

SUBSÍDIOS PARA UMA POÉTICA DA MELANCOLIA: DEPOIMENTO

Francisco José Gomes Correia *

RESUMO: *O desenvolvimento do projeto integrado de pesquisa "A Sombra em Eros: imagens da melancolia em escritores brasileiros", apoiado pelo CNPq, tem revelado uma grande diversidade retórica e poética na representação do afeto melancólico. Ao mesmo tempo, quer no plano estilístico quer no temático, escritores vinculados a diferentes estilos de época apresentam pontos em comum ao buscar traduzir a tristeza, o luto, a falta com se confundem os efeitos da outrora chamada bile negra. Diante disso é possível agrupar, para além do que distingue cada escritor, uma série de procedimentos recorrentes que aparecem como topoi de uma poética da melancolia.*

PALAVRAS-CHAVE: *melancolia e literatura; objeto perdido; melancolia e ironia.*

1 – Melancolia e Linguagem

A abordagem de escritores brasileiros vinculados a diferentes estilos de época veio demonstrar, quanto à expressão do afeto melancólico, a existência de traços comuns e de outros que variam conforme as características da escola e a natureza de cada escritor. Isso era mais ou menos esperado, porém surpreendeu perceber-se em autores a respeito dos quais erigiram-se clichês – Álvares de Azevedo e Olavo Bilac, por exemplo – procedi-

* Universidade Federal da Paraíba – UFP.

mentos textuais que revelam deles novas facetas, concorrendo para um redimensionamento do seu perfil na literatura brasileira.

A leitura dos autores estudados durante a vigência inicial da pesquisa (que passou a incluir, a partir de março de 2003, autores de ficção) revelou a peculiaridade com que cada um expressa a percepção da *falta*, que está na base do sentimento melancólico. Essa diversidade expressiva concorreu para melhor caracterizar uma *poética da melancolia*, a que se vinculam, além de recursos retórico-poéticos, alguns *topoi* que arrolamos no final deste depoimento.

Uma das questões colocadas em nossa pesquisa é até que ponto os procedimentos literários dos referidos autores refletem as marcas do discurso melancólico, caracterizado por uma série de “deficiências” que dificultam a comunicação. No plano literário, esses traços transmutam-se em imagens cuja recorrência redundante em vigor expressivo e visa a traduzir a “dor moral” própria da melancolia.

Um dos efeitos da melancolia é enfraquecer os vínculos associativos que propiciam a representação. O melancólico expressa-se com dificuldade, como se lhe fosse difícil estabelecer o nexo entre significante e significado. A sua fala é lenta e marcada por claros, ambigüidades, repetições fônicas e lexicais que revelam uma espécie de desestruturação do discurso. Isso reflete o retardamento ideativo e a morosidade somática próprios de quem não vê sentido nas pessoas, nas coisas, no mundo. O melancólico é marcado pela culpa, que o leva a “dissociar discurso e sujeito num modo de desafetivização” (LAMBOTTE, 1997: 59). Por conta disso há nele um desequilíbrio entre emoção e intelecto, com uma espécie de hipertrofia da função cognitiva e o aumento da capacidade de raciocinar sobre o seu estado.

Há também certa dificuldade de agir, decorrente de inibição e anestesia. O protótipo dessa inabilidade para a ação é Hamlet, que se serve do discurso para adiar a vingança que pretende levar a cabo contra o assassino de seu pai. Hamlet fala interminavelmente

e termina como que desvinculando suas palavras da experiência real. Ele fala porque não faz e, da mesma forma, não faz porque fala. Seu discurso desliza num espaço autônomo, mobilizado pela ansiedade e por um medo disfarçado em saber.

No plano literário, o discurso do melancólico revela sucessivas imagens de solidão e devaneio, em que o eu lírico ou ficcional se reconhece apartado do mundo e numa condição privilegiada para refletir sobre o destino humano. Ele recusa o comércio afetivo com as pessoas, como se isso constituísse um rebaixamento, e com um ar de superioridade prefere, a viver, contemplar o espetáculo da vida. Ao mesmo tempo, o melancólico encontra na criação literária, que o instala “no universo do artifício e do símbolo”, uma compensação emocional. A literatura permite-lhe “transpor o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas” (KRISTEVA, 1989: 28), sendo uma maneira de ele preencher o seu vazio.

Houve de início que distinguir a melancolia da nostalgia, as quais nos referidos autores aparecem associadas. A melancolia decorre de uma perda *ideal*, proveniente menos do vivido que do imaginado. Ela é antes a saudade do que não se teve, sendo a nostalgia a saudade do que se teve. Assim, a nostalgia é histórica; a melancolia é mítica. Ao enfatizar, na melancolia, o caráter ideal do objeto perdido, a psicanálise acentua o quanto há nela de fantasioso e mítico. O sujeito sabe quem perdeu, mas não *o quê* perdeu nesse alguém que o abandonou. Perdeu, em última instância, uma parte de si mesmo.

Sendo assim, enquanto a nostalgia decorre de uma perda, a melancolia deriva mais propriamente, como dissemos, de uma *falta*. Corresponde a uma espécie de lacuna no ser. O que orienta o desejo humano é a capacidade de tratar essa falta como perda, criando a partir disso a possibilidade de um reencontro. O que nos falta está perdido para sempre; o que perdemos, não. A seguir, apresentamos sumariamente as principais constatações feitas sobre os autores enfocados no período.

Longe de ser o romântico ingênuo e monolítico que alguns ainda insistem em apregoar, Álvares de Azevedo procede a uma representação dicotômica, ambígua e mesmo agônica do objeto amoroso. Há nele um desconforto com os códigos da escola literária a que se filia, uma flagrante insatisfação com os limites e com os exageros do Romantismo – o que o faz perseguir o realismo na caracterização da natureza, do eu poético e, sobretudo, do objeto de amor. *Lira dos vinte anos* testemunha essa crise e se constitui numa tentativa de resolvê-la.

É possível arrolar no espaço poético de *Lira...* várias designações que, dentro de uma *poética da melancolia*, concorrem para a representação da mulher enquanto perda, lacuna, falta. O primeiro grupo é constituído por expressões vinculadas ao campo lexical da divinização ou, quando menos, da angelização do objeto feminino. No segundo, a mulher aparece como uma imagem da morte – inerte, silenciosa, pálida, o mais das vezes dormindo. Brancura e mudez, conforme Freud observa em seu estudo sobre os três escrínios, são atributos associados à morte. No terceiro, por fim, os atributos da mulher aparecem associados à natureza. Não é raro a mulher ser chamada de *rola*, *flor*, *rosa*, identificando-se com a pureza do elemento natural. Tais designações, no entanto, não são comuns. O mais freqüente é o eu lírico ver em sua donzela um ente sombrio, distante e mortal, que por estar proibido ao desejo confunde-se com uma miragem, um sonho, uma não-natureza.

2 – O contraponto da ironia

Se o idealismo e a fantasia constituem a tônica da primeira parte de *Lira...*, na segunda, busca-se a antítese de tudo isso. Nesta se procura representar com tintas menos irreais as imagens do poeta, do objeto amoroso e do mundo. O autor persegue uma estética capaz de enlaçar as múltiplas configurações do real. É quan-

do opta pela ironia, capaz de tornar a poesia mais próxima da "doença da vida".

Ao ironista, martiriza-o a constatação de uma linguagem que já não nomeia o mundo, engendrando sentidos a partir dela mesma. Enquanto figura a ironia, ou antífrase, é a ilustração de uma suprema arbitrariedade – a de dizer alguma coisa pelo seu oposto. Ela ocorre quando "a palavra, deixando de ser a expressão direta do pensamento, o sugere por antítese e significa o seu antônimo" (PAIVA, 1961: 9). A expressão irônica "divide o homem em homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que conhece a sua própria inautenticidade" (NESTROVSKI, 1996: 11).

O melancólico sucumbe à perda do objeto; o ironista reage a ela com um desdém que parece alimentar-se do próprio fracasso. Se na melancolia o ego se reconhece vencido e tende à autodepreciação, na ironia ocorre "uma espécie de acordo na economia psíquica do sujeito" que "o coloca na possibilidade de não sucumbir ao puro auto-envilecimento" (SILVA, Internet: 9).

Diferentemente do humor, que supõe a resignação, a ironia aparece como um protesto ressentido. Em nível filosófico-existencial ela é fruto do contraste, caro aos românticos, entre a pequenez do homem e uma natureza que ele não pode compreender nem dominar. Ao exprimir o contrário do que pensa, o ironista realça a arbitrariedade que caracteriza o sentido das palavras e, com isso, demonstra o seu desencanto ante a inexistência do Sentido Absoluto. Se nada representa essencialmente coisa alguma, tudo pode significar tudo e até mesmo traduzir o seu oposto. Ironia é disfarce, dissimulação. No nosso maior poeta romântico, a ironia aparece como depreciação dos sonhos, do ideal feminino, da paixão amorosa, revelando-se como um triunfo ressentido sobre as ilusões.

Uma das características da melancolia e da ironia é o combate entre idéia e forma, sentimento e expressão. Essa característica adquire grande intensidade nas reflexões metalingüísticas dos au-

tores modernos e se explica pelo fato de que é através da Forma que o melancólico procura compensar o sentimento de vazio, o vácuo narcísico que lhe compromete a referência auto-identitária. A arte passa a sucedâneo do Absoluto perdido e, com isso, a elaboração artística adquire um estatuto de essencialidade e transcendência. No entanto, segundo Muecke (1995: 36), quando se procura a perfeição formal rejeita-se a ironia. Esta constitui um importante ingrediente para o antilirismo moderno, conforme se percebe num João Cabral ou num Drummond.

À opção pela ironia correspondem importantes mudanças linguísticas, perceptíveis sobretudo no plano lexical. Álvares de Azevedo adere ao coloquial e ao prosaico, utilizando palavras que evocam a experiência cotidiana. Com isso – e poucos estudiosos o referem –, antecipa a dicção “pré-modernista” de Augusto dos Anjos.

3 – Considerações sobre a forma

A poética de Olavo Bilac caracteriza-se pelo rigor formal e pelo despojamento na expressão dos estados emocionais. É comum acusá-lo de cerebral e frio, opondo-lhe o artesanato conciso ao deramamento dos românticos e dos simbolistas. Sob essa ótica, é difícil concebê-lo como um melancólico a lamentar o seu *objeto perdido*. A verdade, no entanto, é que em Bilac a representação melancólica perpassa diversas composições. Alguns dos principais *topoi* da melancolia – como a perda da crença, a angústia ante a passagem do tempo, a insuficiência da palavra para exprimir os anseios humanos – estão nele presentes.

Cada um desses autores fornece bons exemplos de como se distinguem as manifestações do afeto melancólico na estética romântica e na parnasiana. Um dos traços distintivos entre elas está, por exemplo, na maneira pela qual cada um busca pôr fim ao sentimento de exílio. Em Álvares de Azevedo o degredo só termina com a morte. O eu lírico se compraz, por conta da idealização e do sen-

timento de culpa, em lamentar a perda do objeto e compensá-la no sonho ou no devaneio. Incorporado e distante, o objeto aparece nas suas fantasias como um ente espiritualizado que se dilui, enquanto figura física, na abstrata atmosfera do sentimento que deve inspirar. Mais importante do que a amada, é o amor.

Já no parnasiano destaca-se a nota sensual, afirmando-se sem grandes escrúpulos a rejeição ao platonismo e a preferência pelo corpo. Essa atitude, que reflete o classicismo que lhe moldou a formação, estende-se à apreciação do objeto amoroso, que é requisitado menos por sua beleza espiritual que pela física. Percebe-se então que o eu lírico bilaquiano rejeita a visão de mundo romântica, para qual a mulher é um ser etéreo e espiritualizado que se presta antes à adoração do que à posse. Ele afirma a legitimidade do seu desejo e advoga a justeza dos seus impulsos eróticos. O que considera “baixo” é trocar a terra pelo céu, o corpo pelo espírito.

Em Bilac, ao contrário do que acontece no romântico, a expressão melancólica tempera-se de um racionalismo e de um rigor compositivo que atenuam as representações da perda do objeto. Enquanto em Álvares – e também em Cruz e Sousa – são intensos o sentimento de culpa e o desejo de morte, no parnasiano tais disposições são contrabalançadas por um erotismo que se orienta sem maiores entraves na direção do corpo da mulher.

É certo que em alguns momentos prevalece nele o pessimismo, e a morte é desejada. No entanto ela aparece mais como uma contingência do destino humano do que como um preço a ser pago pelo prazer. O parnasiano não se compraz na dor da perda. Tampouco se consome em idealizações que lhe acenam com a dimensão transcendente do objeto de amor. Nele, a despeito de tudo o que no homem é incompleto e faltoso, percebe-se para além da tristeza o anseio de exaltar e fruir o corpo da mulher – dimensão imanente da Harmonia e da Beleza.

Em Augusto dos Anjos, a angústia ante a perda do objeto associa-se à negação do prazer e, sobretudo, ao sentimento de

culpa. Chama a atenção na lírica do paraibano a intensidade com que o *eu lírico* refere o seu remorso, que parece envolver não apenas a humanidade, como toda a natureza.

Visto pelo ângulo do cristianismo, o objeto cuja perda se lamenta seria a inocência humana antes da *queda*, interpretação essa compatível com a visão que o poeta tem da humanidade, que em seu livro aparece fisicamente doente e espiritualmente degenerada. Lacan reconhece na representação do mórbido uma característica do universo da *falta*. Nas abundantes imagens alegóricas presentes no *Eu*, o que primordialmente se desconstitui não é a natureza, o cosmo – é a própria unidade psíquica do sujeito, cujo estilhaçamento se reflete no corpo (como *doença*) e no mundo. No *Eu e outras poesias*, as imagens que traduzem a fragmentação do mundo exterior não são senão reflexos de um desmoronamento interior, que traduz a tirania do *superego*.

Em Carlos Drummond de Andrade, por fim, a melancolia também se alterna – ou seria mais adequado dizer “se compensa” – com a postura irônica. Percebe-se isso desde o seu primeiro livro, onde o eu poético refere de maneira jocosa a inadequação à realidade própria do melancólico. Se um dos traços estilísticos da ironia é o uso expressivo de fonemas que, pelo exótico, contrastam com as formas predominantes na língua, isto se verifica em várias passagens da obra drummondiana.

4 – Metalinguagem e Sexualidade

O melancólico se sente privado de um bem inomeável, que procura representar através de objetos substitutivos. Ensina-nos a psicanálise que, através da sublimação, esse objetos adquirem o valor e o sentido da Coisa perdida. Em vários poemas, num tom ora mais, ora menos pungente, o sujeito poético drummondiano refere o sentimento de luto por esse objeto, buscando representar o vazio que o inabilita para o convívio interpessoal. A dificuldade em lidar com a perda impe-

le o eu lírico a uma busca ansiosa pelo outro, que constitui para ele um desafio e, sobretudo, um enigma. Daí o sentimento de ser esquerdo, gauche, e a postura irônica adotada para enfrentar o mundo.

Uma das formas de manifestação da ironia em Drummond está na atividade metalingüística, que não deixa de ser uma forma de dissimulação. Em vez de evocar a experiência humana e se constituir em sinal de uma realidade que deve nomear, a linguagem se volta para si mesma. Por efeito desta suspensão, o processo compositivo integra-se ao produto artístico e os meios se confundem com o resultado. Sabemos o quão esse procedimento é comum em Drummond, para quem é vital o testemunho acerca do combate com as palavras.

Outra das fontes de ironia em Drummond liga-se à temática do desejo sexual. Para ele o amor começa tarde, aparece em tempo de madureza e quando já se tornou merecido. O eu poético trata com jocosa impiedade os arroubos sexuais – sobretudo os tardios – que tornam os homens joguetes das mulheres. Nesse contexto, referências à natureza associam-se a designações da anatomia humana, indicando estas últimas a decadência física e a conseqüente impossibilidade de satisfazer o desejo.

Ou seja, a ironia leva a uma substituição do corpo erótico, ou pulsional, pelo corpo anatômico, com o intuito de ilustrar o que no organismo é deterioração, carência, impossibilidade. Como as representações físicas esgotam-se na imanência corporal, na qual se destaca a crueza das referências mórbidas, faltam os ingredientes de imaginação e fantasia que levam ao erotismo. Drummond confere literalidade a significados convencionalmente simbólicos e se utiliza de um léxico que destrói, por sua vinculação aos processos fisiológicos, a aura tradicionalmente conferida ao amor.

5 – Alguns Topoi da melancolia

A comparação entre as obras dos autores até agora estudados revela pontos em comum no que diz respeito à representação

do afeto melancólico. São constantes temáticas que aparecem como autênticos *topoi*, segundo a caracterização de Curtius, e servem, como dissemos, para fixar os contornos de uma *poética da melancolia*. Entre eles, destacam-se:

- **o sentimento de perda da Unidade entre o indivíduo e o cosmo:** em decorrência disso, o real afigura-se ao melancólico como dicotômico e mesmo fragmentado. Rompida a Unidade que integra indivíduo e natureza, o eu lírico vê-se presa de inconciliáveis antinomias; a antítese será a figura típica desse tipo de representações. A fixação nos contrastes faz o melancólico ver em tudo o seu oposto – na felicidade, a tristeza; no sensualismo do corpo, o esqueleto; na saúde, a doença; no esplendor, a ruína; na vida a morte, enfim.

- **a ambigüidade na representação da natureza:** apesar de alguns momentos raros de comunhão, verifica-se na poética da melancolia um desequilíbrio entre o indivíduo e a natureza. O eu lírico tanto a ama quanto a maldiz. A natureza é mãe e também madrasta, o que desperta contra ela um desejo de vingança.

- **o sentimento de estar exilado e a tendência à contemplação:** o melancólico se sente sozinho, apartado dos homens e do mundo. Isso o predispõe à contemplação e a uma exacerbada consciência de si mesmo. A meditação corresponde ao impulso que lhe é característico de sondar o micro e o macrocosmos – que aparecem, por efeito de projeção, como enigmas da sua própria subjetividade.

- **a tendência a sublimar o desejo sexual e a idealizar o objeto amoroso:** para o romântico, sobretudo, a mulher aparece como uma entidade ilusória; é no plano da imaginação que ele a concebe e dela se acerca. O eu lírico não deseja propriamente o ato sexual, ele anseia pelo amor em sua forma psíquica – daí a fantasia, o delírio, o excesso de imaginação. Essa atitude aparece bem menos em Olavo Bilac, que alterna a sublimação do desejo com a disposição para a posse física do objeto amoroso.

- **a angustiosa consciência da transitoriedade:** é comum no melancólico o desespero ante a efemeridade do mundo. Tal sentimento o leva a se fixar nos escombros e nas ruínas, que constituem indícios da totalidade perdida. Dessa fixação nas ruínas decorre a construção de alegorias, que são representações espaciais denunciadoras da passagem do tempo. O sentimento do efêmero o assusta e ao mesmo tempo o fascina, pois lhe acena com a perspectiva da morte.

- **o combate entre idéia e forma, sentimento e expressão:** essa característica é menos acentuada no romântico, mas no simbolista e, sobretudo, no parnasiano, adquire uma intensidade que prenuncia as reflexões metalingüísticas dos autores modernos. Ela se explica pelo fato de que é através da Forma que o melancólico procura compensar o sentimento de vazio, o vácuo narcísico que o leva a transferir para a arte a referência auto-identitária. A arte passa a sucedâneo do Absoluto perdido e, com isso, a elaboração artística adquire um estatuto de essencialidade e transcendência que justifica a “religião da Forma”.

- **a disposição para o sacrifício:** é comum no melancólico o desejo de se sacrificar – seja pela arte (como em Olavo Bilac), seja pelo ser humano (como em Augusto dos Anjos ou Cruz e Sousa). No romântico Álvares de Azevedo esse impulso se confunde com a falta prometéica, em função da qual o eu lírico parece querer purgar um crime da espécie; esse impulso também se observa no neo-romântico Augusto dos Anjos, que manifesta explicitamente o desejo de ser Cristo para se sacrificar pelos homens. A consciência de suas renúncias e padecimentos faz o melancólico ver a si como um ser de exceção, que suporta em níveis intensos o efeito dos pecados humanos.

- **o desencanto conseqüente à perda da crença:** enquanto topos melancólico, ele constitui uma variante do mito do paraíso perdido. É comum o eu lírico referir o contraste entre um passado de inocência e esperança, e um presente marcado pela perda das

ilusões. Na representação dessa ruptura, que o fez triste e desencantado, ele imagina ter vivido num lugar-tempo ideal (ilha, pátria, infância) do qual foi banido pelas duras injunções da realidade.

- **o enlace com a ironia:** não se trata de uma característica geral; ela ocorre, sobretudo, nos autores cuja poética apresenta traços de modernidade – por exemplo: o Álvares de Azevedo da segunda parte de *Lira dos vinte anos*, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade. Ambos esses estados (ou atitudes) do espírito e da sensibilidade têm como fulcro o contraste entre a pequenez do homem e o seu desejo de aceder ao Infinito. Enquanto o melancólico tende a sucumbir à tristeza, o ironista, abdicando da presunção de atingir o Absoluto, ri dos próprios limites e resigna-se ao seu destino. Nele, o riso é um consolo e uma espécie de desforra.

ABSTRACT: *The development of the CNPq-supported research integrated project "The Shadow in Eros: images of melancholy in Brazilian writers" has disclosed a large rhetorical and poetical diversity in the representation of the melancholic affection. At the same time, either in the stylistic or thematic level, writers linked to different epochal styles show common aspects while searching to translate sadness, mourning and the want within which the effects of the previously called black bile are bewildered. With this in mind, one may possibly group – far beyond what distinguishes each writer – a series of recurrent procedures that show up as topoi of a poetry of melancholy.*

KEYWORDS: *melancholy and literature; lost object; melancholy and irony.*

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1982) *Teoria da literatura*. Coimbra, Almedina.
- ANDRADE, C. D. de (1973) *Reunião* (10 livros de poesia). 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ANJOS, A. dos (1994) *Obra completa*: volume único. Organização, fixação do texto e notas por A. Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar. (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

- AZEVEDO, A. de (2000) *Obra completa*; volume único. Org. A. Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- BILAC, O. *Poesias*. (1996) Org. e pref. I. Teixeira. São Paulo, Martins Fontes. (Coleção Poetas do Brasil).
- BUCI-GLUCKSMANN, C. (1987) Le cogito mélancolique de la modernité. *Magazine Littéraire*; littérature et mélancolie. (Dossier). Paris, n° 244, juillet-août, p. 38-40.
- FREUD, S. (1980) Luto e melancolia. In: —. *Obras completas*. Vol. xiv. Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago.
- KRISTEVA, J. (1989) *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco.
- LACAN, J. (1988) *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Versão brasileira de A. Quinet. Rio de Janeiro, Zahar.
- LAMBOTTE, M.-C. (1977) *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud.
- . *Estética da melancolia*. (2000) Rio de Janeiro, Companhia de Freud.
- MUECKE, D. (1995) *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva.
- NESTROVSKI, A. (1966) *Ironias da modernidade; ensaios sobre literatura e música*. São Paulo, Ática.
- PAIVA, M. H. N. (1961) *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa, Galouste Gulbenkian.
- REBOUL, O. (1998) *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes.
- SILVA, Antonio Ricardo Rodrigues da Silva. *Melancolia e ironia*. In: <http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/AntonioRicardoRodriguesdaSilva.htm>
- SONTAG, S. (1986) *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre, L&PM.