, como tinha explosões de cólera ou exibia franca alegria e vivacidade. Ora se isolava nas tais caminhadas, ou se entregava a súbitas exaltações místicas – à meditação e à contemplação – ora se deixava dominar pela raiva, ora se engalinhava em tropelias com os amigos. A instabilidade de humor, uma acentuada labilidade, revelou-se cedo!

O magnetismo que exercia nos demais está em relevo nestas palavras de Manuel de Arriaga que viria a ser presidente da República:

Em alguns, Antero exercia uma verdadeira fascinação, era para eles o magister dixit, a palavra infalível, indiscutível de um sacerdos magnus. As qualidades do coração daquela natureza excepcional que, e com o passar do tempo, mais se acrisolaram, concorriam poderosamente para esta espécie de fanatismo.

Nunca chegou a padre, como prematuramente pretendeu, mas foi líder espiritual, messias de uma geração e, mais tarde, quase se transformou num asceta.

Sofreu dois grandes desgostos amorosos. Um deles tão dilacerante que o levou a tentar o suicídio. Oliveira Martins decifrou, assim, a sua mente:

Mais que as revoluções falhadas, mais que os sistemas derruídos, mais que os poemas aniquilados, mais que tudo foram os seus amores; uma vez ceifados pela morte, outras vezes pela mesquinhez pueril que lhe arrastaram a vida, cortada de paixões várias, para a sombra tépida do tédio e, daí, para a solução frígida do nada.

Para Oliveira Martins, foi 'niilista como filósofo, anarquista como político: tudo o que for negativo, tudo o que for excessivo [...] Lutando furioso contra a desilusão, caindo esmagado pelo aniquilamento'. Ele próprio confessou, a propósito desses anos em Coimbra, e em carta autobiográfica, que 'revestido com esta armadura mais brilhante do que sólida, desci confiado para a arena: queria reformar tudo, eu que nem sequer estava ainda a meio caminho da formação de mim mesmo!'

As suas cartas revelam essa hesitação, essa experiência arrebatadora, quer do entusiasmo, quer da tristeza: 'Eu quisera ter na minha vida a história de um grande, de um real sacrifício, que mais não fosse então para ter direito de te dizer agora quanta santidade têm certas lágrimas, quanta plenitude de coração nos dão certos vazios.'

Passaremos ao lado do portentoso filósofo, do escritor e poeta notáveis, virtudes que só confirmam a nossa hipótese. É tempo de voltar à sua morte:

*Nesta viagem pelo ermo espaço
Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte! Irmã do Amor e da Verdade!*

Não se pode reduzir o seu suicídio à loucura. Contudo, também não se pode entendê-lo como um ato livre, uma escolha filosófica, a chave de ouro para encerrar um projeto intelectual. O facto de a sua mente não ter rival, como afirmou Fernando Pessoa, não o livrou da condição humana. Não o isentou de sofrer como os demais. Embora tenha demonstrado a sua vontade em elevar-se, em passar do comum mortal. Mas não passou. Como ninguém passa.

Essa carta antiga que lembrei anteriormente, diz bem dessa condição: 'Começo a estar cansado e é forçoso decidir isto – se morro ou se vivo. [...] Nem sempre se pode filosofar e moralizar: há horas más e tristes, e que não as houvesse, isto não é vida que preste.'

Nesse sentido, o seu suicídio foi tão trágico e tão banal como outro qualquer.

Mas já não é banal a relação intrínseca com o seu desejo de imortalidade; imortal para desmentir o morto que o antecedeu.

O luto patológico (não resolvido) numa mãe que perde, subitamente, uma criança e que, para sobreviver narcisicamente, gera uma criança de substituição, trazendo, num corpo e num coração enlutados, um bebé vivo. Que bebé vivo será embalado no desmentido da perda do outro?

No luto não resolvido, a criança de substituição é, para a mãe, sempre, o sujeito

fora da realidade, uma obra do desmentido. Este faz-se sobre o morto, sobre a ferida narcísica infligida pela perda. A idealização da criança morta, patente na outorgação do nome próprio como nome do outro é, conseqüentemente, demasiado perigosa, uma vez que mascara apenas a depressão primária insusceptível de mentalização. A função continente, a função de rêverie materna, para retomar Bion, encontra-se sobressaturada pelas recordações, factos e sofrimento ligados à criança morta. Aliás, no caso clínico que apresentámos, são os resíduos de uma identificação endocríptica a um fantasma que gerava o hálito nauseabundo. O sujeito morto faz do sujeito vivo o lugar do duplo narcísico, dado que ele é o lugar verdadeiramente investido e amado pela mãe.

A criança maravilhosa é uma representação primordial num investimento afetivo da criança de substituição, uma réplica idêntica, obra maléfica do desmentido do irmão morto.

O paradoxo fundador seria da ordem da vida seguinte. Quero ser visto, reconhecido e amado pela minha mãe, mas, para isso, devo tornar-me no substituto do irmão morto. Será que eu terei também de morrer para ter a graça de ser visto no olhar da minha mãe?

Cramer (1998) afirma que o lugar atribuído à criança no desejo materno é, então, o de um morto, condenado, por isso, à condição de morto/vivo. Este tipo de cenário, onde a criança é projetada no papel de túmulo vivo, representa uma ameaça considerável para o investimento libidinal materno e, em último caso, para a sua própria vida.

Como sobrevivem as crianças, cuja única função foi a de preencher o buraco deixado pela perda do outro? A dificuldade particular, que não impossível, reside no facto de esta representação estar inscrita no inconsciente de um outro, ou seja, no desejo daquele que fez nascer a criança. É este representante que Serge Leclair designa como representante narcísico primário, inscrição na mãe do estranho nascido, destinado à sua cura, não pelo desejo, mas pelo tamponamento da ferida narcísica.

Representante narcísico primário que implica a renúncia ao lugar que pertence à criança, pelo seu nascimento, para retomar um lugar no psiquismo materno de alguém antes do seu nascimento. A função de rêverie é incapaz, então, de construir, à volta do bebé, o sonho específico da mãe em relação a ele, constringendo esta a degluti-lo no sonho feito para outro, através do luto jamais terminado.

Foi nesta inscrição que Antero, Dalí, van Gogh e, outra vez, Antero se fizeram. Neste, tal como em Dalí, a missão megalómana da capacidade de reparar tudo tornou a sua vida em uma espécie de contrato faustiano jamais completamente terminado.

REFERÊNCIAS

- Ajame, Pierre (1984). La Double Vie de Salvador Dali. Éditions Ramsay.
- Cramer, B. (1998). Profession: Bébé. Hachette.
- Dalí, Salvador (1942). The Secret Life of Salvador Dalí. Dial Press.
- Dalí, Salvador. (1963). Le Mythe Tragique de l'Angélu de Millet. Jean-Jacques Pauvert.
- Dalí, Salvador (1988). O Mito Trágico de Angelus de Millet. (Henriques, C. & Tavares, V. Trad.). & Etc. (trabalho original publicado em 1963)
- Dias, Joana Amaral (2010). Maníacos de Qualidade. Esfera dos Livros
- Quental, Antero de 'Mãe', in Sonetos

Joana Amaral Dias.

Psicóloga Clínica. Professora universitária.

Carlos Amaral Dias.

Médico Psiquiatra. Professor Catedrático.
Diretor do Instituto Superior Miguel Torga, Coimbra.

Resumo / Abstract

Antero, ou o Nome Próprio

Colocando Antero de Quental em perspetiva com Vincent van Gogh e Salvador Dali, um facto biográfico é comum aos três. Todos eles receberam o nome em homenagem a um irmão mais velho que morreu, ainda bebé, pouco tempo antes. É como se o irmão que veio a seguir apenas existisse para perpetuar a presença do irmão falecido, dado, em particular, a mistura de amor e luto na figura da mãe. Quando ela chama o nome do filho vivo, é o filho morto que olha para ela. Isto gera um largo conflito de identidade e um senso de fragmentação psíquica, devido ao facto de ocupar o lugar de um outro morto, e dar um corpo para o desejo da mãe em negar a morte de um outro filho. Quem é a pessoa no nome de Antero?

Palavras Chave: Nome próprio, substituto do irmão morto, conflito de identidade, luto jamais terminado, duplo narcísico, psiquismo materno.

Antero, or the Given Name

Putting Antero de Quental in perspective with Vincent van Gogh and Salvador Dali, a biographical fact is common to all three. All of them were named after an older brother who died while still a baby a short time before. It is as if the brother who came next only existed to perpetuate the presence of the deceased brother, given, in particular, the blend of love and mourning in the figure of the mother. When she calls the name of the living son, it is the dead son who looks at her. This generates a broad conflict of identity and a sense of psychic fragmentation, due to the fact of occupying the place of a dead other, and giving a body to the mother's desire to negate the death of another son. Who is the person in the name of Antero?

Keywords: Given name, dead brother's surrogate, identity conflict, never ending mourning, narcissistic double, maternal psyche.