

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

GILMÁRCIA DA SILVA PICOLI

**SOBRE A DOR DO EXISTIR: A CONFIGURAÇÃO DA MELANCOLIA EM POEMAS
ROMÂNTICOS BRASILEIROS**

Porto Alegre

2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GILMÁRCIA DA SILVA PICOLI

**SOBRE A DOR DO EXISTIR: A CONFIGURAÇÃO DA MELANCOLIA EM POEMAS
ROMÂNTICOS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre

2019

GILMÁRCIA DA SILVA PICOLI

**SOBRE A DOR DO EXISTIR: A CONFIGURAÇÃO DA MELANCOLIA EM POEMAS
ROMÂNTICOS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Theobald – PUCRS

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

Prof. Dr. Rosane Maria Cardoso – UNISC

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

À PUCRS e a todos os professores da Pós-graduação em Letras, pelos ensinamentos.

À minha mãe que, mesmo sem saber como eu viveria em Porto Alegre no primeiro ano do mestrado, me deu todo o apoio, dizendo “agora aguenta, foi você quem quis”.

À psicóloga Dóris (*in memoriam*), que me deu suporte em períodos de dúvida e angústia, e me fez entender que “aqui só não é meu lugar se eu não quiser”.

Ao meu orientador, Pedro Theobald, professor exemplar e inspirador, por direcionar-me da melhor maneira no desenvolvimento deste trabalho, por toda ajuda e compreensão.

Aos professores Dr. Carlos Alexandre Baumgarten e Dra. Rosane Maria Cardoso, por aceitarem prontamente o convite à banca.

Ao meu namorado Leonardo, por toda a atenção e carinho e por não me deixar desistir.

Aos meus tios, Iliandro e Clarice, que compartilharam seu teto comigo para que eu pudesse fazer o primeiro ano do mestrado aqui.

À colega e amiga Marta, com quem compartilhei conhecimentos, aflições e pequenas alegrias. Agradeço pelo carinho de sempre e por toda a força e coragem dadas.

Ao Silvano que, sempre gentil, nas caronas que me dava de Porto Alegre a Progresso, compartilhava ensinamentos de vida enquanto também me tirava do caos que era viver aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

“A melancolia, em sua forma severa, é o sofrimento contínuo que nasce da sensação de que tudo é atacado de finitude”.

(Jean Starobinski)

E desde então existo, mas não vivo;
só tenho sentimento
nesse elo fatal por onde a vida
se prende ao sofrimento.
(Laurindo Rabelo)

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar e analisar a melancolia, principalmente a que está presente em dez poemas do Romantismo brasileiro, dos poetas Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, Luís José Junqueira Freire, Laurindo Rabelo e Aureliano Lessa. Na busca por uma concepção de melancolia e para a análise sob este foco, utilizaram-se contribuições dos autores Sigmund Freud, Julia Kristeva e Jean Starobinski, em que foi possível reconhecer como a melancolia se configura nos poemas escolhidos. A partir do estudo teórico e da análise dos poemas, foi constatado que a configuração da melancolia se revelou em três subtemas: pulsão de morte, dor do existir e propulsão à escrita. Em cada poema foi observado um ou mais subtemas presentes, o que nos conferiu de que modo a melancolia é configurada nessa poesia. A organização do trabalho segue a ordem de um panorama da melancolia, sua ligação com o Romantismo e a análise de poemas.

Palavras-chave: Melancolia; Poesia brasileira; Romantismo; Segunda geração romântica

ABSTRACT

This work aims to analyze melancholia, especially that which is present in poems of Brazilian Romanticism, by the poets Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, Luís José Junqueira Freire, Laurindo Rabelo and Aureliano Lessa. In the search for a conception of melancholia and for analysis under this focus, the contributions of the authors Sigmund Freud, Julia Kristeva and Jean Starobinski were used to recognize how melancholy is configured in the chosen poems. From the theoretical study and analysis of the poems, the configuration of melancholy was constituted in three subthemes: death drive, sorrow of existence and propulsion to writing. In each poem was observed one or more of these sub-themes, which provided us the understanding of how the melancholia is configured in poetry. The organization of the work follows the order of a panorama of melancholia, its connection with Romanticism, and the analysis of poems.

Keywords: Melancholia; Brazilian poetry; Romanticism; Second generation of Romanticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Melancolia I”, de Albrecht Dürer	16
Figura 2 – “Retrato do Dr. Gachet”, de Van Gogh.....	31
Figura 3 – “Melancolia”, de Edvard Munch.....	32

SUMÁRIO

1 A GÊNESE DA “MINHA” MELANCOLIA.....	9
2 MELANCOLIA E LITERATURA.....	12
2.1 UM LUTO DE SI.....	17
2.2 SOL NEGRO DE KRISTEVA.....	19
2.3 MELANCOLIA E GENIALIDADE POÉTICA.....	22
3 MELANCOLIA NO ROMANTISMO.....	35
4 A DOR DO EXISTIR EM POEMAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS.....	42
4.1 SONHO DE MORTE EM VIDA.....	42
4.2 DEVANEIO E FINITUDE.....	45
4.3 TEU ADEUS, MINHA SAUDADE.....	50
4.4 O PESAR DA VIDA	51
4.5 AMIGA MORTE.....	54
4.6 NO MEU IDIOMA.....	56
4.7 METALINGUAGEM.....	61
4.8 CETICISMO.....	62
4.9 ÁGUA TURVA.....	64
4.10 DORES DA ALMA QUE NÃO TÊM NOME.....	66
5 A CONFUGURAÇÃO DA MELANCOLIA.....	68
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	74

1 A GÊNESE DA “MINHA” MELANCOLIA

Depois de ter lido *O mito de Sísifo* (1950), de Albert Camus, a questão que mais nos marcou foi a de que só existe um problema filosófico realmente sério, que é o de julgar se a vida vale a pena ou não ser vivida, o que está diretamente ligado ao suicídio. Camus fala que esse julgamento responde à questão fundamental da filosofia, ou seja, sobre o indivíduo perante a existência. Desse interesse por ser e estar (ou não) no mundo, é natural que se encontrem temas de estrita relação com o fim da vida, como o suicídio, porém a essência da questão, nesse caso, é o pensamento do indivíduo antes de cometer esse ato. O que o suicida julgou não mais interessar a ele antes de por fim à vida com as próprias mãos não foi somente que não valia mais a pena viver. Ademais, o caso de suicídio só pode ser levado em consideração no presente trabalho quando este é ideado, quando há ruminação, sofrimento, pois o gatilho do suicídio não advém somente da reflexão cuidadosa, da dor de existir. Às vezes é por impulso, sem pensar. E foi no terreno da dor de existir que a melancolia surgiu.

Diversos trabalhos desenvolvidos no mestrado sobre esses assuntos sempre conduziam à melancolia, entendida, primeira e vagamente, como uma depressão filosófica, uma tristeza pensante e criadora, e ao falar em criação, o caso de algumas das pessoas mais extraordinárias da literatura é rememorado. Como alguém que produziu uma escrita tão reflexiva sobre os mais diversos temas da vida e da morte pode ter chegado ao momento de julgar que não valia mais a pena viver? Para lembrar alguns dos mais famosos, estão na lista poetas e escritores como Virginia Woolf, Torquato Neto, Florbela Espanca, Ernest Hemingway, Horacio Quiroga, Sylvia Plath, Ana Cristina César, Camilo Castelo Branco e Gérard de Nerval.

Personagens que deram fim à própria existência também ocupam lugar de destaque na literatura, como é o caso de Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Werther, de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang Goethe e Ana Karenina, do romance homônimo de Liev Tolstói. Escritores e personagens, de mundos e temáticas diferentes, possuem algo em comum ao optar pelo cessar da existência, encontrando maneiras diferentes de alcançar o fim da vida.

Da mesma forma, não podemos esquecer de mencionar autores e personagens que, acometidos pela melancolia, não foram, por isso, suicidas. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, por exemplo, o personagem Brás Cubas, melancólico, escreve suas memórias renunciando sua morte, em que seu lugar de fala é no túmulo. Inclusive o próprio escritor, Machado de Assis, é considerado melancólico. Macabéa, de *A hora da estrela*,

de Clarice Lispector, é referida, em vários estudos, como uma pessoa melancólica, o que podemos corroborar aqui, mas entendendo ser uma personagem melancólica que não cultiva uma tristeza profunda, mas, sim, que não tem uma pulsão de vida, apenas existe, não vive. Os poetas Augusto dos Anjos, Álvares de Azevedo, Charles Baudelaire, Junqueira Freire e George Gordon Byron são frequentemente citados como melancólicos, porém cremos que isso se deve mais às produções poéticas, que não podem servir, fielmente, como espelho de suas próprias vidas.

Todos esses fatores conduziram-nos a estudos da melancolia, esse estado anímico de indiferença perante a vida, inércia, sofrimento, um estado excepcional que provoca profundas elucubrações sobre o existir. Ao avanço das leituras, a melancolia se apresenta não somente como doença, mas como um modo de existir capaz de exceder limites e possibilitar a criação literária.

Seria possível considerar que o homem, no estado de melancolia, fosse capaz de escrever esse testemunho em um contexto social? O melancólico encontra-se em um momento de profunda dor e conflito com o seu ego, o que resulta em uma intensa reflexão do sentido de sua existência, o que poderia ser um impasse para que o sujeito criasse. Esse é um lado negativo da melancolia. Quando há a propulsão à escrita, existe no melancólico um desejo interno de cultivar seu sofrimento, já que a pulsão de vida, de que falará Freud, citado mais adiante neste trabalho, foi perdida. Esse estado de empobrecimento do ego faz com que seu sofrimento seja sua única fonte de energia, e acredita-se que, na poesia, essa exaltação do sofrimento ocorra de modo a configurar a melancolia.

A escolha pelo gênero lírico se explica por acreditar-se que a poesia tem sua maior fonte nos sentimentos humanos (ou os sentimentos humanos têm sua maior representatividade na poesia?), constituindo-se uma forma essencialmente emocional e sendo um dos principais lugares, na linguagem, em que esses sentimentos são expressos em discursos velados, porém com a possibilidade do leitor revelá-los e construir sentidos a partir deles, fazendo, assim, com que a poesia seja acrescento de sentido à vida, pois, como afirma Octavio Paz (2012, p. 32), “Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si”.

Em se tratando desse assunto, poemas do período romântico, mais especificamente do que se classifica em histórias da literatura como “segunda geração romântica”, foram escolhidos para análise, pois esse período valorizou o estado de espírito melancólico, principalmente entre os poetas da também denominada geração do “mal-do-século”, e é desse recorte que serão retirados os poemas a serem analisados neste estudo.

Considerando o exposto, esta dissertação tem como objetivo principal analisar como a melancolia está presente em poemas do período romântico brasileiro, e como se configura em cada um. Poemas de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), Luís José Junqueira Freire (1832-1855), Laurindo José da Silva Rabelo (1826-1864) e Aureliano José Lessa (1828-1861) serão componentes do corpus do trabalho.

A escolha dos poetas não se deve somente ao fato de que alguns são os que ganharam maior relevância nesse período, mas por seus poemas irem ao encontro do que se busca traçar aqui: uma configuração da melancolia de acordo com as teorias que serão apresentadas mais adiante. Procurar-se-á identificar nos poemas elementos essenciais de um discurso que se caracteriza como melancólico, que possuam as características da denominação estudada. Ainda, como objetivos secundários, propõe-se observar, a partir da análise principal, em que medida e de que modo essa poesia expressa um sentimento de aniquilamento em relação à vida, quais elementos, nos versos, se coadunam com ideias que habitam a melancolia, tais como ideações suicidas, insatisfação perante a vida, pulsão de morte como cura para o tédio. Também será possível observar como e por que isso se relaciona com essa geração de poetas chamados ultrarromânticos.

Para desenvolver o presente estudo, os capítulos serão organizados da seguinte forma: no primeiro, intitulado “Melancolia e Literatura”, faz-se um panorama da melancolia, desde estudos primeiros acerca do termo, até os dias atuais, e também elencam-se as concepções mais pertinentes do nome. No segundo capítulo, “A melancolia no romantismo”, busca-se encontrar pontos de ligação com o termo e o período literário, especificamente na “segunda geração” romântica, onde se deu maior vazão aos sentimentos e onde também os poetas foram classificados como “vítimas do mal-do-século”. No terceiro, “Dor de existir: a melancolia em poemas românticos brasileiros”, serão analisados poemas que se acredita conterem sujeitos líricos que atribuem características melancólicas, conforme será apresentado nas teorias, sendo possível identificar como a melancolia se configura nos versos de tédio e pulsão de morte, e como os poemas podem apresentar características da genialidade melancólica, propulsão da escrita, do ato poético.

2 MELANCOLIA E LITERATURA

Rumores sobre a melancolia podem ser encontrados desde a Antiguidade Clássica, uma época em que a astrologia era um dos maiores conjuntos de conhecimentos a respeito das leis que regiam o universo. É difícil de encontrar uma definição para o termo. Muitos e variados são os estudos de diferentes áreas do conhecimento em relação a essa dor de existir. Na medicina, na filosofia, na poesia e na psicanálise uma linha histórica da melancolia é traçada, com tratamentos e transformações ao longo do tempo. O italiano Pietro Citati (1930-), por exemplo, em seu livro *A luz da noite* (2000), aborda famosas narrativas míticas da humanidade, alfabetos, rituais e símbolos que nos ajudam a contemplar e tentar entender o mistério da vida. Em relação à melancolia, Citati recorre à astrologia para afirmar que os astros dos antigos possuíam uma ligação direta com o ser humano, influenciando caracteres, paixões e possibilitando o desenvolvimento de doenças. Saturno seria o planeta que deu origem à melancolia. Distante, enigmático, lento e negro, interferia no baço, órgão onde estariam os humores da bÍlis negra, que causavam a melancolia no homem. Quem fosse regido por esse astro possuía suas características, portanto se Saturno era o planeta que vivia sob o signo das antÍteses, igualmente o melancólico era obrigado a viver, sofrendo em meio a paradoxos: “A vida do melancólico é feita de opostos: abatimentos e exaltações, depressões e excitações [...]”, porém o mais recorrente é encontrar o lado pessimista nas descrições de melancólicos, o que faz o lado negativo predominar (CITATI, 2000, p. 44).

Por volta de 1621, o inglês Robert Burton traz a público o livro *A anatomia da melancolia*, em que constam exaustivas e históricas interpretações sobre o termo. A investigação deste autor faz jus ao nome da obra, já que anatomia remete à divisão em partes, tendo um componente médico: a melancolia em Burton é tratada, em suma, como doença. No livro de Burton nos é apresentado o personagem Demócrito que, isolado da cidade de Abdera, ri indiferentemente de tudo, e por isso Hipócrates (considerado na História como o “pai da medicina”) vai até lá para ver se pode ajudá-lo, já certo de que é um doente melancólico. Chegando lá, se depara com um homem solitário, porém estudioso, que lê e disseca animais para descobrir o que há na bile, tentando elaborar teorias sobre as causas da doença. Hipócrates percebe que Demócrito domina um conhecimento e argumenta que seu riso é oriundo da observação do homem que é incapaz de verificar sua própria loucura, pois ele, que estuda isso, pode confirmar, o que é irônico. Burton apresenta uma melancolia renascida, pois se encontra ainda no final do Renascimento (1300-1600), e versa sobre o termo que é de um passado remoto até os dias atuais. A partir do Renascimento, a melancolia passa a fazer parte de um cenário

onde tempo e espaço recebem novas concepções. Relógios e espelhos começam a fazer parte de uma época em que o individualismo conquistou um lugar na sociedade, abrangendo, com isso, a vida emocional das pessoas. O final da Idade Média e o surgimento da Modernidade marcam, portanto, uma transição. E é justamente sobre esse momento que nos fala o médico e escritor Moacyr Scliar (1937-2011), no livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003). Segundo o autor, com a peste negra, que se disseminou pela Europa, assolando populações, enfatizou-se, mais do que em qualquer outra época, a ideia de morte, e o estudo da melancolia levaria à questão do suicídio de qualquer forma, considerando que a abordagem da própria melancolia também mostra dois caminhos: o do suicídio visto como um pecado, e como uma consequência de “desespero resultante da tristeza”. *Hamlet*, de Shakespeare, quase da mesma época (início da Idade Moderna), também trará essa questão. “Ser ou não ser?” é uma pergunta que se associa com a ideia de aniquilamento da vida, uma vez que paira no paradoxo: vale a pena continuar vivendo ou não? Assim, a melancolia foi sendo associada à depressão e, apesar de considerá-la como uma doença advinda dos humores da bile negra (concentrada no baço, conforme a teoria de Hipócrates), Burton afirmava que ela era também uma experiência existencial.

Na literatura brasileira, conforme aponta Scliar, a melancolia é vastamente representada, sendo consequência de “uma herança do romantismo europeu” (SCLIAR, 2003, p. 212). No século XVIII, a configuração da melancolia muda e estamos diante de uma tristeza mais chorosa. Por conta da leitura mais rotineira de romances que provocam devaneios, as lágrimas e a contemplação à história são mais apreciados. Ficar triste, se deslocar com uma vagareza, muitas vezes, charmosa, como narrado em romances, é apreciado. E no século seguinte o *spleen* de Baudelaire e *Madame Bovary* de Flaubert continuarão dando espaço a esse estado anímico de tristeza moribunda. A cultura romântica, aliás, chega ao Brasil por maior influência da cultura francesa, segundo Scliar.

Nos versos de Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Olavo Bilac são impressas as tristezas e saudades de “três raças” que comporiam o Brasil: a tristeza dos portugueses chegados ao Brasil, a dos indígenas e a tristeza dos negros; são três culturas que se fundem em meio a antagonismos (SCLIAR, 2003, p.190-196).

O escritor também destaca algumas obras de Machado de Assis que contêm esse tema, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o narrador inventa um medicamento anti-hipocondríaco, com o fim de aliviar a humanidade melancólica; *Dom Casmurro*, que pelo próprio título alude a um esmorecimento e *O Alienista*, em que Simão Bacamarte, médico, funda uma casa para dedicar-se à “saúde da alma” de seus pacientes.

De Lima Barreto, destacam-se as obras *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1911 em forma de folhetim, em que o major Quaresma é visto como esquisito, que lê muito, nacionalista fanático, é internado num hospício e, depois de sair, se isola em um sítio. Policarpo evolui por ciclos, ora de entusiasmo, ora de desânimo. Scliar (2003) pondera que, tanto Bacamarte, personagem de *O Alienista*, de Machado de Assis, quanto Quaresma, reagem à depressão com comportamento maníaco, o que dá a ambos fins desastrosos, vencidos que estão pela melancolia. Lima Barreto também fora internado num hospício logo após ter acabado o romance acima descrito. Seu diagnóstico, segundo Scliar (2003), era de “neurastenia”, que seriam perturbações mentais que se caracterizam pela debilidade do sistema nervoso, com tristeza, falta de vontade, ideação difícil, impotência e dores de cabeça. Porém, sabe-se que o escritor era também alcoólatra. Em 1919, Lima Barreto é novamente internado e, desta vez, escreve *Diário do hospício*, obra em que são contatadas todas as humilhações pelo sistema de tratamento e os momentos de total desespero passados lá.

Afora esses escritores e personagens, são importantes também *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, ressaltando a tristeza do Jeca, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com sua preguiça, em que pode haver um componente melancólico, segundo Scliar. Por último, é citado *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, em que Macabéa sequer é capaz de sentir tristeza, pois é vazia e alienada. Alagoana, órfã de pai e mãe, veio para o Rio de Janeiro, onde sua profissão é ser datilógrafa, recebendo menos que um salário mínimo, e sua distração era escutar a Rádio Relógio (SCLIAR, 2003, p. 214-242). Bem se vê, por esse panorama, que melancolia, seja doença ou estado de espírito, não é novidade, e na literatura seu conceito se transfigura desde a Antiguidade, passando pelo início da era moderna, coincidindo com o Renascimento até a virada do século XIX para o XX.

Quem também contribui para esse tema é o psiquiatra John White, em seu livro intitulado *As máscaras da melancolia* (1995). A melancolia é concebida por este psiquiatra como um sintoma presente em diferentes depressões. Para White, dentre os sintomas essenciais das depressões também estão: “constantes pensamentos de morte, ideias de suicídio, desejo de morrer, ou tentativa de suicídio” (WHITE, 1995). Quanto à definição, de fato, White alega que é um desafio, uma vez que a melancolia assume diversas formas, o que dificulta inseri-la em um discurso psiquiátrico. Porém, o que se usará de mais próximo a um conceito será o de Freud, que se coaduna com a temática em que a melancolia é analisada neste estudo. Para o “pai da psicanálise”, a melancolia

[...] se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade

e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição [...]. (FREUD, 2013, p. 29).

A literatura, como apresentado anteriormente, possui um vasto histórico que trata da melancolia, e muitos campos se ocuparam desse termo para designar um modo de ser, um sintoma ou doença. Nas artes não foi diferente, por isso se faz relevante comentar sobre a gravura do pintor, ilustrador e teórico alemão Albrecht Dürer, intitulada “Melancolia I”. Tendo sofrido influências de uma época de mudança de paradigma, no Renascimento, a “epidemia de melancolia” desse tempo fez com que o artista a retratasse além da doença, como metáfora. Essa gravura repercutiria sua expressão em poetas como Baudelaire (1821-1867), cujos versos rememoram a descrição do quadro, como apresentado por Seliar (2003, p. 82): “[...] A Melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme / o queixo na mão...]”.

Observa-se na gravura de Dürer uma mulher com asas, o que aludiria a um anjo, elemento religioso. O peso de seu desânimo faz com que não sinta vontade de se mover e a cabeça inclinada sobre uma das mãos traz a ideia de que há um peso oriundo dos pensamentos do melancólico. Há também um cão aos pés da mulher, magro, representando um corpo tão vazio de comida quanto de ânimo. Porém, se aproximada a imagem, acima do nome “MELENCOLIA I”, há um cão com expressão raivosa e destemida. Além de vários objetos de trabalho cotidiano, espalhados no espaço da gravura – uma balança, uma ampulheta, um serrote, uma esfera, uma tábua numérica, uma sineta –, o que alude ao conhecimento prático e científico, porém que desinteressam a representante da Melancolia na obra, essa espécie de mulher-anjo. A partir disso, entende-se que a melancolia está associada a uma ocupação intelectual.



Figura 1 – “Melencolia I”. Gravura de Albrecht Dürer.
 Fonte: Metropolitan Museum of Art. (Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>)

Scliar (2003) menciona em seu livro que a melancolia foi, também, motivo de elogio no Renascimento, estando ligada ao intelecto:

O tempo da melancolia intelectual é a biblioteca. Explorar o mundo dos livros é a mesma coisa que explorar o mundo real, como fizeram os cientistas e descobridores do Renascimento. Os livros levaram Dom Quixote à loucura, ao absurdo, que é [...] trocar a vida por palavras. (SCLiar, 2003, p. 88).

No teatro, de acordo com Scliar (2003), do final do século XVI até as primeiras décadas do século XVII, muitas peças teatrais inglesas (por volta de duzentas) fazem referência à melancolia. O exemplo de maior autenticidade é *Hamlet*, de Shakespeare. Sendo um personagem melancólico e desiludido com o mundo, Hamlet é incapaz de vingar a morte do

pai, como faria um homem “saudável”, porém possui uma imaginação elevada. Portanto, é a partir da época do renascimento que a melancolia deixa de ser somente patologia para ser metáfora, servindo de influência a artistas, escritores e poetas. Com base em Scliar (2003) constata-se que obras literárias (e de arte) retratam, simbolizam e configuram a melancolia ao longo do tempo.

É importante esclarecer que o conceito de melancolia, neste estudo, será norteado pelas óticas de Julia Kristeva, em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), Sigmund Freud, com *Luto e Melancolia* (2013), e Jean Starobinski, no livro *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2016). Os três autores têm estudos importantes sobre a melancolia, principalmente no que tange à psicanálise, porém serão trabalhados da seguinte forma: primeiramente, apropriando-nos do conceito de Freud, temos a concepção de melancolia que dá uma ideia dos sintomas e características, diferenciando-a do luto em alguns fatores. Kristeva, por outro lado, nos fornecerá argumentos sobre a melancolia como propulsora da escrita e criação literária, o que, por fim, irá coadunar-se com o maior estudo atual sobre melancolia, de Starobinski, o qual reúne escritos de pesquisas de muitos anos sobre o tema, incluindo tratamento na medicina da antiguidade, psicanálise e criação literária, que formam todo um caminho de teorias e transformações a respeito do conceito até os dias atuais.

2.1 UM LUTO DE SI

Para entendermos como Sigmund Freud (1856-1939) chegou até a melancolia e a um conceito (ainda que não pronto), muito resumidamente tentaremos descrever a trajetória do pensamento do autor através de estudos desenvolvidos por ele, que pressupõem uma linha de evolução.

Entre 1914 e 1915, Freud desenvolveu uma série de textos teóricos sobre a metapsicologia, estudo assim denominado por ele, que buscava compreender expressões patológicas da alma humana, em que investiga as pulsões de morte e vida, a natureza do recalque, e como funciona nosso inconsciente. O texto de início desta série é *Introdução ao narcisismo*, em que, basicamente, Freud desenvolve a ideia de que através da autoerotização do bebê, há libido, desejo de viver. Desta libido tratará o autor, mais tarde, em um ensaio sobre as pulsões (de vida e de morte), em que irá constatar que o luto faz um trabalho de desligamento da libido em relação ao objeto de prazer que o ego perdeu, seja por morte ou abandono. O luto, não considerado patológico, é também constituído pela perda não só do objeto amado, mas do

lugar que o sujeito ocupava juntamente com quem se foi. Porém, aos poucos, o apego que o indivíduo possuía pelo objeto diminui e ele aceita a realidade (FREUD, 2013).

Essa ausência do objeto impõe um desligamento da libido, que será ativada assim que o sujeito se vir livre e pronto para viver novamente. No entanto, é essa última parte que falta ao melancólico, ou é nessa última parte que o melancólico se detém: como ele não consegue fazer o luto do objeto perdido, fica preso em um vazio e por isso temos o conceito de melancolia em Freud como

[...] um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013, p. 28).

O último ensaio produzido por Freud nessa linha de estudos da metapsicologia foi *Luto e melancolia* (1917) que, como visto acima, traz contribuições e uma linha de raciocínio dos escritos anteriores. Comparada ao luto, Freud afirma que a melancolia pode ser também uma resposta à perda de um objeto, mas que, no caso do melancólico, não há como saber o que se perdeu e não se tem consciência do sentido dessa perda na vida (ao contrário do luto, em que a pessoa sabe o que perdeu). Outra diferença é que na melancolia há um rebaixamento do sentimento de autoestima, um “empobrecimento do ego”, um vazio que toma conta, enquanto que no luto é o mundo que se torna vazio e sem graça, pois se tem consciência do que se perdeu; nada mais faz sentido sem o objeto (ente querido). (FREUD, 2013). Entende-se, com isso, que a perda do objeto na melancolia corresponde a toda e qualquer perda que experienciamos ao longo da vida, e que são justamente essas perdas que constituem o ser humano:

[...] o homem, o ser falante, se constitui pelo rompimento de sua harmonia com a natureza e, ao ter de abdicar de um destino guiado pela força instintiva, é impelido a tecer a singular trama pulsional de sua vida. A criança chega ao mundo expulsa de seu acolhimento natural. Ao nascer, ao perder o envoltório protetor da placenta, ela perde – perda materializada pelo corte do cordão umbilical; ao enfrentar o desmame, outra perda. (FREUD, 2013, p. 56).

É fácil lembrarmos de diversas outras perdas que sofremos e observarmos como o luto trabalha em nossas vidas, mas, em se tratando da perda na melancolia, o sujeito permanece no vazio da falta de sentido, o que é uma questão essencial desse estado de alma, e que acaba se consumando na dor da existência.

Ainda, no que diz respeito à obra de Freud sobre a melancolia, a psicanalista Ana Cleide Moreira desenvolveu um livro em que constam uma série de estudos feitos a partir de cartas que Freud trocava com Fliess, amigo e também médico, e do resultado de uma pesquisa

científica da autora, desenvolvida na PUC-SP. A autora afirma que a correspondência entre os dois amigos permeou a época em que Freud cunhou e desenvolveu a psicanálise, por isso é tão rica e se faz objeto de estudo, pois contém explicações de Freud sobre o que mais tarde irá escrever em seus ensaios. O livro *Clínica da melancolia* (2002), de Moreira, também aborda a questão de que Freud teve encontros com a melancolia não somente por intermédio de pacientes, das artes ou dos livros, mas também pelo enfrentamento de diversas doenças do próprio psicanalista, que, segundo Moreira (2002), conviveu com a melancolia desde sua adolescência.

Em se tratando da escolha de Freud pelo termo “melancolia” ao decidir fazer essa abordagem psicanalítica para a chamada psicose maníaco-depressiva, voltamos à apresentação de *Luto e Melancolia*, feita por Maria Rita Kehl (1951-), que acredita que se deva ao fato de Freud não ter ignorado a tradição ocidental, que relacionava a oscilação do humor dos melancólicos a um traço de genialidade, como posto em *O homem de gênio e a melancolia*, de Aristóteles, embora o autor não faça nenhuma menção a isso em seu ensaio. Para Kehl (2013), sendo Freud um investigador do sofrimento de seus contemporâneos, ele acabou por “privatizar” a melancolia quando a traz dessa tradição, que pertence ao campo da arte e da vida pública, para um laboratório fechado. Segundo a psicanalista “o melancólico freudiano perdeu a grandeza que lhe atribuíam os antigos e os românticos, e acabou por tornar-se tão mesquinho, antipático e indigno como se descreve em suas monótonas autoacusações”, o que significa que em Freud não existe a marca da genialidade criadora que a tradição antiga atribuía à melancolia.

2.2 SOL NEGRO DE KRISTEVA

Diferentemente de Freud, Julia Kristeva (1941-) refere-se à tradição antiga para refletir sobre a possível relação entre melancolia e o fazer literário. Sua obra *Sol negro: depressão e melancolia* (1989) é composta por oito capítulos que se iniciam na psicanálise e vão até a análise de obras literárias, em que a autora busca observar como a melancolia está presente em cada uma. No primeiro capítulo, a autora aborda a psicanálise como “contra-depressor”. O início traz um relato, em primeira pessoa, sobre o sofrimento causado pela melancolia, não fazendo distinção, neste primeiro momento, entre melancolia e depressão. O que a melancolia causa, segundo a estudiosa, é uma tristeza aterradora, uma dor que nos absorve e nos faz perder o gosto de viver. Nesse sofrimento, a reflexão sobre o desequilíbrio da existência não é trágico,

é inevitável, fazendo com que o indivíduo se veja (e até se conforme) em uma existência “desvitalizada”, o que dá ao sujeito outra vida, que é impossível de ser vivida.

A dor, segundo a autora, é “face escondida” de seu pensar. Há a identificação de um objeto (de que fala Freud, porém a autora não o cita aqui diretamente) que causa esse sofrimento, mas Kristeva reconhece que nunca conseguiu fazer o luto desse alguém ou desse algo que perdeu. A escritora búlgaro-francesa busca na filosofia antiga a relação estabelecida entre melancolia e intelecto, afirmando que uma é inerente à outra:

[...] é preciso remontar a Aristóteles para encontrar uma reflexão completa sobre as relações que os filósofos mantinham com a melancolia. [...] A melancolia que ele evoca não é uma doença do filósofo, mas sim sua própria natureza [...] Com Aristóteles, a melancolia, equilibrada pelo gênio, é co-extensiva à inquietação do homem no Ser. (KRISTEVA, 1989, p. 13-14).

A partir dessa ideia, Kristeva (1989) afirma que, perdendo o sentido da vida, o melancólico é filosófico nesse momento, pois reflete sobre sua existência. Há, portanto, um enigma que nos persegue: se a perda do objeto, a falta de sentido, propulsionam a criação, ainda que também arruinando o indivíduo, é

notável que ao renegar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido... (KRISTEVA, 1989, p. 15-16).

Ou seja, o artista acometido pela melancolia se vale da permanência de seu sofrimento para a criação de sua obra. A crítica de Literatura e psicanalista apresenta também duas nomenclaturas que comumente se confundem: melancolia e depressão, e explica como irá considerá-las ao longo de seu livro:

Chamaremos de melancolia a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação. Quando os dois fenômenos, do abatimento e da excitação, são de menor intensidade e frequência, podemos então falar de depressão neurótica. [...] os dois termos [...] designam um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites [...] são imprecisos [...]. (KRISTEVA, 1989, p. 16-17).

Desse modo, a autora fala de depressão e melancolia sem impor distinções, mas somente levando em conta suas características comuns. Kristeva (1989) ainda reforça uma concepção de melhor assimilação da melancolia, apresentada como “um abismo de tristeza, dor

incomunicável que às vezes nos absorve em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida.” (KRISTEVA, 1989, p.11).

Ao perguntar-se se o humor é uma linguagem, Kristeva chega mais perto da relação entre a melancolia e a criação literária. A tristeza, segundo a autora, é o humor fundamental da depressão. Sendo os humores “inscrições” que conduzem a uma significância, a tristeza é marca de uma humanidade:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; [...] Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico e o “simbólico” tornam-se marcas de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor [...]. (KRISTEVA, 1989, p. 27-28).

A autora utiliza recursos da psicanálise e também da semiótica para desenvolver sua argumentação, explorando a ideia de que a melancolia, segundo ela provocada pela perda do amor de si mesmo ou pela crise dos valores na sociedade, pode servir como propulsora da genialidade criativa, alegando que a palavra do depressivo é uma máscara. A criação literária, poética e artística pode vir de (estados) melancólicos. Tanto que, para tentar comprovar isso, ela estuda romances, obras de arte e poemas. Nas obras do pintor renascentista Hans Holbein, por exemplo, em especial *O cristo morto*, a autora afirma que não se trata de atribuir a melancolia ao jovem pintor e nem de dizer que ele pintou melancólicos, mas que, através da obra de Holbein, um “momento melancólico”, real ou imaginário, estimula sua atividade. O que quer dizer que sua atividade é um modo de vencer a perda do outro e do sentido, e este seria o modo mais poderoso e autêntico, segundo Kristeva, pois a vida do artista, a começar por ele mesmo, já seria uma obra de arte. (KRISTEVA, 1989, p.121-122).

Ao analisar o poema “El desdichado”, de Gérard de Nerval, Kristeva usa a teoria psicanalítica de Freud para entender do que ou de quem o sujeito lírico fica deserdado, o que ele perde e como a escrita é usada como controle da melancolia:

Se o melancólico não deixa de exercer um domínio tanto amoroso quanto odioso sobre essa Coisa, o poeta encontra o meio enigmático de estar, ao mesmo tempo, sob sua dependência e... em outro lugar. Deserdado, privado desse paraíso perdido, ele é desafortunado; contudo a escrita é o estranho meio de dominar este infortúnio [...]. (KRISTEVA, 1989, p. 136-137).

Ao aproximar a melancolia de uma propulsão à escrita e à criatividade, Kristeva argumenta ainda que

Nas fronteiras da emoção e do ato, a escrita só acontece pelo momento de denegação do afeto, para que nasça a eficácia dos signos. A escrita faz o afeto passar no efeito [...] Ela veicula os afetos e não os recalca, propõe uma saída sublimatória para eles,

ela os transpõe para um outro num terceiro elo, imaginário e simbólico. [...] a escrita é transformação, transposição, tradução. (KRISTEVA, 1989, p. 196).

Ao ler a análise que a autora faz do poema de Nerval, descobrimos sua motivação para o título do livro. Sol negro está presente no poema como metáfora para o sentimento de pesar do eu lírico, que se queixa pela morte de sua amada, sua “única estrela”. (KRISTEVA, 1989, p. 133).

Em Nerval, segundo Kristeva (1989), os conflitos psicológicos existentes favorecem um acesso ao ser da linguagem e da humanidade, pois a melancolia, em seu poema, é uma das vertentes desses conflitos e o sol negro da melancolia, no poema, é uma salvação provisória de um luto afetivo. Ao final das análises de Kristeva, observa-se que é através da melancolia que se entende o que acontece quando se perde o objeto afetivo e quando valores entram em crise na sociedade. É a referida “lista de desgraças que nos oprimem todos os dias” que dá outra vida ao ser melancólico, uma existência sem vida, na verdade. Isso acontece quando não se consegue fazer o luto do objeto perdido, e então se associa esse estado anímico à pulsão de morte, que fragmenta a fala do sujeito. Kristeva solicita que lembremos da palavra do deprimido, sempre repetitiva e monótona, pois seu discurso não tem encadeamento lógico. Associado a esse fator, ela afirma que o melancólico tem dificuldade de integrar a linguagem em si, pois o que o ele diz é “como uma pele estranha” para ele, fazendo-o se sentir como “um estrangeiro na sua língua materna” (KRISTEVA, 1989, p. 55), porque seu discurso advém da dor da perda, e as obras literárias, portanto, traduziriam essa dor.

2.3 MELANCOLIA E GENIALIDADE POÉTICA

Algumas ideias de Kristeva se coadunam com observações feitas por Jean Starobinski (1920-) e a que mais se faz presente é a de que a melancolia possui ligação com a genialidade e a escrita. Porém, também o suíço reuniu escritos próprios de mais de meio século sobre o assunto, mostrando seus diferentes enfoques no livro intitulado *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2016), com mais de quinhentas páginas. Starobinski se graduou em Letras e Medicina, especializando-se na área psiquiátrica, porém sempre se manteve ativo nos estudos literários, o que deixa transparecer no livro, em que histórias de diversos autores, artistas, poetas e personagens são abordadas a fim de não limitar a concepção de melancolia existente.

Starobinski nos conta de uma melancolia que se transformou através dos tempos e que parece, até hoje, ser motivo de mistério em diversos aspectos ainda não desvendados. Muito

resumidamente, faremos um panorama das partes da obra: a primeira trata da História do tratamento da melancolia, desde os mestres antigos até a época moderna. Na parte dois, intitulada “A anatomia da melancolia”, é apresentada e analisada brevemente a obra de Robert Burton, fala-se das ciências psicológicas do Renascimento e há uma reflexão sobre o quadro depressivo do pintor Van Gogh, bem como a análise de uma obra sua. Na parte três, sobre nostalgia, Starobinski estabelece uma série de relações entre a melancolia, a poesia e a nostalgia como uma variedade do luto e da melancolia. Na parte quatro, “A salvação pela ironia?”, estão os contos de fada e suas adaptações como parte privilegiada da literatura (século XVIII), as fábulas e a cura da melancolia pela ironia, figura pela qual se quer fazer ouvir o contrário do que se diz. O conto de fadas, aqui, é refúgio para devaneios, poesia mais livre e fuga do pensamento lógico; é lugar de verdades veladas. Aqui, o rir de si mesmo demonstra um controle perante a subjetividade e o conhecimento existente no mundo. Na parte cinco, “Sonho e imortalidade melancólica”, poemas do *Spleen* de Baudelaire e o olhar de estátuas são analisados, e enfatiza-se a imortalidade desejada por seus criadores através de suas obras. Na sexta e última parte, “A tinta da melancolia”, destaca-se a criação a partir do vazio, suicídio de personagens de romances, o tédio como convocador do canto e da poesia, e a melancolia que se torna tinta para material de escrita.

Starobinski não só traz contribuições para a área médica, apresentando uma pesquisa minuciosa sobre os diversos tratamentos e entendimentos sobre o estado de profunda tristeza ao longo da história, como também expõe seu conhecimento literário, colocando-o a seu serviço para reiterar que nem mesmo interpretações psicanalíticas são suficientes para que se resolva a questão da melancolia. Exemplos na literatura, que contemplam grandes melancólicos na História, são recorrentes nos ensaios do autor, entre eles o personagem Demócrito, de Robert Burton, em *A anatomia da melancolia* (1621). Já citado anteriormente, o poeta Baudelaire, tido aqui como “especialista supremo em melancolia”, e Madame de Staël, com seus personagens suicidas. Até Homero, poeta de duas das principais obras da Antiguidade, não fica fora da cuidadosa seleção e é o primeiro a ser mencionado por Starobinski, por conta de um canto da *Ilíada* em que o herói Belerofonte sofre de profunda tristeza e evita contato com os demais.

É desse modo, citando autores, poetas e artistas, que Starobinski começa a explicar a melancolia que, antes mesmo de receber esta denominação, aparece velada em estados de espírito de desalento, como no exemplo de Homero, também lembrado por Kristeva. Porém, o autor pondera que “nada de um sentimento é captável aquém do ponto em que ele é nomeado, em que se designa e se exprime” e por isso depois da verbalização é que se inicia uma reflexão, pois [...] “a palavra, por sua eficácia própria, contribui para fixar, propagar, generalizar a

experiência afetiva de que é indício. O sentimento não é a palavra, mas só pode se disseminar através das palavras”. (STAROBINSKI, 2016, p. 205). Esta observação vai ao encontro do que se pode analisar, segundo Starobinski, em alguns poemas de Baudelaire: fazendo do “spleen”, do “taedium vitae” e da melancolia uma “intuição poética”, o poeta previu o que a medicina mais tarde deu conta de atribuir sentido também, ou seja, antes de receber uma explicação mais específica na ciência, a melancolia já existia e era sentida na poesia.

A literatura permeia o livro de Starobinski, e é com literatura também que o autor explica os pormenores do termo melancolia. É importante destacar que a lírica está presente, e não sem motivo. Até mesmo o título da obra, *A tinta da melancolia*, faz alusão a poemas de Charles D’Orléans, poeta francês do século XV, que costumava empregar este termo em seus lamentos. Starobinski, desse modo, também acredita que há um ponto de encontro entre melancolia e poesia, acreditando que é nessa tinta que o poeta molha sua pena para escrever seus versos. Outro elemento interessante e importante para o conceito de melancolia é que, através de outro poema de Charles D’Orléans, a imagem de profundidade é ligada ao termo, “talvez pela primeira vez na literatura do Ocidente” (STAROBINSKI, 2016, p. 493). Os versos falam de um “poço profundo” da melancolia do eu-lírico, em que não há mais a “água da esperança”, sendo constatado que para o poeta a profundidade foi definida pela melancolia e vice-versa, criando, assim, sua teoria. Para o autor, essa água, uma vez que não é mais límpida, tornou-se tinta de estudo. “A água escura se transforma em material de escrita” (STAROBINSKI, 2016, p. 494), ou seja, o poeta se vale da melancolia para escrever seus versos. Sem deixar de lado a história da origem da melancolia, a primeira que se encontra em estudos, o autor enfatiza que, tendo o planeta regente influência nos humores, se viabiliza na poesia o mistério do saber absoluto, fazendo com que o poema seja repleto de tristeza:

Saturno [...] impõe sua influência. A impossibilidade do saber absoluto autoriza o poema, e no mesmo instante o enche de melancolia já que este deve seu nascimento ao recuo da luz esperada. O poema é o resíduo noturno da aventura luciferiana, o vestígio da queda do anjo que deveria ter trazido a claridade (STAROBINSKI, 2016, p. 484).

Como explica Starobinski, lembrando da lenda de Fausto, existente desde o século XV, “para um homem do século XVI, o império da melancolia é o do gênio, num sentido que inclui ao mesmo tempo a força criadora e os prestígios diabólicos” (STAROBINSKI, 2016, p. 487). Muito mais tarde, em 1808, Goethe publicará o poema trágico *Fausto*, meio pelo qual mais conhecemos a lenda.

Fausto também não estava satisfeito com a vida, faltando-lhe essa centelha de alegria que afeta os melancólicos. Assim como ele, Demócrito, de Burton, debruçava-se sobre os livros, isolado, na busca por respostas às questões que mais afligem o ser pensante, tornando-o insatisfeito diante de tudo.

A melancolia hoje, não adentrando em estudos literários, se reduziria a uma forma de depressão, porém é preciso reconhecer que por séculos foi considerada um estado taciturno de espírito, explicado pela crença como um “excesso de bile negra”, ou até mesmo vista como um modo legítimo de ser e estar no mundo. É interessante perceber que cada época vai alterando as particularidades da melancolia, criando uma linha histórica que vai desde os planetas até a mais pura interpretação subjetiva. Essa possibilidade que a melancolia proporciona, de reflexão sobre o ser e o mundo, reforça também o quão próxima ela é da poesia, considerando que esta oferece sempre um sentido mais amplo, nos levando além do que realmente expressa. Desse modo, constata-se que escrever, para o melancólico, é “transformar a impossibilidade de viver em possibilidade de dizer” (STAROBINSKI, 2016, p. 489):

A palavra “melancolia” designa um humor natural, que não pode ser patogênico. E a mesma palavra designa a doença mental produzida pelo excesso ou pela desnaturação desse humor quando ele se interessa principalmente pela “inteligência”. Porém, essa desordem não se dá sem algum privilégio: ela confere a superioridade de espírito, acompanha as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico. (STAROBINSKI, 2016, p. 22).

Algumas doutrinas médicas antigas apresentadas pelo autor aplicam à melancolia tratamentos somáticos, quase que exclusivamente, pois a própria definição de melancolia implica um dano físico que necessitava de tratamento para a desordem do corpo, em primeira instância. Não porque ignorassem medidas psicológicas, mas porque, quando o diagnóstico era feito, o paciente já apresentava um grau de tristeza acentuado, parecendo muito doente. É curioso que, se o médico se deparava com algum caso duvidoso, podia recusar-se a tratá-lo, encaminhando o doente para o “Esculápio”¹ ou aos filósofos. (STAROBINSKI, 2016, p. 39).

Em um capítulo dedicado ao pecado da acedia (nome atribuído à melancolia na teologia cristã), o autor relata que no mundo cristão foi essencial diferenciar a doença da alma e a doença do corpo. A doença do corpo seria tratada por médicos antigos, enquanto que a da alma, por filósofos. Starobinski explica que a doença do corpo se referia às afecções melancólicas que precisavam de tratamento médico (devido ao excesso de bile negra, o paciente era submetido a tratamentos mais somáticos), ao passo que a doença da alma, no cristianismo, é o pecado da

¹ Deus da medicina e da cura, na mitologia grega e romana. Santuário de Esculápio. Daí, por extensão, médico.

tristeza, e se o indivíduo aceita-a, exige-se punição divina, pois era considerado um pecado tão grave quanto a gula ou a inveja. Na Idade Média, portanto, a melancolia é reconhecida por esse novo termo, *acedia*, e é recorrente nos mosteiros, atribuída à tristeza profunda e desgosto, mas também às tentações da carne. Os monges acometidos desse mal queriam buscar outro lugar, eram tomados por uma inquietude e angústia. Os sintomas de *acedia* acometem o indivíduo de forma que tudo e todos que o rodeiam causam-lhe horror e desprezo, e por isso há um desejo constante de partir em busca de um outro lugar para sua salvação. “[...] o fato é que desde a Idade Média, o eremita aparece [...] constantemente nas alegorias que representam o ‘temperamento melancólico’ [...]” (STAROBINSKI, 2016, p.45). Por um lado, esse temperamento conduz a uma contemplação e a atividades intelectuais, o que seria uma qualidade, não um defeito, mas, por outro, essa contemplação é exposta aos malefícios da *acedia*, pois a maioria dos artistas medievais figuravam os símbolos da *acedia* no campo sinistro da *atrabilis*, apesar das distinções teológicas entre pecado e doença corporal.

Starobinski abre inúmeros capítulos apresentando filósofos, médicos com suas teorias e contribuições para a história da melancolia e dos inúmeros tratamentos para sua cura. A “idade de ouro da melancolia” se firma na época do renascimento, pois a melancolia aparece sendo um “atributo” quase que exclusivo do “poeta, do artista, [...] e do verdadeiro filósofo”, em que tratamentos pela música, aromas e cores serão sugeridos. (STAROBINSKI, 2016, p. 52).

No estudo da época moderna, o autor traz novos conceitos e o que prevalece é o de que a melancolia é “uma doença do ser sensível”. Para teóricos do século XVIII a definição apresentada para melancolia será totalmente intelectual: “a melancolia é o predomínio desmedido que uma ideia exclusiva exerce sobre o espírito”. (STAROBINSKI, 2016, p. 66). Porém, a antiga teoria dos humores, apresentada em Burton, mantém-se, embora suas receitas de tratamento recebam adjuvantes, como se observa na leitura de Starobinski..

Alguns métodos do “tratamento moral”, pelos quais se tentou curar o paciente ou reanimá-lo, consistem na exposição da crença falsa do médico sobre o que o melancólico apresenta. Dois dos exemplos dados são a história de um pintor melancólico que acreditava ter os ossos frágeis como cera, e por isso se limitava a andar. O médico, fingindo acreditar no relato do paciente, receitou-lhe remédios que seriam infalíveis para endurecer e fortalecer seus ossos. Proibiu-o de andar durante seis dias, e afirmou que posteriormente a isso ele estaria curado. O melancólico, acreditando ser o descanso necessário para a ação dos remédios, quando terminado o prazo estabelecido pelo médico, voltou a andar sem dificuldades. Outro relato é de pacientes que estavam convencidos de que tinham rãs ou serpentes no estômago, e o tratamento consistia em dar-lhes o emético, medicamento usado para provocar vômito, e, discretamente, o médico

colocava rãs ou serpentes no vaso onde eles vomitavam. Após esse procedimento, os pacientes julgavam-se curados. (STAROBINSKI, 2016, p. 74).

Já na segunda metade do século XVIII, a interpretação da teoria humoral da melancolia passa a uma concepção nervosa, em que novas terapias foram incluídas para que fossem eficazes em vários efeitos, como o moral, evacuante, de intimidação, ou seja, há um esforço para agir em todos os planos. Inclusive uma “máquina rotatória” é inventada para que se produzam vertigens, leves náuseas e para que a circulação se modifique, agindo sobre o sistema nervoso. (STAROBINSKI, 2016, p. 86-87).

Outro tratamento apresentado, este bastante apazível, é viajar. Quando de uma melancolia no início, o “remédio específico” são viagens. “A melancolia se ganha ao correr o mundo. [...] A nostalgia – variedade particular da melancolia – é curada da forma mais simples do mundo, pelo retorno ao país natal.” (STAROBINSKI, 2016, p.89). Porém, segundo a crença medieval, é importante lembrar que é esse homem andante, peregrino, que sofre desse temperamento melancólico, assim como os sintomas de quem sofre de acedia, como explicado anteriormente:

A música, se aproximando muito da poesia, também foi tratamento sugerido pelos especialistas do tratamento moral. Embora a seus olhos a melancolia se cristalice em torno de um núcleo intelectual, de uma ideia fixa, ela deve ser atingida e modificada ao nível dos sentimentos e das paixões, isto é, num ponto mais profundo que aquele do raciocínio e do pensamento conceitual. [...] a música aparece-lhes como o meio privilegiado que saberá atingir diretamente o ser afetivo, sem passar pelas representações e pelas ideias. Age imediatamente na alma. (STAROBINSKI, 2016, p. 100).

Entretanto, cada época tem uma ideia diferente de efeitos de sons e ritmos sobre a alma, mudando os argumentos no decorrer da história, embora exista a chamada “musicoterapia” nos dias atuais.

No tratamento moral da melancolia há grande importância atribuída à música, embora o modo de ação não fique muito claro. Segundo Starobinski (2016), poder-se-ia dizer que o recurso à música como forma terapêutica segue toda a história cultural da melancolia, ainda que cada tempo a entenda de maneira diferente, como explicado acima, e também o uso desse tratamento é justificado de modo diferente ao longo dos anos. A música, segundo o autor, mais do que medicamentos, nos oferece um meio que se mantém igual, mas cuja interpretação muda no decorrer das crenças e teorias científicas na história. Desde a Bíblia, citando o exemplo de Davi, que tocava a harpa, fazendo Saul sentir-se melhor, o autor nos informa também dos

gregos, em que as danças e a música dos coribantes² curavam angústias, o que nos faz pensar que tais práticas se revestiam de um papel encantatório, mágico. Citando os médicos Sorano, grego, e Celso, romano, Starobinski explica que ambos possuíam visões diferentes sobre o tratamento: Sorano acreditava que a música possuía um grande poder e que poderia provocar loucura, por isso era um pouco desconfiado, e Celso, pelo contrário, recorria de bom grado à música. O autor também afirma que a música é um método confuso e não possui muita precisão, havendo uma força nela que não conseguimos dominar. A função da música é explicada pelo autor como nada além de uma agradável distração, embora seja na idade média que Marsílio Ficino, filósofo italiano, e seus seguidores tenham construído uma teoria que unia a filosofia, a medicina, a música e a astrologia, resultando no livro *De vita triplici*, publicado em 1489, sendo uma espécie de manual de higiene para os intelectuais, conforme explica Starobinski:

[...] é igualmente a Saturno e à melancolia que o filósofo, o poeta, o intelectual devem os seus dons contemplativos. O temperamento melancólico comporta uma profunda ambiguidade: gênio e doença podem igualmente decorrer dele. Ter nascido sob o signo de Staruno, como Ficino, implica a um só tempo privilégios [...] e riscos [...]. Tudo deve ser posto em ação – higiene, dieta, remédios, orações – para conjurar os aspectos perigosos desse destino. A tarefa mais urgente é providenciar uma recarga de *spiritus*, que nos devolverá a energia substancial que perdemos. [...] Ficino esforçou-se em dar uma explicação física para o efeito da música. O ar posto em vibração pelos sons evapora e torna-se análogo ao *spiritus*, [...] aumentando o espírito que nos habita. (STAROBINSKI, 2016, p. 97-98).

O *spiritus* de que fala Ficino seria o equilíbrio entre a alma e o corpo e, após seu estudo, entende-se que a música não é mais um tratamento dado a um melancólico, mas, sim, o próprio melancólico que irá realizar, através da música, um processo interno para equilibrar sua natureza atormentada. No século XVII, conforme Starobinski (2016), há uma série de teses e tratados que se ocupam em provar que as vibrações sonoras alteram os elementos da *atrabilis*. Já no século XVIII, se fala mais do efeito da música sobre as fibras do organismo. De qualquer modo, entende-se nessa parte específica que, para os teóricos do tratamento moral, a melancolia deve ser transformada no nível dos sentimentos, o que está além do raciocínio, portanto a música se torna um meio privilegiado, pois atinge diretamente o ser afetivo, agindo na alma, não passando pelas ideias.

Se pensarmos nos dias atuais, associaremos a esse estudo a musicoterapia, o que não difere muito das teorias antigas da cura da melancolia, conforme explicado acima. Em um trabalho intitulado “Breve história da musicoterapia, suas conceptualizações e práticas”, de Gomes e Oliveira (2014) consta que na pré-história a música era produzida como forma de

² Na Grécia antiga, sacerdotes que dançavam ao som de flautas e outros instrumentos, soltando gritos estrídulos.

comunicação, até hoje sendo uma expressão de sentimentos através de sons, porém, sabendo que o maior mal do ser humano, segundo os autores, sempre foi a “a angústia consciente da finitude humana”, os indivíduos procuram explicações e tratamento dessa aflição através da terapêutica musical (GOMES; OLIVEIRA, 2014, p. 754). Tal constatação coaduna com os estudos apontados por Starobinski, em que a música é utilizada para aliviar crises existenciais, ansiedade e, conseqüentemente, a melancolia.

O século XIX é colocado pelo autor como tempo de invenções físicas, especulações românticas sobre o destino do homem e expansão industrial. A melancolia, neste período, se apresenta como qualquer outra doença para a qual ainda não foram descobertos tratamentos suficientes nem medicamento de cura, portanto há tentativas de várias experiências, como cânfora, morfina, soro canino, haxixe, aplicação de sanguessugas nas têmporas e nuca, emprego do ópio, dentre outras. Em 1900, os psiquiatras reconhecem que a cura da melancolia deve ser obra do médico só em parte, pois, acreditando que talvez o corpo do paciente não seja capaz de responder, a medicina não possui uma técnica que consiga mudar a “cenestesia”, que é a base da “consciência depressiva”. (STAROBINSKI, 2016, p. 118).

No entanto, no final desse século, a psicologia parece assumir uma possibilidade de cura para a melancolia através de tratamento somático, afirmando que ela não é mais do que a consciência do estado físico, portanto a medicina aí poderia intervir. O que acontece é que, segundo Starobinski, nessa época o indivíduo está conectado com seu tempo interior, o mal-estar que acompanha seus pensamentos, por isso não há poder algum sobre as estruturas somáticas, e então o melancólico fica confinado em sua lassidão por algumas dezenas de anos mais. A psicologia muda de linguagem e não se atém mais à doutrina humoral, da qual sobrevive a palavra melancolia. Está mais apurada no aspecto científico e não deixa de despender uma grande atenção à melancolia, nem de formular hipóteses sobre sua psicogênese. Um exemplo é Freud, que vê no caso da melancolia um resultado de escolha do objeto narcisista – espelho, reflexão de si (STAROBINSKI, 2016, p. 141-142), embora não tenha rompido com a tradição literária. Em Freud esse objeto escolhido é um falso espelho, pois a libido, não se fixando nele, retorna à sua origem – uma imagem anterior – que não existe mais agora.

Starobinski também ilustra a ligação que os poetas estabeleceram entre a melancolia e o jogo de imagens refletidas, em que a bile negra, oriunda do baço (órgão cor púrpura), a abriga. A cor escura em alusão à melancolia é bastante usada em metáforas óticas, como na famosa “quadrinha” de Goethe, citada pelo autor:

O poema delicado, como o arco-íris,
só se mostra contra um fundo sombrio;

é por isso que o gênio do poeta encontra na melancolia seu elemento propício. (STAROBINSKI, 2016, 134).

Ao analisar a obra singular de Baudelaire, Starobinski também descortina outros elementos que abarcam a dor do existir de modo estratégico, para que o leitor imagine um percurso linear. Ao se referir a *Flores do mal*, o autor afirma que a organização das partes é reveladora: “o livro abre-se com a seção *Spleen e ideal* e termina com [...] *A morte*. A grande alegoria conclusiva – “A viagem” – narra o fracasso do sonho e lança o apelo à morte”. (STAROBINSKI, 2016, p. 338).

Em outro poema de Baudelaire, “O esqueleto lavrador”, fica evidente, aos olhos de Starobinski, que se alegoriza nos versos uma impossibilidade de morrer e uma angústia da vida na morte, o que parece referir-se ao próprio poeta e ao trabalho de compor versos: uma imortalidade infeliz que se repete. Em cartas do poeta, ele comenta sobre o sono, que o amedronta de duas formas curiosas: ele relata que, por não conseguir dormir, muitas vezes, há o medo de viver demais; e há o medo de adormecer pelo horror de acordar. Starobinski (2016) observa que essa angústia, refletida em alguns poemas, consiste em “sentir ao mesmo tempo a deficiência da vida e o atraso da morte, inexplicavelmente diferido. No espaço assim aberto, não mais se vive, mas o repouso da morte ainda não foi alcançado”. A partir disso, observa-se que aspectos de poemas de Baudelaire se integram a características indissociáveis da melancolia não porque o poeta tenha se dedicado a traduzir termos do saber médico de sua época para termos poéticos, como há o *spleen*, o *taedium vitae*. Embora sua experiência poética seja influenciada pela imagem cultural do *spleen*, ele conseguiu elaborar sentimentos que serão de interesse da ciência somente mais tarde, o que faz com que sua poética antecipe o que será reconhecido pela medicina. (STAROBINSKI, 2016, p.355).

Outro caso curioso apresentado por Starobinski é o de Van Gogh. Sofrendo de depressão, algum distúrbio psíquico e diversos outros sintomas decorrentes de um possível abuso de bebida, o pintor era acometido por crises e foi hospitalizado diversas vezes. Quando ele vai para um albergue no interior da França, ouve falar em melancolia, pelas palavras do médico Paul-Ferdinand Gachet, que mora lá e dá conselhos a Van Gogh. O médico, viúvo há poucos anos, também demonstrava profunda tristeza, o que fez com que o pintor se identificasse com ele, até mesmo em aparência, e encontrasse nele um verdadeiro amigo, como comprovado em uma correspondência de Van Gogh, que também falava sobre o retrato que ele havia feito do médico. De fato, se lembrarmos dos autorretratos de Van Gogh, reconheceríamos alguns traços no quadro do Dr. Gachet:

[...] o retrato do dr. Gachet mostra um rosto cor de um tijolo superaquecido, e bronzeado de sol, com a cabeleira ruiva e um boné branco, num contorno de

paisagem com fundo de colinas azul, sua roupa é azul-ultramarino - isso faz realçar o rosto e o empalidece [...] As mãos [...] são mais pálidas que o rosto [...] Diante dele, sobre uma mesa de jardim vermelha, romances amarelos e uma flor de digitális púrpura escura. Meu retrato, o meu, é quase assim também [...] (VAN GOGH apud STAROBINSKI, 2016, p. 196).

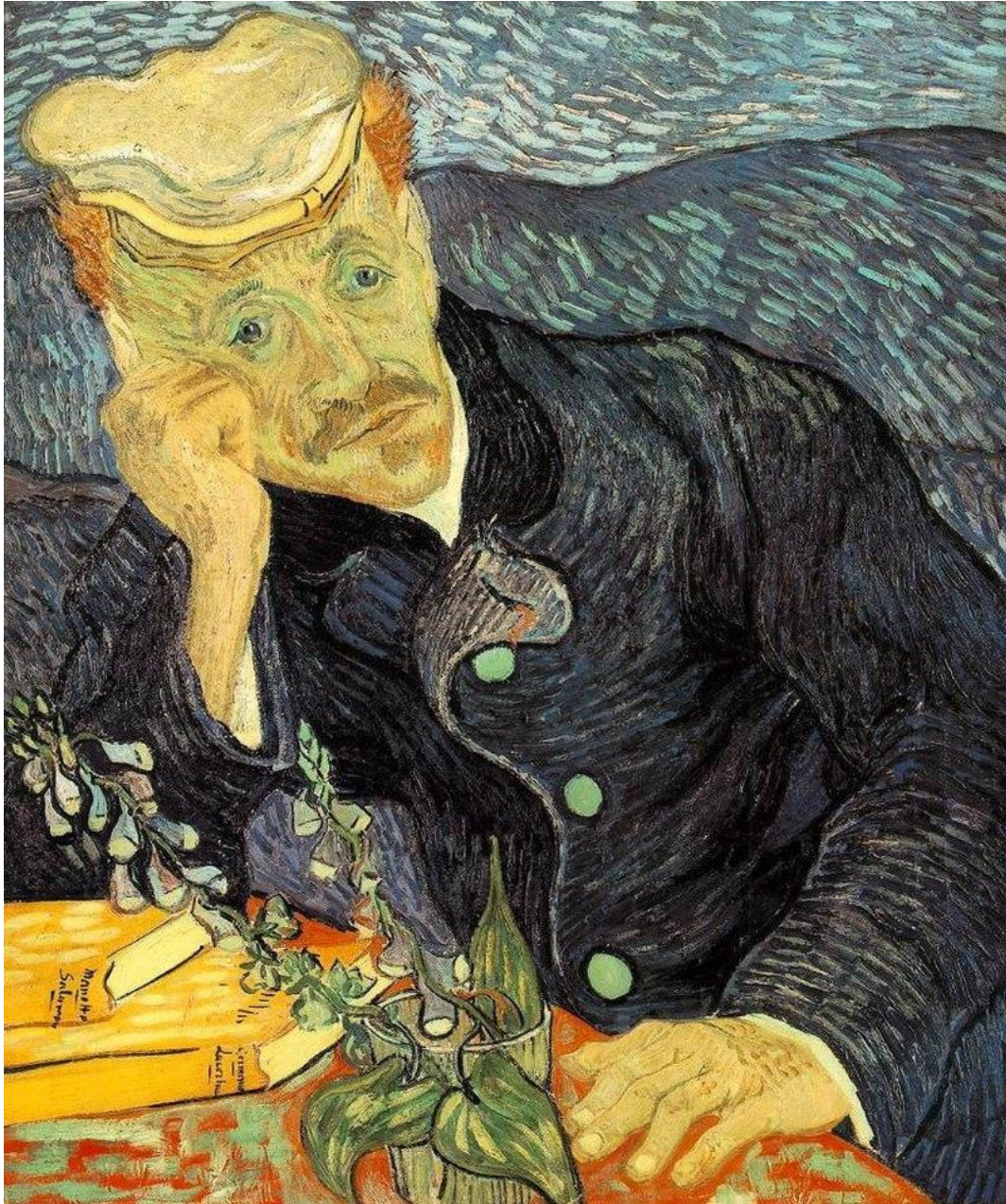


Figura 2: Retrato do Dr. Gachet, 1890.

Fonte: Van Gogh Museum (disponível em <https://vangoghmuseum.nl/>).

Sobre a relação com as cores em suas pinturas, é importante sabermos que Van Gogh escreve sobre elas serem meios de expressão do tempo de desalento em que se encontrava. Outro fato curioso e ao qual Starobinski dedicou alguns parágrafos foi o de que, na tese de medicina de Gachet, ele desenvolveu estudos sobre a melancolia, caracterizando o estado anímico como um processo de incubação, em que o ser é tomado de uma completa e profunda

inércia, e seu princípio vital emudece, assim como seus órgãos, sentidos, espírito, instinto e paixões, assemelhando-se a uma pedra. (STAROBINSKI, 2016, p. 197).

Em uma carta ao seu irmão Théo, em maio de 1890, o pintor conta que o médico se dispôs a ajudá-lo se o problema se tornasse muito sério, ao que Van Gogh conta responder que se precisasse recorreria ao Dr. Gachet. Em julho do mesmo ano, Van Gogh dispara um tiro contra seu próprio peito e morre nos braços do irmão horas depois. (STAROBINSKI, 2016, p.195).

Voltando à pintura, outra obra de arte que podemos associar ao tema aqui tratado é a do norueguês Edvard Munch, que pintou, em 1891, o quadro intitulado “Melancolia”. Mais uma similaridade é a disposição do personagem no quadro: com o rosto levemente inclinado à mão, e de ar pesaroso. Ainda que sua técnica seja diferente da de Van Gogh, observa-se a escolha de cores soturnas também.³

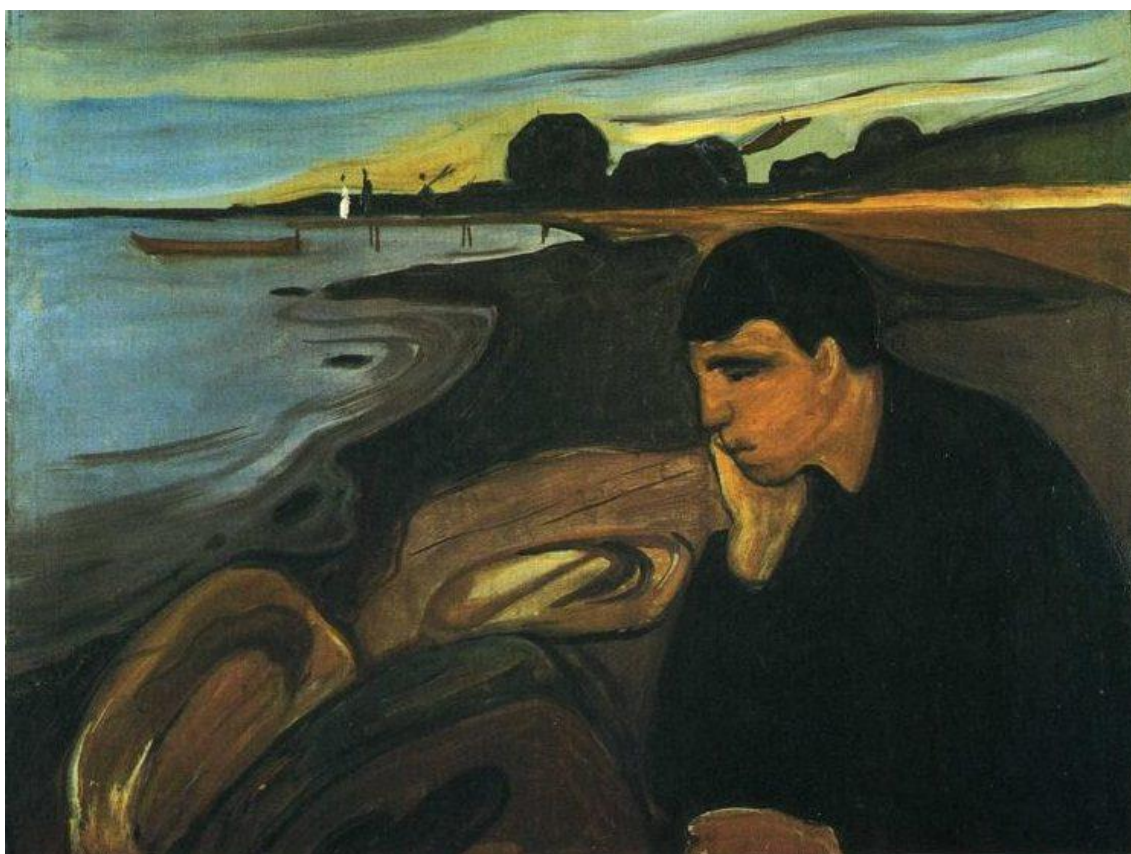


Figura 3: Melancolia, 1891.

Fonte: Nasjonalmuseet (disponível em <http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.M.02813>).

³ A coincidência da proximidade dos anos da obra de Van Gogh (“Retrato do Dr. Gachet” foi pintado um ano antes) e a dele é um fator comum, porém é provável que Munch não o conhecesse.

Na busca pela obra, foram conferidas duas versões existentes, porém aqui foi ilustrada a mais recorrente. Embora Munch tenha pintado muito durante sua vida, a obra “O grito” é a de maior relevância em sua carreira. Assim como no caso de Van Gogh, sua vida e obra parecem entrar em consonância, pois estudos apontam que o pintor retratava o sofrimento recorrente às perdas dos familiares desde pequeno, ao iniciar com a da mãe, quando tinha 5 anos. Solitário e taciturno, Munch não consegue fazer o luto das perdas que se sucederam em sua vida. Aqui o indivíduo sabe o que perdeu, porém não sabe o que perdeu de si no outro.

No melancólico, a “dor de existir” não é suprimida pela Arte, ao contrário, a Arte se alimenta dela, possibilitando que através da produção de “algo” o sujeito encontre uma saída da apatia e passividade, uma certa circulação pela vida. A arte do melancólico constitui-se, portanto, de um desdobramento da sua “dor de existir”. (FERREIRA, 2014, p. 174).

A obra de Munch, portanto, completaria a tríade de obras de arte expostas neste trabalho, valorizando o estado anímico em estudo como um dos mais ilustres a serem expressados por meio de alegorias. Juntamente à gravura de Dürer, de 1514, e ao quadro de Van Gogh, de 1890, personifica-se nessas obras a melancolia ao longo dos tempos.

Até aqui acreditamos ter apresentado os principais pontos entre melancolia, literatura e artes no estudo de Starobinski, observando que ele aborda aspectos da melancolia desde a tradição antiga, passando por sua construção e transfiguração através da história, até a medicina e a psicanálise de Freud. Assemelha-se à obra de Kristeva principalmente no ponto em que discute a questão de genialidade e propulsão à escrita que a melancolia seria capaz de desencadear, o que não é abordado em Freud. Outro fator similar é a análise que Kristeva e Starobinski fazem de obras de arte, narrativas e poemas (porém se ocupando de seleções totalmente diferentes), buscando mostrar, ainda que por minuciosos detalhes e características, como a melancolia é configurada e/ou representada em determinada obra. Freud nos fornece, apesar da investigação e explicação oriundas da psicanálise, uma concepção de melancolia que muito auxilia para determinar características próprias nos discursos que serão analisados, tanto por Starobinski quanto por Kristeva, os quais também se apropriam dos estudos freudianos para embasar os seus. Tanto o objeto citado por Kristeva quanto por Starobinski advêm dos estudos de Freud sobre a teoria psicanalítica do narcisismo e de seu estudo sobre luto e melancolia. Ademais, cabe aqui ressaltar que Starobinski e Kristeva trazem ideias convergentes no sentido da linguagem do melancólico. Enquanto para Kristeva o melancólico fala uma língua morta, em que esconde uma “coisa enterrada viva”, para Starobinski o estado melancólico refere-se a

uma afonia espiritual, em que o indivíduo não consegue se expressar e somente o poeta consegue perceber o murmúrio das almas.

3 A MELANCOLIA NO ROMANTISMO

O movimento romântico, que se inicia nos fins do século XVIII na Europa e em meados do século XIX no Brasil, alguns anos após a Independência (mais ou menos, conforme estudos, em 1836⁴), se articulou em oposição às ideias iluministas, dando vazão ao sentimentalismo e à busca por respostas às grandes questões que são próprias da humanidade. Quanto à questão histórica, o período tem origem em dois grandes acontecimentos: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, as quais geraram uma sociedade moderna pautada em seus ideais. Com isso, instituições políticas abaladas, nacionalismo e aspiração social, ampliação das ciências, com novas áreas do conhecimento humano e as artes em novas formas de expressão são alguns dos elementos da época. (GUINSBURG, 1993, p. 24).

Da questão psicológica do período, e não histórica, é importante esclarecer que agora o sentimento é objeto de ação do indivíduo, ou seja, o sentimento é que vai mover o ser em suas atitudes. Essa sensibilidade romântica contempla estados opostos (como melancolia e entusiasmo, exaltação e desespero, amor e ódio), formando um caráter conflituoso e inquieto, que é de uma categoria universal. Entretanto, é somente no Romantismo que essa sensibilidade se concretiza nos planos artísticos e literários e se constrói como um comportamento definido de espírito e, principalmente, como uma forma de visão de mundo. (GUINSBURG, 1993, p. 52).

Uma tendência, uma escola, uma forma, um estado de espírito – J. Guinsburg (1993) diz ter sido o Romantismo tudo isso, mas, acima de tudo, um “fato histórico”. Muito estudado e discutido, o Romantismo também é tema principal de antologias e diversos materiais da literatura brasileira, pois foi expresso em uma época de instauração do caráter nacional do país, através dos versos de nomes que se consagraram, como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Na historiografia do Romantismo, esses e alguns outros constituíram a assim-chamada primeira geração romântica. Pelos momentos que se seguiram, no que se denomina a segunda geração romântica, representada por Álvares de Azevedo, explora-se uma temática constante de pessimismo, individualismo e veneração pela morte. Já em sua terceira fase, pode-se resumir que Castro Alves seja a figura de destaque, exprimindo ainda um sentimento amoroso, porém mais concreto, juntamente com uma preocupação social. Como se pode constatar, o período é bastante heterogêneo.

⁴ Data da primeira publicação de *Suspiros poéticos e Saudades*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, obra considerada pioneira do Romantismo no Brasil.

Nesse contexto, ao considerar a produção romântica brasileira no que tange à poesia, este estudo pergunta-se: a melancolia seria também aqui, como quer White (1995), um termo filosófico para a depressão? Para o psiquiatra White (1995), as chamadas “máscaras da melancolia” seriam depressões de diversos tipos. A obsessão dos sujeitos líricos pela morte em grande parte da obra de Álvares de Azevedo, por exemplo, poderia ser relacionada a sintomas que a melancolia apresenta: “Os sinais da aproximação da melancolia são... angústia e aflição, depressão, silêncio, animosidade... às vezes um desejo de viver, e, em outras, um anseio da morte [...]” (WHITE, 1995, p.63).

Levando em conta que o poeta também fez uso de humor e de temas satânicos em algumas produções, essa invariabilidade na definição do termo “melancolia” poderia se associar à obra de Álvares de Azevedo, por exemplo, mas o conhecimento sobre a atribuição de tais definições às obras dos poetas ultrarromânticos está longe de ser completo. Ademais, cabe explicar quem são esses poetas. Embora o Romantismo tenha uma característica predominante, que é a valorização dos sentimentos pessoais, os poetas que transitaram ao longo de todas as nuances do período possuem traços que os distinguem. A segunda geração, foco da presente pesquisa, é caracterizada, primeiramente, pela pouca idade dos poetas, por uma supervalorização do subjetivismo e do culto ao eu e pelo desejo de morte. O que se faz presente no período todo é acentuado na segunda geração, e seus poetas são por isso chamados ultrarromânticos. Segundo o crítico literário brasileiro José Guilherme Merquior (1941-1991),

No Brasil, ultra-românticos foram os poetas-estudantes, quase todos falecidos na segunda adolescência, membros de rodas boêmias, [...]. Os que dobraram a casa dos vinte e cinco acumularam os fracassos profissionais e os rasgos de instabilidade, confirmando a índole desajustada desses 'poetas da dúvida', a que faltam por completo a afirmatividade dos românticos indianistas e a combatividade dos condoreiros.⁵

Independentemente da causa, a morte sempre é motivo de questionamentos. Pensar o fim da vida, dado em suas variadas formas, suscita uma reflexão que mistura a certeza de que iremos morrer e muitas dúvidas que nos permitem fazer uma viagem introspectiva capaz de construir uma postura diante da relativa brevidade da vida. A representação da morte na Literatura se dá de diferentes modos, dentro de diversos contextos, produzindo, conseqüentemente, efeitos desiguais em cada leitor e/ou espectador.

O chamado “mal do século”, expressão originalmente do poeta francês François-René de Chateaubriand (1768-1848), aconteceu na segunda metade do século XIX, e de acordo com a definição encontrada no “Dicionário de Termos Literários”, de Carlos Ceia (2009),

⁵ SPECTRUM gothic (site). Disponível em <http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/ultraromantismo.htm>.

transformou a poesia em uma “arte de desencanto perante a vida [...] Sentir-se melancólico, entediado, vencido pela vacuidade da vida [...], nostálgico ou terrivelmente aborrecido, [...] são condições necessárias para o diagnóstico do *mal du siècle*”.⁶ O mal do século, em última instância, é um recorte depressivo da realidade, uma alienação encontrada em obras de poetas brasileiros como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela, entre outros.

Estudos voltados ao Romantismo brasileiro, conforme busca feita no catálogo de teses e dissertações da CAPES são abundantes, tanto no que tange à prosa quanto à poesia. Porém, quando temas como a melancolia são explorados, é na poesia que ganha maior relevância, mostrando-se um gênero mais fértil para o desenvolvimento do assunto. Desses estudos, na literatura brasileira, encontra-se, por exemplo, a tese “A melancolia em Aureliano José Lessa”, (SANTANA DE JESUS, 2014), a dissertação “A melancolia na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Eugenio Montale à sombra dantesca” (SILVA, 2016) e a tese “As Vestes do Corpo e da Melancolia na Poesia de Autoria Feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa” (MORELATO, 2017)⁷

Para melhor compreender como se deu a origem do Romantismo, é importante entender o seu contexto histórico: a Revolução Francesa, em 1789, marcada pelos ideais “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, foi um dos eventos-chave para a influência da França no período. Naquela época, o povo clamava pela queda da aristocracia (a perda de privilégios destinados à nobreza), impulsionando a ascensão da burguesia e, por conseguinte, fazendo surgir um novo estilo de vida, em que as pessoas poderiam ter mais liberdade para se expressar. Tendo essa liberdade, novos valores são adquiridos e se desenvolve uma sociedade burguesa letrada, o que propicia a produção de obras dos escritores, que agora não dependem mais de um padrão para lançarem sua arte no mercado. Conforme Sergius Gonzaga (1998), o Romantismo torna-se a expressão artística da jovem sociedade burguesa porque coincide com a democratização da arte, gerada pela Revolução Francesa.

É importante ressaltar que, dentro desse contexto histórico, obras e movimentos de vários países influenciaram a composição do Romantismo brasileiro, como o *Sturm und Drang* ou “Tempestade e Ímpeto” (Alemanha), que valorizava o nacional e o popular (elementos que irão marcar a poesia de Gonçalves Dias, por exemplo), *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, que retrata a força da paixão, provocando grande repercussão e revolta: seu

⁶ CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mal-du-siecle/>.

⁷ As seguintes teses e dissertação encontram-se no banco de teses da CAPES. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>.

personagem tira a própria vida por não ser correspondido pela amada. Conforme Karin Volobuef (1999, p.402), nesse romance alemão há algumas características que fazem parte dos traços mais marcantes do romantismo brasileiro, como: “o artista imaginativo e solitário; [...] expansão incontida do sujeito num sentimentalismo sem fronteiras; amor impossível; morte trágica e loucura”. Também o inglês Lord Byron (1788-1824) contribui significativamente para a obra ultrarromântica de Álvares de Azevedo, que tratou basicamente da melancolia e do pessimismo. Sinais da obsessão pela morte, crimes, paixões e ambientação tétrica reverberam na obra do poeta brasileiro à época do byronismo no Brasil. Dessa maneira, segundo Volobuef (1999, p. 413), “a vertente ultrarromântica no Brasil inspirou-se na melancolia pessimista e [em] românticos como Byron, Musset e Lamartine, os quais [...] haviam se inspirado na melancolia pessimista do pré-romântico *Werther*”.

O movimento romântico foi responsável por uma grande produção cultural e pela formação de um público leitor, o que faz com que o Romantismo brasileiro seja tão complexo quanto os temas que o compõem, pois, segundo Bosi (1994), não há uma definição que consiga dar conta da riqueza de temas que o movimento contém. Citelli (1993), concordando com Bosi, também defende a ideia afirmando que, com “nuances tão diferenciadas [...] chegaria a se constituir um absurdo qualquer tentativa de pensar a existência de um único romantismo”; conseqüentemente, afirma ele, o certo seria falarmos de “romantismos”. Diante dessas colocações, restam a pesquisa e o estudo minuciosos sobre o movimento, a fim de que não se obtenha somente informações, mas que se construa um conhecimento. No Brasil é o período literário que, pela maioria das histórias da literatura data do início do século XIX e se prolonga até seus anos tardios, sendo um dos períodos mais extensos da história da literatura brasileira:

[O Romantismo] Nasceu marcado por um movimento contraditório onde afirmação e negação possibilitam a ampliação do conflito entre o eu e o mundo, o indivíduo e o Estado, proporcionando a eclosão de um individualismo em grau e profundidade como talvez nunca se tenha assistido [...]. A extrema emotividade, o pessimismo, a melancolia, a valorização da morte, o desejo de evasão, são apenas algumas das muitas formas de o romântico revelar sua perplexidade [...]. (CITELLI, 1993, p. 11).

Essa perplexidade seria revelada muito através da poesia, que teve mais circulação do que a prosa, por ser declamada em público, o que faz com que esse seja o gênero que primeiro e mais conquistou um público leitor. A poesia romântica possui vários temas que transitam pelo período, e faz-se necessário esclarecer aqui que, ainda que não haja concordância sobre a segmentação em gerações, encontrada nos estudos sobre o Romantismo, a cada uma delas será atribuído um breve resumo com o intuito de organizar e tornar mais fácil a assimilação do

período, elucidando a heterogeneidade de seus poetas e, principalmente, marcando tempos de transformação. Embora a melancolia esteja presente em todos os tempos, é no momento denominado “segunda geração” que o termo ganha expressividade.

Assim como há a periodização na historiografia literária, as gerações também marcam transformações e mudanças dentro dos períodos literários, ainda que esse sistema periodológico seja contestado. No caso do Romantismo, que ocupou um espaço de tempo de quase meio século, em Massaud Moisés (1985), por exemplo, as gerações são denominadas “momentos”. Geralmente, atribui-se ao seu início a publicação de alguma obra que vá de encontro às ideias antecessoras, com uma proposta de transformação, tendo ou não o intuito de suplantar o predecessor.

A primeira geração tinha a preocupação de garantir uma identidade nacional que nos separasse de Portugal, como já visto anteriormente neste estudo, e esses românticos são conhecidos como *nativistas*, tendo como traço essencial o nacionalismo, destacando-se o indianismo. Afora esse desejo, o compromisso de fundar uma crítica brasileira também foi empenhado nesse primeiro tempo, como bem relembra Antonio Candido (2002, p. 32): “o primeiro Romantismo, marcado pelo compromisso e os meios-tons, teve entre outros méritos o de fundar a crítica literária no Brasil, tomando como ponto de referência a discussão do problema da autonomia”.

Já a segunda geração, que começa por volta da década de 1850, de acordo com Alexei Bueno (1995), dá lugar a uma poesia mais individualista, que cede um pouco à religião e à pátria, mas que preserva ainda o culto à natureza. Os poetas daqui, mais jovens que os anteriores, expressando uma falta de horizontes, mostram-se em fase de estagnação, pois buscam a solução de seus problemas na morte e usam cenários sombrios em suas criações. O escapismo, a fuga da realidade, dar-se-á principalmente pelo desejo de morrer. Em seu livro de resumo sobre o *Romantismo no Brasil*, Antonio Candido (2002) pondera que os poetas dessa geração

levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte. (CANDIDO, 2002, p. 51)

De acordo com Volobuef (1999, p. 163), nesta fase, o modelo que se destacou foi o anglo-saxão, permitindo que esse ultrarromantismo apresentasse temas predominantes como “satanismo” e o “mal do século”, inspirados principalmente em Byron, Musset e Shelley. A

fascinação pela morte “como motivo poético” não só marcou a produção lírica, como também a vida dos poetas, que, em sua maioria, faleceram prematuramente (ainda que não por suicídio), porém é importante enfatizar que “suicídio” não está relacionado somente ao ato em si, mas também à busca da morte por “formas mais sutis”. Essas são palavras de Roosevelt Cassorla (1984, p. 67), quando lembra que “subjacente ao ato suicida existe a fantasia de outra vida, de um paraíso, [...] reencontro e volta ao seio materno”, a que os poetas da segunda geração aspiravam, de modo geral.

A tendência que predomina nessa época era o byronismo, vinculada com mais ênfase à atividade poética que se desenvolve em São Paulo:

Para bem compreender essa autêntica psicose de imitação da vida e da obra de Byron, temos de principiar pela instalação, em 1845, da “Sociedade Epicuréia”, que congregava estudantes da Faculdade de Direito de S. Paulo, como Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano e outros. (MOISÉS, 1985, p. 137).

Ficavam, durante dias, em reuniões com bebedeiras e discursos ilógicos, entregando-se ao desvario. Lord Byron, o modelo dessa geração, era caracterizado por uma

inquietação perpétua, interrogações que ficavam sem resposta, melancolia que evolui [...] para o desespero, tédio de viver; é o ‘mal-do-século’, [...] egocentrismo que leva ao narcisismo, o desprezo da sociedade e da Humanidade que faz os poetas buscar a solidão (MOISÉS, 1985, p. 138).

A terceira geração, que tem o início de sua expressão pelos meados da década de 1860, traz os também conhecidos como *condoreiros*, que mantêm um sentimento amoroso parecido com o dos anteriores, mas que chegam mais perto de uma concretude. Esses poetas expressam uma preocupação social e, diferentemente dos outros, creem no progresso e na regeneração da humanidade. Foram elementos comuns da época “metáforas arrojadas, hipérboles bombásticas [...], símbolos do Novo Mundo, como os Andes e o condor, ave da América, [...] daí advindo o nome de condoreiros”. (BUENO, 1995, p. 9).

Faz-se importante ressaltar que o presente estudo tem seu recorte na segunda geração porque nesta a temática da morte, o subjetivismo e o byronismo são aspectos de direta ligação com o que se entende por melancolia, podendo ser encontrados separadamente em qualquer momento do período, porém somente aqui reunidos com tamanha expressividade. Ademais, com o rótulo de “ultrarromantismo”, são poetas desse momento que dão voz às angústias do existir com grande representatividade, um tanto devido ao modo que eles mesmos conduziam suas vidas, como Álvares de Azevedo, cuja obra as histórias da literatura informam ter pontos de ligação com suas relações na vida. Sendo isso verdade ou não, aqui importam os escritos dos

poetas, que marcaram o início de uma (segunda) fase no Romantismo brasileiro, e será através de poemas deles, considerados pertinentes à presente pesquisa, que o estudo sobre a melancolia será desenvolvido. Serão apontados elementos do tema presentes nos poemas e procurar-se-á observar como esses aspectos configuram a melancolia estudada a partir das teorias que deram base ao seu entendimento.

4 A DOR DO EXISTIR EM POEMAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS

A este capítulo caberá a análise de dez poemas do Romantismo Brasileiro e a apresentação de cada um de seus autores, nesta ordem: Francisco Otaviano, com o soneto “Morrer, dormir, não mais”, Álvares de Azevedo, com o poema “Lembrança de morrer” e o soneto “Já da morte o palor me cobre o rosto”; Junqueira Freire, também com dois poemas, “O arranco da morte” e “Morte”; Laurindo Rabelo, com os poemas “A linguagem dos tristes”, “O que são meus versos” e “Angústia”; e, por fim, Aureliano Lessa, com o poema “Amargura” e o soneto “Há tormentos sem nome, há desenganos”.

A seleção de poetas se baseou, principalmente, no fato de serem considerados da segunda geração do Romantismo brasileiro e, em segundo lugar, por terem nascido dentro de uma média de cinco anos de diferença um do outro, o que torna vários deles amigos e colegas, nos possibilitando observar uma de temas em seus escritos.

A seleção dos poemas baseou-se, primeiramente, na identificação de características da melancolia elencadas após o estudo das teorias. São poemas que contêm uma profunda tristeza, desejo de morte e a reflexão sobre o próprio trabalho do poeta. Dos dez poemas da seleção, cada um apresenta elementos da melancolia de modo diferente, o que não engessa a análise e permite o uso dinâmico das teorias. Com base no que foi estudado em Freud, do livro *Luto e Melancolia* (2013), Kristeva, com *O sol negro: depressão e melancolia* (1989) e Starobinski, com *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza* (2016), esta dissertação se propõe a identificar como a melancolia se configura em cada um dos poemas.

As subseções a seguir são referentes a cada poema e foram nomeadas de modo a resumí-los. A análise procederá da seguinte maneira: primeiro, apresentar-se-á o poeta, seguido de uma breve introdução ao(s) poema(s), para depois introduzir cada poema e, por último, a análise.

4.1 SONHO DE MORTE EM VIDA

É possível encontrar, nos versos de Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825 – 1889) um eco do tédio e da melancolia. O poeta, nascido no Rio de Janeiro, bacharel em Direito, foi membro da Academia Brasileira de Letras e traduziu produções de Goethe, Shakespeare e Byron, entre outros, o que também demonstra a influência que recebeu para compor seus poemas. Ainda que sua produção tenha sido escassa, Francisco Otaviano tem seu nome nas histórias da literatura também devido a um poema que se tornou praticamente provérbio comum na cultura brasileira. Trata-se da sextilha “Ilusões da Vida”:

Quem passou pela vida em branca nuvem,
 E em plácido repouso adormeceu;
 Quem não sentiu o frio da desgraça,
 Quem passou pela vida e não sofreu;
 Foi espectro de homem, não foi homem,
 Só passou pela vida, não viveu. (MOISÉS, 1985, p. 187-188).

Porém o soneto “Morrer, dormir, não mais, termina a vida,” é um claro exemplo de melancolia inspirada em uma passagem da peça teatral *Hamlet*. Entende-se o poema como o devaneio sobre a morte que levaria a uma solução para o fim da angústia:

Morrer, dormir, não mais, termina a vida,
 E com ela terminam nossas dores;
 Um punhado de terra, algumas flores...
 E às vezes uma lágrima fingida.

Sim, minha morte não será sentida:
 Não deixo amigos e nem tive amores;
 E se os tive, tornaram-se traidores,
 Algozes vis de um'alma consumida.

Tudo é pobre no mundo! Que me importa
 Que amanhã se esboroe ou que desabe,
 Se a natureza para mim é morta?!

É tempo já que meu exílio acabe...
 Vem, vem, ó morte! ao nada me transporta:
 Morrer, dormir, talvez sonhar, quem sabe! (MOISÉS, 1985, p. 188).

O estado anímico do eu lírico não é só de um total desinteresse diante da vida, mas, primeiramente, da vontade de morrer. O sono, no primeiro verso, é como se fosse um ensaio à morte, o que o sujeito não quer mais. Colocado de modo consequencial, terminando a vida também terminam as dores, implica afirmar que as dores não só faziam parte da vida, mas a resumiam. Chama atenção que no segundo verso da primeira estrofe as dores são de um coletivo que o eu lírico menciona.

No início, o eu lírico parece falar consigo mesmo, porém no segundo verso há uma integração feita do eu lírico ao coletivo, o que significa uma tentativa de comunicação. O poema inicia com verbos no infinitivo impessoal, em que o sujeito não está definido. É somente na segunda estrofe que o sujeito lírico ganha personalização: “minha morte não será sentida”.

No terceiro verso, “punhado de terra” e “flores” remete à cena do enterro. Aqui a ausência de verbo indica já o desinteresse em descrever seu desejo (eu lírico), como também a estratégia do poeta, que opta por direcionar um cenário que vem à mente do leitor, sendo possível “ver” as flores sendo jogadas levemente. Fechando a estrofe, há a descrença no outro: uma vez que o eu lírico nos coloca no cenário de seu próprio enterro, “lágrima fingida”, aqui,

remete a pessoas que estão lá e fingem ser amigas, fingem pesar por sua morte, porém ele tem a convicção de que sua morte “não será sentida”, como já dá sequência na segunda estrofe. Nos dois últimos versos, ele mostra que a hipocrisia de suas poucas relações continuará até mesmo no enterro. O sentimento de rebaixamento de autoestima, nesse caso, é um dos “sintomas” característicos da melancolia, como explica Freud.

Um sentimento de ódio e/ou perseguição, um até possível vitimismo parece resumir o terceiro verso da segunda estrofe, em que o sujeito se mostra traído por amigos e amores, como se fossem assassinos que o desprezaram já em estado frágil (“algozes vis de uma alma consumida”).

Um esquema de rimas externas é mantido do início ao fim do poema, o que causa um ritmo compassado, porém mais desenvolto no início dos versos. Como as rimas acontecem ao final de cada verso, ficam enfatizados substantivos e verbos alternados que produzem uma cadência pesada. Outro detalhe é que, na maioria dos versos, esses substantivos e verbos se opõem de alguma maneira, como nas rimas que permeiam as estrofes do poema do início ao fim: “vida, fingida; dores, flores; sentida, consumida; amores, traidores; importa, morta”. Alguns, ao final do poema, até se complementam: *desabe, acabe*.

Na terceira estrofe, o sujeito poético expressa indiferença ao mundo real, que é “pobre”, no sentido de que tudo em seu entorno carece de sentido. Interessante notar que nem a natureza o toca. Aqui há três particularidades a observar, nesta ordem: o mundo, a natureza e o sujeito lírico. O mundo pode desabar e, com isso, acabar com a natureza, pois esta já está morta, não só *para* ele, mas nele também. Tais elementos evidenciam o típico ser ultrarromântico, que carrega um desânimo e uma falta de interesse em tudo o que o rodeia. Há que se considerar o que Kristeva (1989), apoiada em Freud, diz: a melancolia narcísica apresenta uma pulsão (de morte) na desunião com a pulsão de vida.

Ao referir-se a “exílio”, na última estrofe, o eu lírico nos faz pensar que ele não está em seu lugar de origem, há aí uma perda ou uma inexistência de sua identidade. Aqui pode-se perguntar: exílio de onde? Qual é o objeto perdido? Aqui, o eu lírico “tem o sentimento de ser deserdado de [...] alguma coisa irrepresentável, que talvez só uma [...] invocação pudesse indicar, mas que nenhuma palavra poderia significar” (KRISTEVA, 1989, p.19). A vida é a prisão, o real, o material. O fim do exílio é passar ao domínio do sono e do sonho: libertação da matéria, apenas um espírito e seus sentimentos. Essa referência ao monólogo de Hamlet se comprova no sentimento de “deserdado”. É a passagem para um outro estado, onde o espírito é livre do mundo material, que o eu lírico despreza, e vai-se observando um progressivo abandono do mundo, estrofe a estrofe.

O sujeito chama a morte e pede para ser transportado ao nada (pois não sabe como ela é e não pode defini-la), mesmo não tendo certeza do que vai encontrar... porém fala em dormir novamente e aponta para a esperança de sonho. Kristeva argumenta que a tristeza, para o melancólico, é o único objeto. Em um caso de ideação de fim da vida, como no poema de Francisco Otaviano, essa ideação seria uma reunião com esse impossível sentido, com a plenitude (em alguns casos o amor) que sempre está em outro lugar, “como as promessas do nada, da morte”. O primeiro verso do poema é categórico, com o verso “Morrer, dormir, não mais, termina a vida”, mas o seu final – “Morrer, dormir, talvez sonhar, quem sabe!” – parece indicar que há uma esperança. Talvez esse eu lírico queira a morte do plano físico para ingressar em um plano espiritual e então começar uma vida de verdade. É também a morte da hipocrisia, do sofrimento, da mediocridade e a passagem para um estado superior da consciência, onde talvez haja a esperança, inspirada pela palavra “sonho”.

4.2 DEVANEIO E FINITUDE

A produção poética de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831 – 1852) foi, ao longo da tradição da literatura brasileira, inovadora e de papel representativo, dentro do sistema literário vigente. Rompendo com as características do neoclassicismo e se opondo às tendências nacionalistas dos nossos primeiros românticos, seus poemas carregam algumas influências do estrangeiro e bastante da literatura da mocidade das escolas de Direito que, de acordo com Candido (2002, p. 52), por ser um grupo seletivo de uma cidade da província (São Paulo), acabou desenvolvendo um “público restrito e caloroso, que produzia e simultaneamente consumia literatura, assegurando a esta [...] circulação e apreciação”. Tendo morrido antes de terminar os estudos, os escritos de Álvares de Azevedo foram reunidos e publicados postumamente, compilando-se textos acabados com fragmentos, o que torna sua obra um tanto irregular. Sua vida e parte majoritária de sua obra fazem alusão ao aniquilamento e, ainda que essa seja uma característica do período, nem “o *spleen*, o *ennui*, o *mal du siècle*, o *taedium vitae* mais ou menos comum a todo leitor de Byron, de Heine ou Musset conseguem explicar a predominância da ideia de morte na biografia e nos escritos de Álvares de Azevedo”. (BUENO, 2007, p. 85). Apesar da pouca idade, o poeta possuía informação considerável sobre a literatura, uma vez que era leitor de Shakespeare, Byron, Goethe, Heine, Musset, entre outros, que foram influentes em seu estilo de vida e obra:

[...] Obcecado pelas contradições do espírito e da sensibilidade, a sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um polo ao outro,

modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a “binomia”, como a chamava. O seu livro seduziu os leitores e teve até o fim do século sete edições, o que é notável para o Brasil atrasado e estreito daquele tempo. A princípio, o que mais se apreciou nele foi a vertente desalentada, sentimental e melodramática. (CANDIDO, 2002, p. 54).

Em sua primeira obra, *Lira dos vinte anos* (publicada em 1853), muitos de seus versos são voltados à morte. Um ano antes de morrer, o poeta escreveu o poema “Epitaphio” para um amigo que havia falecido. Há, na quinta estrofe do poema, a definição da vida como um local de sofrimento e a morte como verdadeira vida, caracterizando sua geração como descrente, o que vai ao encontro das definições encontradas no Ultrarromantismo:

A vida é noite: o céu tem véu de sangue
Tacteia⁸ a sombra a geração descrida...
Acorda-te, mortal! é no sepulcro
Que a larva humana se desperta para a vida! (AZEVEDO, 1942, p. 81).

Álvares de Azevedo é considerado um leitor voraz, devido às influências a que se abriu, principalmente por ser um precursor do byronismo:

Por esse lado internacional, [...] é identificado nas histórias literárias como representante máximo do byronismo brasileiro, que consistiu num gosto acentuado pelo cinismo, pessimismo e pela ironia, e num apego às descrições mórbidas e funerárias, [...] e a uma mistura de *tedium vitae* com lubricidade desenfreada. (FRANCHETTI, 2005, p. 25).

Também integrante da *Lira dos vinte anos*, “Lembrança de morrer” é um poema que retrata o lamento de uma vida não vivida e traz estrofes alusivas a uma carta de despedida e anseio pela morte. Identifica-se o reconhecimento dos entes queridos do eu lírico, que sofrem por ele, e os que o acompanharam em seu sofrimento (amigos). Já a “saudades”, exprimida pelo eu lírico como o motivo da partida, é o amor não correspondido.

Ainda se faz notar o desejo de que seu corpo seja tratado de modo especial e como quer que conduzam os procedimentos fúnebres, característico de quem escreve uma carta suicida mais detalhada, como a de Werther, por exemplo, que tem o cuidado com as vestes e com demais elementos que se referem aos que ficam e passarão pelo processo do luto.

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nenhuma lagrima
Em palpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flôr do vale que adormece ao vento:

⁸ Foi respeitada a grafia original dos poemas aqui reproduzidos.

Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro,
– Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade – é desses tempos
Que amorosa ilusão embellecia.

Só levo uma saudade – é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
De ti, ó minha mãe! pobre coitada,
Que por minha tristeza te definhas!

De meu pae... de meus unicos amigos,
Poucos – bem poucos – e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.

Se uma lagrima as palpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos labios me encostou a face linda!

Só tu á mocidade sonhadora
Do pallido poeta deste flôres...
Se viveu, foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
A' sombra de uma cruz, e escrevam nella:
– Foi poeta – sonhou – e amou na vida.

Sombras do vale, noites da montanha
Que minha alma cantou e amava tanto,
Protegei meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe um canto!

Mas quando preludiava ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua pratear-me a lousa! (AZEVEDO, 1942, p. 122-123).

Essa possibilidade da morte do sujeito lírico, refletida por ele mesmo, causa comoção e estranheza ao leitor, pois são tratadas, fria e minuciosamente, questões relativas ao seu sepultamento, o modo como enfrenta a morte (por não mais poder enfrentar a vida) e a incapacidade de mudança de sua decisão, da parte dos amigos e familiares.

A dor de existir é a “dor vivente” ligada à alma (“espírito”), a que se refere na primeira estrofe. Repara-se que o eu lírico inicia o poema com “quando”, como para não fazer alarde, não demonstrando querer a morte, e sim só mostrando uma consciência de que ela irá acontecer algum dia. Assim como nos versos do poema de Francisco Otaviano, há aqui a referência às lágrimas e às flores, que também são consideradas desnecessárias, talvez até indignas, em sua morte, por isso pálpebra é adjetivada como “demente”. Ao mesmo tempo em que o sujeito poético fala que não quer que sua morte seja sentida, caracteriza seu fim como “triste passamento” ao final da segunda estrofe. Na terceira estrofe, há uma sutileza ao falar da morte com o verbo no presente (“eu deixo a vida”), comparando-se a um andarilho empoeirado, que deixa o tédio do deserto, o que nos remete a uma ideia de solidão e isolamento.

O acordar de um pesadelo ao toque de um despertador também é comparado ao seu momento de morte, o que parece dar uma estranha sensação de alívio. Portanto, para esse sujeito, sua vida é um pesadelo. A saída de sua alma sem destino de um fogo que a consumia também é uma cena que o eu lírico nos faz imaginar, comparando-a ao seu momento de morte. A melancolia, neste poema, vai se configurando de modo que a dor do existir seja representada por metáforas e, a partir da quarta estrofe, pela nostalgia. A saudade externada pelo sujeito poético, da ilusão amorosa e do sofrimento de sua mãe ao ver a tristeza do filho (eu lírico), é a nostalgia. Aos poucos, esse sujeito melancólico vai desvelando conexões que configuram sua identidade (ao falar dos pais, dos poucos amigos), não sendo possível aqui dizermos que ele sofreu uma perda de objeto, como explicado por Freud, pois está consciente, inclusive da saudade que sente (sentirá). A morte aqui é trazida como uma possibilidade de saída de uma vida que não é suportável, embora o eu lírico não tenha expressado que quer morrer, mas sim que quando morrer será como se sua alma se libertasse. Não se pode dizer, portanto, que a melancolia aqui se configura como pulsão de morte, pois não há esse impulso aparente. Porém, o devanear sobre seu fim e deixar pistas de como quer que os demais ajam quando ele se for prenuncia um planejamento de morte, uma ideação velada. Devanear sobre o fim da existência e lastimar a vida é típico do ser melancólico, principalmente do ultrarromântico.

Em relação a essa espera do eu lírico, do que pode preenchê-lo (na morte, já que na vida é impossível), Starobinski (2016) argumenta que “o vazio não é mais um fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida [...] que marca a qualidade do vazio”. Na sétima e oitava estrofes descobrimos um pesar e uma motivação. O pesar é da amada, aqui nomeada como “virgem”, que nunca houvera dado sua face para um beijo do eu lírico, porém somente ela lhe proporcionou alegria. Quando morrer, portanto, o sujeito acredita que irá realizar seu sonho (nona estrofe).

Há, novamente, orientações a respeito de procedimentos fúnebres na décima estrofe, enfatizando que seu epitáfio deve ser “foi poeta, sonhou e amou na vida”. Além de expressar o desejo de ser reconhecido após a morte, em sua condição de poeta, o que é tido por Starobinski (2016) como a “imortalidade desejada que se esconde sob as aparências do luto”.

A fala imperativa direcionada aos elementos da natureza, na décima primeira estrofe, expressa que o eu lírico se vê integrante de um lugar depois de sua morte, que é na natureza. Ainda que se refira a seu corpo como “abandonado”, observa-se que esse adjetivo remete às pessoas, que deverão deixar seu corpo ali. No último verso dessa estrofe, o pedido para que as montanhas e as sombras do vale derramem um canto sobre seu corpo é um desejo que se assemelha ao conforto de uma oração feita a quem morre, ou, ainda, que o silêncio seja poesia para o sujeito poético.

O desfecho do poema, na última estrofe, é de uma imagem que se forma a partir do pedido final do eu lírico, de que as folhagens se abram para seu túmulo ser iluminado pela lua, o que enfatiza sua relação com a natureza e remete a um aconchego pela luz em sua lápide. Ademais, a imagem que o eu lírico nos apresenta (de si, de seu entorno, e seus de sentimentos) se coaduna com o que Octavio Paz (1990) nos apresenta no texto “Imagem”, do livro *Signos em rotação* (1990). Segundo Paz (1990, p. 45), as imagens do poeta têm autenticidade porque ele as viu ou ouviu, tratando-se de uma verdade, ainda que psicológica. Quando através do eu lírico essa imagem é apresentada, “o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência”.

Percebe-se que o eu poético gradativamente planejou os procedimentos voltados a sua morte, pois o melancólico só fala algo em relação ao futuro se for relacionado ao fim de seus dias, e o passado sempre é referido em lamentos. O eu lírico de Álvares de Azevedo, neste poema, é tomado por uma melancolia que não o deixa seguir senão para sua finitude. Ademais, a linguagem culta e de ritmo compassado faz com que nenhuma parte do verso, ao ser lido, fique destoante das demais. Outro elemento marcante no poema é o início dos versos, com palavras curtas e fortes (quando, como, só, se, substantivos e verbos no presente, o que dá um início marcante para cada verso). O título, ainda, “Lembrança de morrer”, alude à ideia de que o devaneio de morte está sendo revisitado constantemente pelo eu lírico.

4.3 TEU ADEUS, MINHA SAUDADE

O soneto “Já da morte o palor me cobre o rosto” também é integrante da *Lira dos Vinte Anos* e possui uma linguagem bastante acessível (talvez o leitor só estranhe a palavra “palor”,

que remete à palidez). Com um início enfático, observa-se que o eu lírico caracteriza seus sofrimentos com adjetivos bastante expressivos, como “surda agonia” e “mortal desgosto”, também já se considerando mais próximo da morte do que na vida, ao aludir à imagem do rosto pálido e dos lábios sem expressão. Nessa primeira estrofe, portanto, o eu lírico apresenta uma visão de como está tomado por desgosto, mas ainda não sabemos o motivo:

Já da morte o palor me cobre o rosto,
Nos lábios meus o alento desfalece,
Surda agonia o coração fenece,
E devora meu ser mortal desgosto!

Do leito embalde no macio encosto
Tento o sono reter!... já esmorece
O corpo exausto que o repouso esquece...
Eis o estado em que a mágoa me tem posto!

O adeus, o teu adeus, minha saudade,
Fazem que insano do viver me prive
E tenha os olhos meus na escuridade.

Dá-me a esperança com que o ser mantive!
Volve ao amante os olhos por piedade,
Olhos por quem viveu quem já não vive! (AZEVEDO, s.d., p. 112).

Continuando a dizer-se, o sujeito poético, na segunda estrofe, nos apresenta, além da aparência e de seus sentimentos, um cenário em que seu corpo cansado está recostado na cama em total aborrecimento. O motivo, nos confessa o eu lírico, é a mágoa, porém ainda não sabemos do que ela advém, até que, na terceira estrofe, um adeus é direcionado a um “tu” (*teu adeus*) e se justifique o pesar do sujeito poético. Aqui, a melancolia é causada por um amor que, possivelmente, abandonou o eu lírico que agora tem seus olhos na escuridão e vive em um mundo vazio.

Esse amor é a perda do sujeito poético, portanto ele sabe o que perdeu, mas não sabe o que perdeu dele naquele amor e não consegue fazer o luto. É a desilusão amorosa dos poemas românticos da segunda geração, em que o eu lírico busca a morte para escapar da frustração de sua realidade. De acordo com Kristeva (1989), essa busca pelo amante, a necessidade de se sentir amado,

indicam o aspecto inapreensível desta Coisa necessariamente perdida para que o sujeito separado do objeto se torne um ser falante. Se o melancólico não deixa de exercer um domínio tanto amoroso quanto odioso sobre essa Coisa, o poeta encontra um meio enigmático de estar, ao mesmo tempo, sob sua dependência [...] a escrita é o estranho meio de dominar este infortúnio [...]. (KRISTEVA, 1989, p.136-137).

A autora assimila a atividade de escrita do poeta à melancolia, e entende-se que a ideia é fundada no fato de que o poeta faz seu eu lírico perder o objeto a fim de que a melancolia possa ser voz em seu poema através do sujeito poético, que, tendo perdido seu objeto amado, irá reclamá-lo. Como observamos, na última estrofe há o pedido do eu lírico que, mesmo sentindo-se morrer (“olhos por quem viveu quem já não vive”), quer que a amada o note nem que seja em seu momento derradeiro. E a melancolia, portanto, se configura claramente em uma impossibilidade de saber lidar com a perda do objeto amado.

4.4 O PESAR DA VIDA

Outro poeta que expressou o mesmo tema foi Luís José Junqueira Freire (1832-1855). Nascido na Bahia, o poeta entrou para um mosteiro, para seguir a vida religiosa, ainda bastante jovem. Lá, segundo o que consta em estudos seus, não encontrou sua verdadeira vocação, o que acabou deixando-o em conflito consigo e seus sentimentos. Escreveu poemas relacionados ao desejo de morte e angústia, tendo sofrido crises existenciais que o levaram a sair do mosteiro. Devido a uma moléstia que atingiu e exterminou grande parcela da população da Bahia, quando Junqueira Freire morreu, seu nome ficou esquecido, demorando anos para vir a integrar o Romantismo brasileiro e ser reconhecido como um poeta da segunda geração. Ainda em vida, o poeta publicou o livro *Inspirações do claustro* (1855), porém não acompanhou sua glória, tendo morrido no mesmo ano, com a idade de 22 anos.

O poema “O arranco da morte” exprime um sentimento de tristeza e insatisfação perante a vida e o cotidiano, que já não ajudam o eu lírico a enxergar motivos para seguir:

Pesa-me a vida já. Força de bronze
Os desmaiados braços me pendura.
Ah! já não pode o espírito cansado
Sustentar a matéria.

Eu morro, eu morro. A matutina brisa
Já não me arranca um riso. A rósea tarde
Já não me doura as descoradas faces
Que gélidas se encovam.

O noturno crepúsculo caindo
Só não me lembra o escurecido bosque,
Onde me espera, a meditar prazeres,
A bela que eu amava.

A meia-noite já não traz-me em sonhos
As formas dela – desejosa e lânguida –
Ao pé do leito, recostada em cheio
Sobre meus braços ávidos.

A cada instante o coração vencido

Diminui um palpíte; o sangue, o sangue,
Que nas artérias férvido corria,
Arroxa-se e congela.

Ah! é chegada a minha hora extrema!
Vai meu corpo dissolver-se em cinza;
Já não podia sustentar mais tempo
O espírito tão puro.

É uma cena inteiramente nova.
Como será? – Como um prazer tão belo,
Estranho e peregrino, e raro e doce,
Vem assaltar-me todo!

E pelos imos ossos me refoge
Não sei que fio elétrico. Eis! sou livre!
O corpo que foi meu! que lodo impuro!
Caiu, uniu-se à terra. (FREIRE, 1944, p. 135-136).

Nas estrofes finais, o eu lírico faz referência a um amor, porém não se trata de algo não correspondido, como habitualmente ocorre nos poemas da segunda geração, em que a idealização ultrarromântica é um elemento enfático. De outro modo, o amor representa ser um dos elementos de prazer que tornam a vida dele impura e, por isso, não pode mais viver. Nas últimas duas estrofes, essa culpa por amar parece assolá-lo, e por ter sido impuro, deve morrer para alcançar sua liberdade. A “matéria” aqui, novamente, diz respeito à corporeidade da vida, dessa vez impossibilitada de ser sustentada pelo “espírito cansado”.

Não é intenção, neste trabalho, comparar a vida do poeta com suas obras, porém aqui uma comparação que tomará esse caminho será feita: coincidentemente, as ideias de “bronze”, “braços” e “pendura” aludem ao tocar de um sino. Sabe-se que Junqueira Freire desgostava muito do tempo em que ficou no mosteiro, quando um grande conflito existencial o afligiu. Aqui, temos um eu lírico cansado de, por nossa hipótese, puxar a corda do sino (alusão à primeira estrofe).

É interessante perceber o efeito que provoca o verbo “morrer”: quando posto na primeira pessoa, no presente do indicativo, nos mostra que o eu lírico quer enfatizar o que está passando no momento. Ao caracterizar a brisa e a tarde, há adjetivos positivos, porém, ao caracterizar suas faces como “gélidas e descoradas”, o sujeito poético transmite uma visão da aparência de um defunto, o que não causaria o mesmo efeito no leitor se o eu lírico usasse os adjetivos “frias” e “sem cor”. O último verso alude a um abatimento mórbido, enfatizado na expressão “se encovam”, referindo-se às faces do sujeito lírico. Na terceira estrofe novamente o sujeito poético faz uso de adjetivos soturnos para caracterizar elementos da natureza e uma personagem surge: “a bela”, que aqui podemos entender como sua amada.

Sonhos que outrora o eu lírico tinha com sua amada, “lânguida” e “desejosa” (o que aqui pode remeter aos desejos da carne de que fala Starobinski [2016] na parte dedicada à acedia), já não mais são experienciados por ele, pois até sua memória está se exaurindo. Na quarta estrofe, os braços se mostram desejosos, firmes, diferentes dos “desmaiados braços” dos primeiros versos. O bronze pesa na primeira estrofe, já aqui o abraço envolve, por isso observa-se que há o cansaço físico dos braços no início do poema e já na quinta estrofe os braços do eu lírico foram lembrados por ele como “ávidos”, quando sonhava com sua amada. Percebe-se, portanto, uma riqueza de sensações, causando um acréscimo de sentido ao leitor. Na sexta e sétima estrofes, há o mistério entusiasmante que o eu lírico expressa, devaneando como será quando a morte vier. Ao mesmo tempo em que considera estranho o momento da morte, o considera belo. A pulsão de morte aqui, de que falam Freud e Kristeva, não se configura como ideada, mas está desejada na melancolia do eu lírico, no modo em que expressa seu desânimo diante de tudo. De súbito, uma ideia de choque, como também de separação, livram este eu poético de um corpo pelo qual ele sente culpa e repúdio (lodo impuro).

Gradativamente, o sujeito poético nos leva com ele para a morte, e seu corpo não continuará matéria: os últimos dois versos da última estrofe dão uma ideia de que seu corpo irá se dissociar de sua alma. De acordo com Starobinski (2016),

os grandes temas da ‘depressão’ são experiências que a consciência efetua e desenvolve imediatamente numa linguagem material, nos registros da substância e da cor: o mundo torna-se opaco, pesado e lento, as cores se suavizam e se apagam (STAROBINSKI, 2016, p. 494).

O jogo de cores e sensações neste poema é algo que deve ser levado em conta para a composição da melancolia. Há “bronze”, “rósea”, “doura”, “descoradas”, “escurecido”, “sangue”, “arroxase”, “cinza”, representando as cores e a sensações de “peso”, “desmaio”, “arranca”, “encovam”, “vencido”, “congela”, “dissolver-se”, “sustentar”, “prazer”, “doce”, “elétrico”, que formam uma sinestesia, provocando no leitor uma experiência alegórica.

4.5 AMIGA MORTE

No poema “Morte”, a começar pelo título, percebemos o pessimismo e melancolia típicos da segunda geração do Romantismo brasileiro. Aqui, se vela uma depressão profunda e pensamentos de morte autoinfligida, em que o eu-lírico personifica a morte como uma amiga, tornando-a fuga para os seus problemas:

Pensamento gentil de paz eterna
 Amiga morte, vem. Tu és o termo
 De dous fantasmas que a existência formam,
 — Dessa alma vã e desse corpo enfermo.

Pensamento gentil de paz eterna
 Amiga morte, vem. Tu és apenas
 A visão mais real das que nos cercam,
 Que nos extingues as visões terrenas.

Nunca te dei uma foice
 Dura, fina e recurvada;
 Nunca chamei-te inimiga,
 Ímpia, cruel, ou culpada.

Amei-te sempre: — pertencer-te quero
 Para sempre também, amiga morte.
 Quero o chão, quero a terra, - esse elemento
 Que não se sente dos vaivens da sorte.

Por isso, ó morte, eu amo-te e não temo:
 Por isso, ó morte, eu quero-te comigo.
 Leva-me à região da paz horrenda,
 Leva-me ao nada, leva-me contigo. (FREIRE, 1944, p. 138-139).

Na primeira estrofe, o eu lírico atribui à morte adjetivos positivos, como “pensamento gentil” e “amiga”, sentindo-se já morto ao considerar que sua alma vazia e seu corpo doente são dois fantasmas. Na segunda estrofe, o eu lírico continua evocando a morte, caracterizando-a, desta vez, como a que mais faz enxergar a realidade ao extingui-la.

A justificativa para que a morte atenda ao pedido do eu lírico aparece na terceira estrofe, em que o sujeito poético afirma não ter atribuído à morte o símbolo do ceifador, (seu representante comum), mostrando não ser ele como todos os demais que acreditam que a morte é inimiga e cruel. Há, em sequência, na quarta estrofe, um desejo quase amoroso pela morte, um desejo de pertencimento que de repente fica mais real e fúnebre quando o eu lírico expressa querer terra, o que alude à cova do sepulcro, afirmando ainda que na vida não há como sentir esse elemento.

O eu lírico parece estar dando motivos para que a morte o leve: na última estrofe, “por isso” explica essa argumentação. Aqui, é claro que se vê na morte algo positivo e único para a solução de problemas. O poema acaba por mostrar o desejo de uma relação pouco usual do eu lírico com a morte: o medo em relação ao fim não existe, e a melancolia aparece como o elemento que romantiza a questão. Geralmente o melancólico não tem medo da morte, pois o sofrimento que tem diante da vida já o assola com tal intensidade que a morte, incógnita para o sujeito, é o único alento para a dor que sente. Surge uma atração pelo fim, pois não há mais entusiasmo para algo novo, para um começo, para o viver em si.

Faz-se importante, neste ponto, ressaltar que Laurindo Rabelo, poeta que será apresentado em seguida, compôs um poema quando Junqueira Freire morreu. Em “À morte de Junqueira Freire”, ficam impressas marcas que se relacionam com a vida religiosa do poeta, o período que passou no mosteiro e sua angústia refletida em poesia. Aqui, o eu lírico questiona, na segunda estrofe, se terá sido o povo, avesso aos preceitos religiosos (turba impura), que conduziram o poeta à morte, pela influência (bafo envenenado). As “amadas” dos poemas de Freire poderiam ser aqui a representação dessa turba.

É recorrente encontrar em biografias dele, em histórias da literatura, sua frustração na vida religiosa e seus desejos reprimidos em poemas, o que corrobora com o poema de Rabelo. Ademais, enfatiza-se na terceira estrofe que Junqueira Freire viveu como poeta, e deixou sua poesia como sua fama, ou seja, seus versos de angústia foram seus verdadeiros representantes, e não a vida que teve no mosteiro. Sua poesia, assim como o eu lírico exprime, era a ansiedade que ele sofria por ter sentimentos e emoções reprimidos, e por isso vivia desejoso de morte:

Do retiro claustral cisne sagrado
O vôo desprende!
Enchendo os ares pátrios de harmonias
Cantou, depois morreu!

Mistério! — Ave criada entre os altares,
Acaso a turba impura
Do mundo com seu bafo envenenado
Abriu-te a sepultura?!

[...]

Viveu como poeta, de poeta
Deixou o canto e a fama.
Inda no crânio morto tem — bem vedes —
Do louro verde a rama!

Leste-lhe a poesia? Eram arquejos
D’um coração aflito!
De uma alma que ensaiava na matéria
Os vôos do infinito! (RABELO, s.d, p. 43).

4.6 NO MEU IDIOMA

Laurindo José da Silva Rabelo (1826-1864), nascido no Rio de Janeiro, “soube elevar-se da sua origem e condição humilde à situação de médico do exército e professor” – são as palavras de Manuel Bandeira sobre o poeta, no livro *Apresentação da poesia brasileira* (1957). Rabelo se destacou por uma poesia satírica. Porém, sua alegria exterior escondia

frequentemente uma tristeza, causada pela vida difícil que enfrentava e também refletida em alguns de seus poemas. A obra desse poeta é curta e desigual, mas, ainda em vida, ele publicou um volume de poesias (*Trovas*, 1853). Posterior à sua morte há *Poesias* (1867) e *Obras Poéticas* (1876). Massaud Moisés (1895) afirma que “sua estrela empalideceu tão rápido quanto brilhou”, seja porque foi substituído por outros na apreciação do público, ou porque sua obra, invariável, foi alvo de críticas, entretanto sua poesia guarda riqueza em determinados momentos, e não somente em suas curtas composições de repentista. A morte é tema marcante, simbolizando a inquietude de todo ser humano, como nos poemas “O Gênio e a Morte” e, seu mais famoso, “Adeus ao Mundo” (abaixo a primeira parte):

Já do batel da vida
 Sinto tomar-me o leme a mão da morte:
 E perto avisto o porto
 Imenso nebuloso, e sempre noite,
 Chamado - Eternidade!
 Como é tão belo o sol! Quantas grinaldas
 Não tem de mais a aurora!!
 Como requinta o brilho a luz dos astros!
 Como são recedentes os aromas
 Que se exalam das flores! Que harmonia
 Não se desfruta no cantar das aves,
 No embater do mar, e das cascatas,
 No sussurrar dos límpidos ribeiros,
 Na natureza inteira, quando os olhos
 Do moribundo, quase extintos, bebem
 Seus últimos encantos! (RABELO, s.d., p. 27).

A vida, no primeiro verso, é comparada a um pequeno barco (“batel”), cujo leme é tomado pela morte; nos dois primeiros versos o eu lírico sente que já não é ele quem está no controle de sua própria vida, mas sim a morte. Assim como no poema “Morte” de Junqueira Freire, comentado anteriormente, aqui a imagem melancólica apresentada é de um moribundo no leito de sua morte, com as faces descoradas e olhos semicerrados, à hora lúgubre que deve assolar as almas que beiram aos instantes iniciais da morte e aos finais da vida, já enxergando o que nunca se viu em vida. De nebuloso, o porto da eternidade vai sendo tomado pelo brilho das estrelas, ou seja, escurece, mas sons e cheiros aguçam mais a audição e o olfato, (ironicamente) tornando os sentidos mais vívidos do que em vida eram.

Nos poemas “O desalento” e “Último canto do cisne”, o eu lírico faz pedidos para quando morrer, se assemelhando em temática e diversos outros aspectos com o poema “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo. Abaixo, um trecho de “Último canto do cisne”:

Quando eu morrer, não chorem minha morte,
Entreguem meu corpo à sepultura;
Pobre, sem pompas, sejam-lhe a mortalha
Os andrajos que deu-me a desventura.

[...]

De amigos hipócritas não quero
Públicas provas de afeição fingida;
Deixem-me morto só, como deixaram-me
Lutar contra a má sorte toda a vida. (RABELO, s.d., p. 63).

Em “A linguagem dos tristes” e “O que são meus versos” podemos perceber um tema até então não desenvolvido em estudos: a metalinguagem de sua própria poesia. A criatividade poética é caracterizada por Rabelo nesses poemas, em que fica evidente uma definição de poesia que, segundo os sujeitos poéticos, vem da tristeza e das agruras da vida, o que coincide com a melancolia da genialidade tratada em Starobinski e Kristeva.

Composto por dezessete estrofes, todas com quatro versos cada e com rimas desiguais, o poema “A linguagem dos tristes” representa o idioma dos melancólicos. Nas três primeiras estrofes, o eu lírico inicia seus versos com “se”, supondo a existência de alguém que exista e tenha sofrido. O sujeito poético parece chamar por esses entes que já sofreram por algo, devendo então acompanhá-lo em sua agonia, para que conheçam o sofrimento de sua alma, que é maior do que o (sofrimento) deles:

Se houver um ente, que sorvido tenha
Gota a gota o veneno da amargura;
Que nem nos horizontes da esperança
Veja raiar-lhe um dia de ventura;

Se houver um ente, que, dos homens certo,
Neles espere certa a falsidade;
Que veja um laço vil num rir de amores,
Uma traição nos mimos da amizade;

Se houver um ente, que, votado às dores,
Todo com a tristeza desposado,
De cruéis desenganos só nutrido,
Somente males a esperar do fado;

Que venha, acompanhar-me na agonia,
Qu’esta minh’alma, sem cessar, traspassa!
Venha, qu’há muito luto, a ver se encontro
Quem sinta, como eu, tanta desgraça

Venha, sim, que talvez por nosso trato
Uma nova linguagem seja urdida,
Em que possam falar-se os desgraçados,
Que do mundo não seja traduzida.

Por lei inexorável do destino,

Quem gemer à desgraça condenado,
 Inda lidando no lidar do mundo,
 Há de viver do mundo desterrado.

E em que desterro! Os outros só nos tiram
 Os olhos do lugar do nascimento;
 A desgraça, porém, do mundo inteiro
 Desterra o coração e o pensamento.

Ao menos a linguagem deste exílio
 Mais suportável torne a vida crua;
 Tenha ao menos a terra da desgraça
 Uma linguagem propriamente sua.

E quem tê-la melhor? Por mais que fale
 O sedutor prazer em frase ardente,
 Por mais que se perfume e se floreie,
 Nunca é, como a dor, tão eloqüente.

Nos fenômenos d'alma o corpo sempre
 Do seu modo de obrar diversifica:
 Pelas quebras da orgânica fraqueza
 A força esp'ritual se multiplica.

Quando, livre, o esp'rito aos céus remonta,
 Da Eternidade demandando o norte,
 Toda força primeva recobrando —
 Tomba a matéria, e cai nas mãos da morte!

Quando o gás do prazer dilata o seio,
 A força do sentir dormente acalma;
 Quando a pressa da dor o seio aperta,
 A força do sentir se expande n'alma.

Assim novas palavras, novas frases,
 Nova linguagem, pede o sofrimento;
 Porque dobra o sentir, e duplas asas
 P'ra vôos duplos colhe o pensamento:

Não, não pode em seus termos quase inertes,
 Esse falar comum de cada dia,
 Deste duplo sentir, d'idéias duplas,
 Expressar fielmente a valentia.

Enganai-vos, ditosos! Vossas falas,
 Anos que falem, nunca dizem tanto,
 Quanto num só momento dizer pode
 Um suspiro, um soluço, um ai, um pranto.

Eia, pois, tristes! eia!... desde agora
 Uma nova linguagem seja urdida,
 Em que possam falar-se os desgraçados,
 Que do mundo não seja traduzida.

Veja o mundo, de gozos egoísta,
 Qu'os tristes nada têm de suas lavras:
 Que, orgulhosos na pátria da desdita,
 Nem dos ditosos querem as palavras. (RABELO, s.d, p.16).

O sujeito poético, colocando sua dor acima de todas as demais existentes, afirma que há tempo busca quem sofra mais que ele (quarta estrofe). É possível afirmar aqui, que a melancolia configurada nestes versos é característica de um sujeito poético que não conseguiu fazer o luto de sua perda, conforme Freud (2013) apresenta e eleva isso ao máximo em sua existência, fazendo de seu padecimento alimento para a vida. Essa particularidade vai ao encontro do que argumenta Kristeva (1989):

assim, o passado melancólico não passa. O do poeta também não. Ele é o historiador [...] não tanto de sua história [...], mas dos acontecimentos simbólicos que conduziram seu corpo à significação ou que ameaçam de naufrágio a sua consciência. (KRISTEVA, 1989, p. 153).

Na quinta, sexta e sétima estrofes há uma oferta de acordo da parte do eu lírico. Se ele encontrar alguém que também sofra assim, talvez possam criar uma linguagem que seja restrita, sem possibilidade de entendimento dos que não passam por esse desespero. Faz parte do destino do eu lírico: se cantar as dores, ficará em exílio dos demais. Outros sofrimentos só o afastam de sua terra natal, porém a desgraça, para ele, é mais poderosa, pois consegue exilar do mundo seu coração e pensamento. Na oitava estrofe ainda não se sabe o que é essa desgraça, esse sofrimento maior do eu lírico, porém ele, ao falar da linguagem, vê um alento. Percebe-se que o eu lírico transforma essa linguagem em parte integrante de uma “terra da desgraça”, ou seja, ele situa um espaço de comunicação, que é essa “terra”, como representado pela nona estrofe. Aqui (nona estrofe), a dor é elemento comparado, na linguagem, a floreios e “frases ardentes”, sendo superior, mais convidativa, mais comunicativa (“eloquente”, no último verso). Em se tratando de genialidade criativa a partir da melancolia, podemos seguir também a linha de pensamento de que fala Starobinski (2016). Há um vazio, segundo ele, que demanda um estado, uma “figura-contorno”, uma ferramenta, um terreno. Podemos dizer que o sujeito poético recorre à dor para preenchê-lo, para dar sentido às palavras. A dor, o sofrimento, são as ferramentas para operar nesse mundo.

Na décima estrofe, o sujeito poético parece ganhar ânimo em discursar sobre seu estado anímico e o corpo trabalha para que sua “força espiritual” se transforme em várias. Descrevendo o momento em que a alma se desvincula do corpo na hora da morte, na décima primeira estrofe, desassocia-se a matéria do espírito.

Novamente o sujeito poético proclama que a dor necessita de outra linguagem, pois o sofrimento “dobra o sentir” e faz com que devaneios sejam mais recorrentes (“voos duplos colhe o pensamento”), portanto não é a fala comum do dia a dia, a fala dos “homens comuns” que conseguirá exprimir essas ideias, o que é observado da décima segunda até a décima quinta

estrofe. O eu lírico, implicitamente, revela que é somente a poesia que pode dizer algo, somente ela é que é a língua da tristeza, pois é o sentimento per si (suspiro, ai, pranto).

Para Starobinski (2016, p. 420), “o destino do poeta é reviver no sentido figurado um cativeiro que ele conheceu tão bem em sentido literal. Sua prisão se transforma às vezes num claustro, e sua tristeza assume ares de uma vaga devoção”. Aqui o eu lírico poeta criou seu reino (a poesia) e somente quem é fluente em sua linguagem melancólica poderá entender o sofrimento:

Na idade moderna, se morrer para si mesmo tornou-se uma das condições principais do ingresso na literatura, não surpreende que mais de um escritor tenha sentido essa passagem decisiva como a instauração de um regime temporal separado daquele da vida, e que pelo menos à guisa de fantasma, sob o controle da reflexão irônica, o sentimento de imortalidade tenha obcecado a atividade literária. (STAROBINSKI, 2016, p. 423).

Portanto, conforme as duas últimas estrofes do poema, essa linguagem de que fala o eu lírico será criada para que os melancólicos possam se comunicar, mas que o mundo (dos homens comuns) não consiga traduzi-la.

4.7 METALINGUAGEM

No poema “O que são meus versos”, fala-se também do fazer poético a partir da melancolia, porém de modo mais direto. Aqui há um eu lírico que se compara a outros poetas, cujos versos somente cantam paixões, fantasia e entusiasmo. As três primeiras estrofes, assim como no poema anterior, também iniciam com a partícula “se”, indicando uma condição. Se é isso que é ser poeta, o eu lírico não o é, portanto, pois é triste. Quando o sujeito poético explica como ele é e que é em decorrência disso que ele escreve (tristeza), há o contraste dessa falsa comparação, na verdade, pois quando afirma que, ao contrário dos outros poetas, seus versos decorrem de suas tristezas, ele enfatiza seu trabalho, ainda que seja por descaracterizá-lo.

Se é vate quem acesa a fantasia
Tem de divina luz na chama eterna;
Se é vate quem do mundo o movimento
C’o movimento das canções governa;

Se é vate quem tem n’alma sempre abertas
Doces, límpidas fontes de ternura,
Veladas por amor, onde se miram
As faces da querida formosura;

Se é vate quem dos povos, quando fala,
As paixões vivifica, excita o pasmo,
E da glória recebe sobre a arena
As palmas, que lhe of’rece o entusiasmo;

Eu triste, cujo fraco pensamento
Do desgosto gelou fatal quebranto;
Que, de tanto gemer desfalecido,
Nem sequer movo os ecos com meu canto;

Eu triste, que só tenho abertas n'alma
Envenenadas fontes d'agonia,
Malditas por amor, a quem nem sombra
De amiga formosura o céu confia;

Eu triste, que, dos homens desprezado,
Só entregue a meu mal, quase em delírio,
Ator no palco estreito da desgraça,
Só espero a coroa do martírio;

Vate não sou, mortais; bem o conheço;
Meus versos, pela dor só inspirados, —
Nem são versos — menti — são ais sentidos,
Às vezes, sem querer, d'alma exalados;

São fel, que o coração verte em golfadas
Por contínuas angústias comprimido;
São pedaços das nuvens, que m'encobrem
Do horizonte da vida o sol querido;

São anéis da cadeia, qu'arrojou-me
Aos pulsos a desgraça, ímpia, sanhuda;
São gotas do veneno corrosivo,
Que em pranto pelos olhos me transuda.

Seca de fé, minha alma os lança ao mundo,
Do caminho que levam descuidada,
Qual, ludíbrio do vento, as secas folhas
Solta a esmo no ar planta mirrada. (RABELO, s.d., p. 1).

Ao iniciar a quarta, quinta e sexta estrofes com “eu triste”, o sujeito poético faz questão de ressaltar que a tristeza é convidativa para o fazer poético. Starobinski (2016), em outras palavras, diz que “o tédio convoca o canto e a poesia”. Enquanto a melancolia vai se configurando nos versos da sétima até a nona estrofe, como propulsora a uma criatividade poética, o eu lírico, que também é poeta, não se reconhece nessa figura de “vate”, mas se entrega o sendo também quando dirige seu discurso aos “mortais”. Ele, não sendo mortal, é mais vate que os demais, cujos versos não cantam a tristeza.

A caracterização de seus versos, oriundos de angústias, que nem são mais considerados versos, são, como o sujeito poético diz, “ais sentidos” exalados da alma. Tão sutil e penosa ao mesmo tempo, o modo descrito dessa poesia, que a poesia dos “vates”, referida no início do poema, fica ofuscada. O poema desenvolve-se de em um tom mais grave para um lento, a beleza de seus versos é triste, porém consegue ser maior que a dos que cantam as alegrias. A melancolia aqui não se configura somente pelo estado anímico; faz-se transparecer nos olhos, pelos quais se vê sua alma.

Na última estrofe, o ato de escrever é concebido por expressar uma dor já parte integrante do poeta, uma melancolia renovada pelos versos sutis, irônicos e, ao mesmo tempo, sopesados de um eu lírico que apresenta essa ligação fazendo a reflexão da própria melancolia e da escrita de seus versos.

4.8 CETICISMO

O poema “Angústia”, também de Laurindo Rabelo, revela uma face da melancolia que difere um pouco das anteriormente analisadas em seus poemas. Aqui, o sujeito poético explica que sua tristeza é oriunda da perda da fé. Porém, veremos o que mais configura essa melancolia analisando os versos:

Quando morta a flicidade,
A fé expira também!
Saudades de que se nutrem?
Os suspiros, que alvo têm?

Morta a fé, vai-se a esperança;
Como pois, viver pudera
Saudade que não tem crença,
Saudade que desespera?

Onde as graças do passado,
Se altivo gênio sanhudo
O cepticismo nos brada,
Foi mentira, engano tudo?

Em nada creio do mundo:
Ludíbrico da desventura,
A felicidade me acena
Só de um ponto — a sepultura.

Morreram minhas saudades,
E nem suspiros calados
Dentro d'alma pouco a pouco
Vão morrendo sufocados. (RABELO, s.d., p. 95).

Diferentemente dos demais poemas de Rabelo apresentados neste trabalho, o sujeito lírico aqui não inicia falando de um sofrimento, mas explicando o que ocorre quando não se tem mais felicidade, palavra, aliás, pouco presente nos poemas escolhidos. Na primeira estrofe, há uma sequência de ações explicadas ao se perder a felicidade. Tendo a felicidade se extinguido, o ser perde a fé, e, perdendo a fé, não há como nutrir a saudade. A ausência de saudade, portanto, pode ser um indício da perda das memórias do que um dia já viveu. Nem mesmo os suspiros têm sentido. Na segunda estrofe, se perde também a esperança, e não existe saudade sem esperança, segundo o sujeito poético. Na terceira estrofe, o eu lírico expressa que nem mesmo as alegrias do passado são lembradas quando há uma descrença que tudo arrasa,

não conseguindo mais o eu lírico nem acreditar no que passou. O título do poema, conforme observamos, não é citado uma única vez ao longo do texto, porém se relaciona a tudo que é descrito. Quando falta fé, esperança e felicidade, a angústia faz seu lugar. Starobinski, ao analisar a melancolia em poemas de Baudelaire, identifica a angústia como (um)

[...] sentir ao mesmo tempo a deficiência da vida e o atraso da morte, inexplicavelmente diferido. No espaço assim aberto, não mais se vive, mas o repouso da morte ainda não foi alcançado. [...] pode tomar um aspecto de sobrevivência, tanto quanto o de uma morte viva: tudo já está fissurado, todos os sinais são “sintomas” de aniquilamento [...]. (STAROBINSKI, 2016, p. 342)

Em nada mais, no mundo, o eu lírico crê (quarta estrofe), atribuindo ao mundo um escárnio da desgraça, onde somente há felicidade na morte (dois últimos versos). O mundo que conhece já não faz mais sentido para esse sujeito poético, e, embora a morte seja desconhecida, é nela que o eu lírico busca alento. Há aqui uma esperança que nasce do vazio, da descrença de tudo o que o sujeito poético vê na morte uma possibilidade de felicidade. Para finalizar a sequência que o eu lírico iniciou, há o fim de suas saudades, ocasionado, se voltarmos aos primeiros versos do poema, pela morte da felicidade, o fim da fé e da esperança. Gradativamente os elementos que antes compunham a vida desse eu lírico vão se perdendo, e, conforme Starobinski (2016, p. 457), essa “alma para quem a felicidade pessoal é uma paisagem que se desenvolve inteiramente aquém do momento presente; a alma que encontrou a calma no suicídio moral não pode, porém, esquecer seus lutos”. E é o que se observa aqui: apesar de o eu lírico apresentar o processo de perda da fé, da esperança e da felicidade, ele não consegue fazer o luto do objeto que perdeu, desejando a morte (o suicídio moral), pois não sabe exatamente por que e como perdeu sua felicidade.

4.9 ÁGUA TURVA

Contemporâneo de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, o mineiro Aureliano José Lessa (1828-1861) nasceu em Diamantina, estudou no Seminário Congonhas do Campo (MG) e mais tarde iniciou seus estudos na faculdade de Direito em São Paulo. Como reprovou no último ano, fez transferência para Recife e obteve seu diploma em 1851. Exerceu cargo público em Ouro Preto, foi advogado em sua cidade natal e, devido à vida boêmia, acabou morrendo de cirrose alcoólica.

O poeta não organizou nenhum livro em vida, mas compunha poemas desde os tempos em que frequentou o seminário, mostrando talento com os versos desde adolescente. Lessa

compôs sem compromisso e, talvez até por falta de interesse pelo reconhecimento de um homem das Letras, somente doze anos depois de sua morte é que foi publicado um livro com uma compilação de poemas feita pelos irmãos do poeta. Na primeira edição de *Poesias Póstumas*, de 1873, Bernardo Guimarães é quem escreve o prefácio. Muitos anos mais tarde, outro irmão do poeta reúne mais poemas aos já editados e lança uma segunda edição. Não fosse por eles, a poesia de Aureliano Lessa não ocuparia o espaço que tem hoje nos registros da história da literatura brasileira. (MIRANDA, 2000, p. 7-10).

No poema “Amargura”, de Aureliano Lessa, há um eu poético que compara seu sofrimento a um lago. Esse elemento da natureza ajuda-o a configurar uma melancolia que modula os versos do poeta:

Oh! não me pergunteis por que motivo
Pende-me a fronte ao peso da amargura,
Quando um suspiro trêmulo, aflitivo,
Sobre os meus lábios pálidos murmura.

Quando ao fundo do lago a pedra desce,
Globo de espuma à flor do lago estala:
Assim é o suspiro: ele aparece,
Porque no coração cai dor que o rala.

Do lago a face lisa espelha flores,
No fundo a vista não divisa o ceno:
Assim dentro do peito escondo as dores,
Mandando aos lábios um sorriso ameno.

Mas quando uma aflição acerba e crua
Mais que um rochedo o coração me oprime,
Quando nas chamas do sofrer estua
Como no incêndio o ressequido vime;

Não choro, não! - De angústias flagelado
Um queixume sequer eu não profiro;
Descai-me a fronte, penso no meu fado...
Oh! não me pergunteis por que suspiro!... (LESSA, 2000, p. 48).

A imagem a que nos remete o segundo verso da primeira estrofe é a alegórica melancolia. Com a fronte inclinada para frente pelo peso do sofrimento, nos faz lembrar as obras de arte de Dürer, Van Gogh e Munch. Aqui também o eu lírico sente a ausência de interesse de um interlocutor, por saber por que ele está assim (não me pergunteis por que motivo), mas ele mesmo responde que é “pelo peso da amargura”. Na segunda estrofe, o elemento da natureza que o eu lírico evoca é capaz de remeter ao som de quando se joga uma pedra n’água, fazendo-nos imaginar os círculos que se formam na superfície. Starobinski (2016, p. 98) dirá que “os ruídos da natureza por si só, podem despertar as mesmas reminiscências que a música e a voz.”. O eu lírico melancólico, na segunda estrofe, explica seu suspiro fazendo

alusão à natureza. Porém, a pedra, para descer ao fundo do lago e formar os desenhos de flor na sua superfície, necessita de alguém que a jogue. O suspiro que brota desse sujeito poético também é de uma dor no coração causada por alguém. Enquanto o lago, que reflete flores, não é descoberto em seu interior, sua lama não é vista de cima, o coração desse eu lírico também mostra esconder suas dores em um esboço de sorriso. O melancólico, para Freud (2013), sempre “faz uma descrição correta de sua situação psicológica”, e neste poema o eu lírico, ao fazer essa descrição de si, encontra satisfação ao se autodesnudar, ou seja, o eu poético aqui está se comunicando e consegue explicar seu sentimento, como representado na terceira estrofe.

Ao iniciar a quarta estrofe com a palavra “mas”, indicando uma contrariedade com a situação anterior, o eu lírico nos dá uma ideia de que, se consegue esconder a dor de seu coração em um sorriso brando, agora existe outro sentimento que não consegue conter. Porém não é isso que acontece. Ele expressa que quando é invadido por uma dor ainda maior, não se queixa (última estrofe), pois já está flagelado pelas angústias.

A incapacidade de agir e a conformidade com sua vida, seu destino, é característico de uma melancolia cenotáfica, na última estrofe. Starobinski (2016) diz que o emblema mais exato para a melancolia seria o cenotáfio (túmulo, monumento fúnebre feito em memória de alguém, mas que não se encontra sepultado ali). Uma melancolia inerte, incapacidade de vencer o luto, pois não há vestígios do objeto perdido e o eu lírico demonstra um desejo de permanecer deste modo.

4.10 DORES DA ALMA QUE NÃO TÊM NOME

No soneto a seguir, também de Aureliano Lessa, observa-se um eu lírico que declara existirem tormentos e desenganos piores do que o medo da morte e momentos de sofrimento que duram mais do que anos, o que caracteriza uma tristeza que não consegue ser exprimida:

Há tormentos sem nome, há desenganos
Mais negros que o horror da sepultura;
Dores loucas, e cheias de amargura,
E momentos mais largos do que os anos.

Não são da vida os passageiros danos
Que dobram minha frente; A desventura
Eu a desdenho... A minha sorte dura
Fadou-me dentro d'alma outros tiranos.

As dores d'alma, sim; ela somente,
Algoz de si, acha um prazer cruento
Em torturar-se ao fogo lentamente.

Oh! isto é que é sofrer! nenhum tormento
Vale um gemido só d'alma tremente,
Nem séculos as dores de um momento! (LESSA, 2000, p. 48).

Em contraste, na segunda estrofe, há o conhecimento de danos mais passíveis de se conviver, no entanto não são esses os motivos de sua expressão de dor. No terceiro e quarto versos, o sujeito poético tenta explicar que foi o destino que acometeu com outras dores a sua alma, porém não fica claro de onde vem esse sofrimento nem o motivo. Aqui, portanto, o vazio e o sofrimento da melancolia se expressam em absoluto. Porém, não há indícios de sua origem. Kristeva (1989, p.11) se pergunta: “donde vem esse sol negro? De que galáxia insensata seus raios invisíveis e pesados me imobilizam no chão, na cama, no mutismo, na renúncia?”, o que entra em diálogo com o poema aqui apresentado, pois explica tamanha dor, mas não sabe dizer de onde vem nem por quê.

Na terceira estrofe, o sujeito poético atribui à alma um prazer em sofrer, uma espécie de masoquismo que vai ao encontro da pulsão de morte de que fala Freud e que também se coaduna com uma explicação desenvolvida em Kristeva (1989). Ela esclarece que, alguns anos após ter cunhado o termo “pulsão de morte”, Freud escreveu sobre a noção de “masoquismo primário”, a partir da observação de que o ser “não-vivo” veio antes do vivo. Nesse masoquismo, portanto, o ser vivo habitaria uma pulsão de retorno ao seu estado anterior, o que caracteriza indícios da existência, na “vida da alma”, que podemos chamar de pulsão de agressão ou destruição, derivada da pulsão de morte. (KRISTEVA, 1989, p.23-24). Ainda, poderíamos conferir a esse autossufrimento da alma, no poema, ao que é exposto em *Luto e melancolia* (2013). O estado anímico do melancólico é sempre rebaixando sua autoestima, atribuindo a si uma inferioridade, o que acaba por destruir o indivíduo. Na última estrofe, o sujeito poético resume em “isto” tudo o que havia elencado anteriormente como seu “sofrer”. Aqui, há a melancolia velada no poema e configurada nas palavras “tormento, desengano, dores, amargura, desventura, sofrer”. Nada supera a dor da alma e o sujeito poético sente o tempo pesar e perdurar, o que torna-se uma corrosão do ser, pois (somente) existir dói.

5 A CONFIGURAÇÃO DA MELANCOLIA

Após a análise dos poemas, neste capítulo ressaltamos os pontos mais relevantes. Foi possível reconhecer que a melancolia, nos poemas analisados, se configura em três instâncias (ou a partir de três elementos), que são: pulsão de morte, propulsão à escrita e reclame da dor de existir.

Os poemas, assim, acabaram se amoldando em subtemas advindos do estudo da melancolia, tornando-se categorias de análise que criamos aqui para facilitar o entendimento de como esse tema é configurado no texto literário (lembrando que a teoria nasce da arte e não o contrário). De Freud, a pulsão de morte acaba se tornando um subtema da melancolia, pois o melancólico é reconhecido em alguns dos poemas escolhidos como propenso ao desejo de morrer e, nunca, o de viver, sempre aliado a uma dor de existir. “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, possui características de uma melancolia que está mais ligada à dor do existir, dado o planejamento minucioso do eu lírico sobre o dia de sua morte. Ainda que essa dor não fique mais evidente que a pulsão de morte, é possível afirmar que está presente no poema, como um todo. No soneto “Já da morte o palor me cobre o rosto”, identificou-se que a melancolia se configura na relutância do eu lírico em saber lidar com a perda do objeto.

Em Junqueira Freire, nos poemas “Arranco da morte” e “Morte” fica evidente que a melancolia se forma através de um desejo de morrer do eu lírico como busca de uma saída para o sofrimento. A partir das descrições do sujeito poético, foi possível inferir que a pulsão de morte de que falam Freud e Kristeva não é ideada, mas está desejada na melancolia, por conta da exposta dor de existir.

Já nos poemas “A linguagem dos tristes” e “O que são meus versos”, de Laurindo Rabelo, fica mais clara uma melancolia que abre espaço para a genialidade poética, em que o próprio eu lírico constrói uma metalinguagem referente ao seu fazer poético e busca refletir sobre sua vida e seu trabalho como poeta, o que não foi constatado em outros poemas aqui apresentados. Em “Angústia”, também de Rabelo, o foco do eu lírico é explicar seu sofrimento pelo fim da felicidade, que, conseqüentemente, irá acabar com a fé e a esperança. O sujeito poético explica aqui como a melancolia vai tomando forma em sua vida e assaltando o vigor de sua alma, porém nunca fica clara a gênese de seu sofrimento.

Em “Amargura”, de Aureliano Lessa, é a criação que vem do vazio que pode ser observada, mas não refletida pelo eu lírico no poema. Embora não conste a pulsão de morte, o sofrimento sem nome de que fala o sujeito poético reflete no tempo que ele sente pesar sobre si, de um estado anímico inerte que não o deixa seguir. Para Kristeva (1989, p.95), dar nome

ao sentimento, dissecá-lo é um “meio de reabsorver o luto” e até de ultrapassá-lo, porém o deleite se dá quando não se nomeia a melancolia, o belo da poesia está mais no que não é dito.

Starobinski (2016) pondera que “a literatura é obra da melancolia” (no sentido de que o texto poético advém da tristeza) e foi possível afirmar isso na análise dos poemas, seja configurada por uma dor de existir, pulsão de morte ou abertura para escrita criativa, a melancolia é propulsora do ato de escrever, ainda que essa escrita seja a expressão da dor profunda, de um luto não terminado ou de um devaneio de finitude do ser. Os melancólicos sujeitos poéticos analisados ora estão convictos de que irão morrer, com seus lamentos e pulsão de morte, ora ficam inertes diante de tudo, como se sua morte já tivesse ocorrido, porém não deixam de escrever para sabermos disso.

Todos os poemas tratam de morte e vida direta ou indiretamente. Sempre os colocando em posições extremas: a vida é geralmente referência a um passado que foi bom e que agora não é mais; a vida agora é angústia, sempre em ponto de passado e presente. Já a morte se encontra como solução, fim e, no entanto, aparece no presente/agora do eu lírico, representando a vida. Morte e vida se fundem para representar o estado de alma do sujeito – a melancolia, que é gerada de uma morte em vida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não encerramos esta dissertação somente respondendo se os objetivos propostos foram alcançados ou não porque não pretendemos limitar as questões levantadas ao que nossa pesquisa revelou. Aprendemos a partir de Freud, Kristeva e Starobinski, fios condutores de nossa escrita, que a melancolia tem um lugar na linguagem e esse lugar nos pareceu ser mais propício na poesia. Porém antes de ter um lugar na linguagem e fazer sua própria linguagem, a melancolia nos ensinou que ela está na reflexão sobre nossa existência, como tudo pode ser tomado de vazio e como é possível criar (tudo) a partir do vazio.

A tinta negra de Starobinski, o objeto perdido de Freud e a propulsão à criação literária de Kristeva nos levou a construir uma forma de observar como esses elementos se comportam na melancolia que os poemas analisados contêm. Outro fator essencial para o desenvolvimento do trabalho foram as análises que os próprios autores fazem na e através da literatura para construírem suas ideias, como Kristeva e Starobinski, que usam poemas, obras de arte e romances para elucidar como a melancolia se faz presente e se desenvolve na obra.

Observamos, portanto, que é possível e se faz necessário aproximar campos de estudos diferentes para darmos um passo adiante na construção de sentido de um eu que não existe só nessa poesia, mas em todos nós. A psicanálise e a literatura formam um ponto de encontro especialmente prolífico para analisar como se configura a melancolia nos poemas românticos selecionados. Talvez outras e mais teorias pudessem auxiliar-nos nessa tarefa, porém as que foram estudadas aqui nos deram não uma resposta, mas caminhos possíveis para realizarmos nosso propósito.

Ao estudar essas teorias, também entendemos que, apenas apontar a melancolia e/ou suas características nos poemas não seria suficiente para apresentar uma interpretação satisfatória e, principalmente, empreender um estudo com argumentos que sustentassem a ideia de análise. Por isso, à medida que os poemas foram sendo lidos e analisados, tivemos o cuidado para que as ideias mais relevantes dos estudos sobre a melancolia pudessem coincidir com o que era apresentado pelos sujeitos poéticos. Reitera-se, então, que os conceitos de melancolia apresentados ao longo desta dissertação – de Freud (2013) a Starobinski (2016) – foram considerados para que se reconhecessem, na poesia, seus elementos.

No estudo de Freud (2013), a partir do luto, que é não considerado patológico, chega-se à melancolia. Sendo o luto constituído pela perda de um objeto amado, é natural que o indivíduo desenvolva um estado de tristeza, porém não se sabe de onde vem sua dor, nem se sabe o que

perde. Essa ausência de sentido impõe um cessar na libido, e se perde a vontade de viver, portanto não há a pulsão de vida de que fala Freud, e é exatamente nesse lugar que o melancólico se encontra: não consegue fazer o luto do objeto perdido e fica estagnado no vazio. A partir disso, foi possível identificar nos poemas como o eu lírico reclama a perda de seu objeto, como se desenvolve sua pulsão de morte e dor de existir.

Em Kristeva (1989), temos um estudo complexo de como a melancolia se configura em romances, poemas e obras de arte que a própria autora analisa, a partir de concepções também já vistas em Freud, com o a diferença de que Kristeva adota uma ideia embasada em Aristóteles, de que a melancolia é propulsora de criação. Em seu estudo, a autora afirma que escrever, para quem é devastado pela tristeza profunda, só tem sentido se a escrita viesse desse sofrimento, atribuindo as expressões “abismo de tristeza, desespero, depressão, sol negro, luto, doença” à melancolia.

Starobinski (2016) é o autor que mais disseca, desmembra, conecta e amplia o termo melancolia, fazendo uma análise cultural e literária dessa tristeza profunda a partir de suas manifestações na literatura ao longo dos tempos. Em *A tinta da melancolia* (2016), a poesia se faz presente na obra do autor não sem motivo, pois o título, assim como em Kristeva, faz alusão a um poema, reconhecendo, portanto, a conexão existente entre melancolia e poesia. Entretanto, é Starobinski quem torna mais evidente a aproximação do estado anímico em questão com a escrita, afinal, uma vez que a água do poço profundo do poema não é mais límpida, esta se torna tinta de estudo, ou seja, quando a melancolia desestrutura o indivíduo, ela se transforma em material de escrita. A alusão à tinta, por sua vez, remete à bile negra, que por séculos foi considerada o principal elemento do estado taciturno de espírito.

Aproximando campos de estudos diferentes, porém não divergentes, como foi o caso do uso de teorias psicanalíticas para análise de poemas do romantismo brasileiro, foram analisados dez poemas de cinco poetas românticos brasileiros, em que foi possível, a partir dos estudos relacionados acima, agrupá-los em subtemas da melancolia. Os termos pulsão de morte, dor do existir e genialidade poética foram bastante expressivos nas análises feitas a partir de Freud, Kristeva e Starobinski.

Os poemas “O que são meus versos” e “A linguagem dos tristes”, de Laurindo Rabelo, se fazem pertinentes ao subtema de genialidade poética, como já explicado em suas análises, uma vez que refletem sobre a própria atividade do poeta a partir da tristeza profunda do eu lírico. Já o poema “Morte”, de Junqueira Freire, tem mais pertinência ao subtema de pulsão de morte, considerando que o eu lírico deseja seu fim a qualquer custo. “O arranco da morte”, também do mesmo poeta, e “Lembrança de morrer” e o soneto “Já da morte o palor me cobre

o rosto”, de Álvares de Azevedo, possuem traços de melancolia que se coadunam mais com a dor de existir – embora os sujeitos poéticos afirmem que já não aguentam mais viver, não há a pulsão de morte. “Amargura” e o soneto “Há tormentos sem nome, há desenganos”, de Aureliano Lessa, revelam sujeitos poéticos que tentam dar nome ao que sentem, mas que não conseguem saber o motivo de sua dor de existir, assim como em “Angústia”, de Laurindo Rabelo, em que o eu lírico explica como acaba a fé, a felicidade e a esperança, mas não consegue chegar à origem de sua tristeza. Já “Morrer, dormir, não mais”, de Francisco Otaviano, revela traços de pulsão de morte pela dor de existir que o eu lírico expõe.

Através dos poemas acima expostos, foram ligados os conceitos mais relevantes das três obras teóricas utilizadas, na busca de uma configuração da melancolia na poesia romântica brasileira. Quanto à propulsão de escrita observadas por Kristeva e Starobinski, notamos que, de fato, o sentimento de tristeza profunda e perda de sentido da vida são partes integrantes da alma romântica que os poemas brasileiros trazem, pois valorizam-se esses elementos e deles se faz poesia.

Conseguimos, a partir do que foi exposto acima, compreender melhor por que e como o ser romântico se mantém em estado de tristeza profunda e busca a morte, temas tão caros para o período. Inserido em um contexto histórico e em uma visão de mundo que foi criada a partir dele, conforme abordado no capítulo “3”, esse sujeito poético da segunda geração romântica é acometido por uma percepção da finitude que não é possível de se observar de modo tão soberano nas demais fases do Romantismo. A poesia aqui se faz uma arte de desencanto pela vida.

Percebemos que cada época vai alterando as particularidades da melancolia, seguindo uma formação que vai desde os planetas até a mais pura interpretação subjetiva, como é desencadeada na obra de Starobinski, constatando-se que escrever, para o melancólico, é “transformar a impossibilidade de viver em possibilidade de dizer”. No Romantismo, a questão psicológica é caracterizada como prevalecente no período, pois o sentimento vai comandar o sujeito, fazendo com que o modo de sentir se concretize nos planos literários e artísticos. Ademais, poetas como os escolhidos são de uma época conhecida por exaltar o sofrimento e a busca pela morte.

Conforme os estudos de Freud e Kristeva constatou-se que a morte não raro é abordada pela poesia como uma saída à vida que não é mais suportável para o eu lírico, mesmo que em alguns poemas o sujeito poético não tenha evidenciado que quer morrer, mas, sim, que quando morrer será como se sua alma se libertasse, o que nos remete a um sofrimento já em vida que

deseja ser cessado. No caso dos poemas analisados não é diferente: a melancolia, portanto, se configura mais como dor de existir, pois há o devaneio sobre o fim da vida.

Futuramente, convém que se faça um estudo mais amplo, que possa conferir em relação à poesia romântica brasileira como a melancolia se comporta nela e/ou através dela, pois aqui somente alguns poemas foram objeto de análise. Cremos também que podemos avançar mais se incluirmos (mais) teorias que dizem respeito à poesia. Acreditamos que para ter uma ideia da abrangência da melancolia no romantismo brasileiro, pesquisas que contemplem um conjunto de obras dos poetas talvez sejam mais eficazes, embora não descartemos aqui a ideia de que a melancolia está presente em todos os tempos, inclusive em todos os períodos literários, pois, independentemente da escola literária, quem a contém são pessoas, cujo estado anímico é inerente à existência.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA Brasileira de Letras (site). Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/francisco-otaviano/biografia>>. Acesso em 27 out. 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia de versos. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1957.
- ÁLVARES DE AZEVEDO. **Lira dos vinte anos**. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00025a.pdf>>. Acesso em 19 jan. 2019.
- ÁLVARES DE AZEVEDO. **Obras completas de Álvares de Azevedo**. Org. de Homero Pires. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: Nacional, 1942, Vol. 4.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia de versos. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BUENO, Alexei (Org.) **Grandes poemas do Romantismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2011.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, vol. 1.
- CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humamnitás/FFLCH/SP, 2002.
- CASSORLA, Roosevelt. **Do suicídio**: estudos brasileiros. Campinas: Papyrus, 1998.
- CAPES. **Catálogo de teses e dissertações**. Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em 30 jan. 2019.
- CITATI, Pietro. **A luz da noite**. Portugal: Presença, 2000.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 1993.
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mal-du-siecle/>>. Acesso em 22 maio 2018.
- FERREIRA, Mariana R. F. **Entre a arte e a psicanálise**: a melancolia em Edvard Munch. *Psicanálise & Barroco em revista* v.12, n12. p.157-180: Dez.2014. Rio de Janeiro:

UFJF/UNIRIO. Disponível em <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revista-v-12-n-02>>. Acesso em 4 janeiro 2019.

FRANCHETTI, Paulo. **As aves que aqui gorjeiam**: a poesia do romantismo ao simbolismo. Lisboa: Cotovia, 2005.

FREIRE, Junqueira. **Junqueira Freire**: Poesia. Org. de Antônio Carlos Villaça. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

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

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GOMES, Ana; OLIVERIA, Clara C. **Breve história da musicoterapia, suas conceptualizações e práticas**. Atas do XII Congresso da SPCE, 2014. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/55639474.pdf>>. Acesso em 30 jan. 2019.

GONZAGA, Sergius. **Manual de literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JESUS, Daniel Santana de. **A melancolia em Aureliano José Lessa**. Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes: 2014. Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em 20 jan. 2019.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LESSA, Aureliano José. **Poesias**. Apresentação e notas por José Érico Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MAGALHÃES, Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, edições de 1974 e 1980, vol.1, p. 12 a 26.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORAES, Vinicius. In: OLIVEIRA, Silvana. **Análise de textos literários**: poesia [livro eletrônico]. Curitiba: InterSaberes, 2017. Disponível em <<https://bv4.digitalpages.com.br/?term=POESIA&searchpage=1&filtro=todos&from=busca&page=5§ion=0#/edicao/128204>>. Acesso em 12 jan. 2019.

MOREIRA, Ana C. G. **Clínica da melancolia**. São Paulo: Escuta/Edufpa, 2002.

MORELATO, Adrienne K. S. **As vestes do corpo e da celancolia na poesia de autoria feminina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Henriqueta Lisboa**. Doutorado em Estudos Literários. Araraquara: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara: 2017. Disponível em <

<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em 20 jan. 2019.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RABELO, Laurindo. **Poesias completas**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2045>. Acesso em 10 janeiro de 2018.

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

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SILVA, Monique Bione. **A melancolia na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Eugenio Montale à sombra dantesca**. Mestrado em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Biblioteca Depositária: BC UFSC: 2016. Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em 20 jan. 2019.

SPECTRUM Gothic (site). Disponível em <<http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/ultraromantismo.htm>>. Acesso em 25 maio 2018.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa F. d'Aguiar São Paulo: Companhia das letras, 2016.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: UNESP, 1999.

WHITE, John. **As máscaras da melancolia: um psiquiatra cristão aborda a problemática da depressão e do suicídio**. Trad. Yolanda Mirdsa Krievin. São Paulo: ABU, 1995.