



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

EDILANE RODRIGUES BENTO

**MELANCOLIA E POESIA TECIDAS EM FLOR E ANJOS:
DIÁLOGO MELANCÓLICO ENTRE AS POÉTICAS DE
AUGUSTO DOS ANJOS E FLORBELA ESPANCA**

Campina Grande
2008

EDILANE RODRIGUES BENTO

**MELANCOLIA E POESIA TECIDAS EM FLOR E ANJOS:
DIÁLOGO MELANCÓLICO ENTRE AS POÉTICAS DE
AUGUSTO DOS ANJOS E FLORBELA ESPANCA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

Campina Grande
2008

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

B478m Bento, Edilane Rodrigues.

Melancolia e poesia tecidas em Flor e Anjos: diálogo melancólico entre as poéticas de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca / Edilane Rodrigues Bento. – Campina Grande: UEPB, 2008.

123 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Departamento de Letras e Artes.

1. Literatura Comparada. I. Título.

22. ed.

CDD 809

EDILANE RODRIGUES BENTO

**MELANCOLIA E POESIA TECIDAS EM FLOR E ANJOS:
DIÁLOGO MELANCÓLICO ENTRE AS POÉTICAS DE
AUGUSTO DOS ANJOS E FLORBELA ESPANCA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Aprovada em 29/02/2008, com **DISTINÇÃO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva / UEPB
(orientador)

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos / UFRN
(Examinador)

Prof^ª. Dr^ª. Rosilda Alves bezerra / UEPB
(Examinadora)

À Maria da Paz Rodrigues de Araújo

AGRADECIMENTOS

A Deus, guia maior de toda a minha peregrinação, por está sempre me levantando e confortando nos momentos nos quais penso ser impossível conseguir continuar a caminhada.

À minha família, pelo amor a mim dedicado e a credibilidade a mim confiada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, pelas leituras sugeridas, por sua orientação e apoio.

Aos membros do corpo docente do Mestrado em Literatura e Interculturalidade (MLI), em especial, Sebastien Joachim, Rosilda Bezerra e Geralda Medeiros que contribuíram, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento dessa pesquisa e, com seus ensinamentos, fizeram-me reafirmar meu fascínio pela literatura.

Aos amigos do mestrado, em especial, Manuela Aguiar, Nivaldo Rodrigues, Taciano Valério, Patrícia Germano, Socorro Almeida, Elisabete Agra, Luís Adriano Costa, Silvana Araújo e Ruth Fernandes, pelo companheirismo.

Ao Prof. Dr. Derivaldo dos Santos e a Prof^ª. Dr^ª. Rosilda Bezerra, pela participação em minha banca examinadora e pela riqueza de suas sugestões que muito contribuíram para o aperfeiçoamento dessa pesquisa.

Ao Secretário do MLI Roberto dos Santos, pela competência em suas atividades, facilitando nossa relação com o curso.

Aquilo que verdadeiramente é mórbido não é falar da morte, mas nada dizer acerca dela, como hoje sucede. Ninguém está tão neurótico como aquele que considera ser neurótico decidir-se a pensar sobre o seu próprio fim.

(Philippe Ariès)

RESUMO

A melancolia (ou depressão) tem sido apontada como mal do século numa época em que a tristeza e o desencanto tomam proporções de epidemia, afetando o ser humano tanto objetivamente quanto subjetivamente. Considerando que a literatura capta o real transmutando-o, mas pelo fato de ela não ter uma temática específica, nela podemos encontrar vários aspectos dessa realidade, entre os quais aspectos da existência humana e de suas relações socioculturais. Na presente dissertação, realizamos uma leitura comparativa da melancolia mimetizada no texto poético de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, à luz da filosofia existencial de Sören A. Kierkegaard. Depreendemos os seguintes resultados: embora os autores pertençam a culturas distintas, percebemos uma aproximação entre ambas as poéticas no que se refere à representação da melancolia, entendida enquanto vertigem da consciência humana de sua finitude diante do universo, o que exemplifica e atesta a universalidade da melancolia e o poder da literatura em traduzi-la.

Palavras-chave: Poesia, filosofia, melancolia, literatura portuguesa, literatura brasileira.

ABSTRACT

Melancholia (or depression) has been singled out as the disease of the century in a period when sorrow and disenchantment took on epidemic proportions, affecting human beings both objectively and subjectively. Considering that literature captures the real and transforms it, it should also be remembered that due to the fact of not having a specific theme, we can encounter various aspects of this reality in it. Among these are aspects of human existence and its socio-cultural relations. The present dissertation undertakes a comparative study of the mimesis of melancholia in the poetry of Augusto dos Anjos and Florbela Espanca, from the perspective of the existential philosophy of Soren A.Kierkegaard. As a result it was perceived that though the writers belonged to totally different cultures, there was an approximation between them in poetry which refers to the representation of melancholia, understood as the vertigo experienced by the human consciousness when its finitude confronts the universe. This fact exemplifies and attests to the universality of melancholia and the power of literature to translate it into words.

Key words: Poetry, philosophy, melancholia, Portuguese literature, Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
LINGUAGEM E EXISTÊNCIA HUMANA	17
1.1 O HOMEM: SER DE LINGUAGEM.....	17
1.2 O TEXTO POÉTICO.....	19
1.3 POESIA NA SOCIEDADE MODERNA.....	32
1.4 POESIA E FILOSOFIA.....	34
CAPÍTULO II	
EXISTÊNCIA HUMANA E MELANCOLIA ATRAVÉS DO TEMPO	41
2.1 A MELANCOLIA ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	42
2.1.1 A Antiguidade.....	42
2.1.2 Idade Média.....	46
2.1.3 Renascença.....	47
2.1.4 A Modernidade.....	48
2.2 A MELANCOLIA E O EXISTENCIALISMO KIERKEGAARDIANO.....	49
2.3 A MELANCOLIA E A PSICANÁLISE FREUDIANA.....	56
CAPÍTULO III	
MELANCOLIA E LITERATURA	62
3.1 PRESENÇA DA MELANCOLIA NA LITERATURA.....	62
3.2 MELANCOLIA NAS POÉTICAS DE AUGUSTO DOS ANJOS E FLORBELA ESPANCA: A RELAÇÃO VIDA E OBRA.....	70
CAPÍTULO IV	
MELANCOLIA NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA E AUGUSTO DOS ANJOS	80
4.1 FLORBELA ESPANCA.....	80
4.2 AUGUSTO DOS ANJOS.....	83
4.3 FLOR E ANJOS EM DIÁLOGO MELANCÓLICO.....	86
4.3.1 Visão pessimista da condição humana.....	86
4.3.2 A fragilidade das relações humanas.....	95
4.3.3 Desprezo em relação ao Ser.....	101
4.3.4 Morte enquanto única esperança.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

A vida de um poeta começa em conflito com toda a existência.
(Kierkegaard)

O termo melancolia, substituído por *depressão* desde o século XIX, remete-nos a uma problemática psicopatológica muito presente nos dias atuais, pois, não raro, ouvimos sobre o tema em programas televisivos, em jornais (falados ou escritos), em revistas, nos meios de comunicação em geral, através dos quais percebemos a gama de pessoas acometidas por esse mal. Segundo estudiosos, a exemplo de Peres (1996) e Berger (2004) e Luckmann, estamos vivendo nos dias atuais a democratização da tristeza em sua dimensão mais aguda. Uma tristeza que não é mais uma forma de situar-se no mundo, porém uma característica do homem da atualidade. A depressão é apontada como mal do século numa época em que a tristeza e o desencanto tomam proporções de epidemia. Podemos afirmar que há uma crise sem par, tanto objetivamente quanto subjetivamente, nos tempos modernos, crise essa que, segundo estudos recentes, surge, entre outros fatores, dos processos de modernização, pluralização e secularização da sociedade moderna.

É dito que o problema fundamental do homem moderno é o vazio. Este, por sua vez, viria da impossibilidade do homem moderno alcançar uma integração interior numa sociedade totalmente desintegrada, na qual nada é seguro, nada é certo, nem presente, nem futuro. Sabemos que, desde o final do século XIX e início do século XX, alguns estudiosos perceberam que a desintegração da personalidade humana, que colocava de um lado os aspectos racionais e de outro os emocionais - sendo que os primeiros sempre eram percebidos de forma privilegiada - estavam contribuindo para que o homem caminhasse rumo ao vazio. Homens como Henrik Ibsen, na literatura, Paul Cézanne, na arte, e Freud, na psicanálise, proclamam que precisamos encontrar uma nova unidade em nossas existências, que a pessoa precisa tornar-se uma unidade que “pensa-sente-quer”. Na filosofia, um dos que podem ser chamados de profeta do século XX é o filósofo Sören Kierkegaard, no sentido que ele previu, um século antes, a destruição de valores que ocorreriam em nosso tempo, tais como a solidão, o vazio, enfim, o dilema que o homem enfrenta hoje.

Compreendemos que a literatura capta o real transmutando-o e que, como ela não tem uma temática específica, em sua representação da realidade, nela podemos encontrar vários aspectos dessa realidade, entre os quais, os aspectos socioculturais. Sendo assim, na presente dissertação, fazemos uma leitura comparativa da melancolia mimetizada no texto poético de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, uma vez que a ficção pode ser entendida “como caminho privilegiado da descrição da realidade” (RICOUER, 1999, pp. 56-57), sendo a linguagem poética, através de suas metáforas, reveladora de experiências humanas dificilmente dizíveis em linguagem cotidiana, entendendo-se que “só a poesia tem força, beleza e capacidade de atingir dimensões do humano que a linguagem comum dissimula” (SILVA, 2004).

Acreditamos que a relevância do tema se dá não apenas pelo fato de vivermos hoje um momento no qual a presença da melancolia é constante, como atestam os meios de comunicação em geral, mas pelo fato de este ser um tema universal, uma condição existencial humana atemporal, e por isso mesmo uma realidade sempre traduzida na arte em geral, sempre presente na vida de artistas em todas as épocas. Na pintura, temos como exemplo Dürer, que na obra intitulada “Melancolia”, mudou o paradigma da melancolia de entidade médica para metáfora, além de Cranach e Beham. Na literatura, encontramos Baudelaire, Milton, Burton, Molina, Shakespeare, Cervantes, entre outros, que representam representam, em seus textos, aspectos melancólicos.

A universalidade do tema na arte é atestada ainda pelos estudos de Torres (2007), segundo o qual a melancolia é um dos estados de mente que melhor se reflete na arte. O autor discorre em seu artigo sobre uma exposição ocorrida em 2006, em Paris, que traz duzentas e cinquenta obras iconográficas cuja temática é a melancolia, iniciando-se na Antiguidade, com as estátuas gregas e romanas, passando pela Idade Média, com as pinturas de el Bosco, Martin Shongauer e Lucas Cranach; pelo Renascimento, com as obras de Durero, Hans Baldung-Grien Giuseppe Arcimboldo, pela época das Luzes, com as obras de Watteau, Piranesi, Füssli e Goya, entre outros, até chegar ao tempo moderno com as obras de Odilon Redon, Edvard Munch, Auguste Rodin, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Otto Dix, Pablo Picasso, Cláudio Parmiggiani entre outros, obras que, segundo o referido estudioso, nos mostram que a melancolia nos deu de presente um amplo repertório de iconografia.

Na literatura brasileira, temos a representação da melancolia na poesia de Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Drummond, Augusto dos Anjos, entre outros poetas, o que nos

permite afirmar que a melancolia também tem se traduzido constantemente na poética brasileira.

Para tratar da melancolia na poesia de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, selecionamos um *corpus* constituído por oito poemas, a saber: Os sonetos, “Psicologia de um vencido”, “Idealismo”, “Insânia de um simples” e “Budismo moderno” do poeta Augusto dos Anjos, todos pertencentes à obra “Eu”; Os sonetos “Minha culpa”, e “Não ser” da obra póstuma “Charneca em Flor” e “Para quê?” e “À morte” da obra póstuma “Reliquiae”, da poeta Florbela Espanca.

A escolha pelos dois autores se deu por acreditarmos que, tratando-se de pesquisa num Mestrado em Literatura e Interculturalidade, seria relevante trabalhar a melancolia textual em dois poetas de culturas distintas e, assim, estudar a universalidade do tema através da análise intercultural. Outros fatores também contribuíram para a escolha de privilegiar a obra dos dois poetas. No caso de Florbela Espanca, percebemos que muito se tem falado sobre sua poesia amorosa e pouquíssima atenção se tem dado à riqueza do aspecto melancólico de sua poética, riqueza esta que o presente estudo visa destacar/explorar. Quanto a Augusto dos Anjos, observamos que a fortuna crítica sobre ele ainda é pequena, não em quantidade, mas em nível de profundidade de interpretação dos poemas já que “a maioria dos poemas ainda se encontra sem interpretação completa” (ERICKSON, 2003, p. 22) e muito da crítica de Augusto não pode ser considerada crítica no sentido profissional, pois nela a interpretação da poesia está geralmente a serviço da biografia do poeta. Além desses fatores, temos ainda outros que nos despertaram o interesse em trabalhar com os dois poetas, a saber:

- Os poetas são cronologicamente contemporâneos;
- A melancolia é temática comum na poética de ambos;
- A poética de ambos é de difícil classificação na literatura, ambos são considerados modernos cronologicamente, parnasianos quanto à forma de seus poemas, e simbolistas quanto à temática;
- Os poetas, apesar de habitarem em espaços geográficos e culturais diferentes, tratam de forma similar a temática da “dor de existir”, o que atesta a universalidade do tema;
- Florbela é considerada por Dal Farra (2002) a poeta portuguesa que melhor representa a dor cósmica;

- Muitos são os estudos que atestam a presença da melancolia na poética de Augusto dos Anjos, a exemplo dos estudos de Viana (1994) e (2004), Carvalho (2004) e Bezerra (2004) e (2005).
- Ambos tiveram suas obras rejeitadas pelo público e pela crítica em vida, alcançando a fama apenas postumamente;
- A poética de ambos tem sido predominantemente estudada de forma reducionista, por uma via autobiografista, como atestam os muitos estudos que têm tomado a melancolia textual dos autores para fazer uma análise biográfica da melancolia pessoal apontando para uma possível consonância entre vida e obra no que diz respeito à representação da melancolia.

Os sonetos foram privilegiados em detrimento dos poemas longos para facilitar a leitura e não torná-la cansativa, uma vez que os poemas se apresentam no texto. No entanto, faremos referências a alguns trechos dos poemas longos sempre que necessário. Outro fator que contribuiu para a escolha dos sonetos foi o fato de na poética de Florbela Espanca serem neles que a melancolia é melhor representada. Assim, julgamos mais coerente usar como *corpus* de nossa análise apenas os sonetos e destes selecionamos os que julgamos mais representativos de um sentimento melancólico.

Para fazer nossa leitura da melancolia na poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, utilizamos enquanto embasamento teórico, a filosofia existencialista, mais especificamente, a filosofia Kierkegaardiana. Nesse sentido, sempre que citarmos outros autores existencialistas, a exemplo de Heidegger, o faremos com base naquilo que ele tem em comum com a filosofia de Kierkegaard, considerado o pai do existencialismo.

A escolha da filosofia existencial de Kierkegaard foi motivada pelo fato de percebermos que este autor trata enfaticamente as questões subjetivas que afligem a humanidade, tais como a angústia, a ansiedade e o desespero, atentando para a importância do reino subjetivo, que para ele era a maior preocupação do ser humano.

Sendo assim, duas obras de Kierkegaard nos servirão de embasamento para uma melhor compreensão da melancolia: “O conceito de angústia” (1968), considerada por Strathern (1999, p.49) como “uma das mais importantes obras de psicologia pré-freudianas” e “O desespero humano” (2004), obra em que o autor faz uma análise da dialética do desespero em suas múltiplas facetas, bem como da consciência humana.

A escolha das obras se deu pelos seguintes motivos: em primeiro lugar, porque, como afirma Rollo May (2000), o desespero pode tornar-se depressão ou ser tomado psicologicamente como depressão, sendo necessário conhecer melhor o significado do termo; em segundo lugar porque, conforme observa Erickson (2003, p.25), “a angústia é uma variedade da melancolia”, o que também nos orienta a buscar um maior conhecimento sobre esse termo, sendo que os dois estão presentes na obra do filósofo mencionado; em terceiro lugar, nos debruçamos sobre as obras de Kierkegaard porque ele pode ser considerado como um dos maiores psicólogos de todos os tempos, uma vez que ele também “buscou redescobrir as fontes dinâmicas reprimidas, inconscientes, ditas “irracionais” do comportamento do homem, e uni-las com as funções racionais do homem” (ROLLO MAY, 2000, p.96).

Nossa análise, no entanto, não busca fazer uma leitura filosófica dos poemas, o que buscamos é fazer um diálogo, sempre que possível, entre esses saberes, buscando deixar falar o texto poético e observar o que de comum nós encontramos nos poemas e na filosofia existencial. Deixamos também de lado o aspecto autobiográfico, uma vez que nosso intuito é trabalhar apenas com a melancolia textual, pois o sujeito representa-se pela palavra (QUEIROZ, 1999), de modo que será então a palavra o objeto de nossa leitura, aqui representada pelos poemas selecionados. Nesse sentido, por concordar com Viana (1994), o qual afirma que o indivíduo é poeta antes por sua linguagem que por seus conflitos, estudaremos unicamente os textos poéticos, nos quais faremos nossa leitura da melancolia textual.

Nosso trabalho se divide em quatro capítulos:

No primeiro, abordamos a questão da relação entre o homem e a linguagem, embasados nos estudos de Giles (1975), Eagleton (2001), Lobato (2001) e Heidegger (2007a). Em seguida, tratamos do texto poético considerando os estudos de Costa Lima (1966), Ricouer (1995), Borges (2000), Aristóteles (2007) e Heidegger (2007b), bem como da função da poesia na sociedade moderna embasados nos estudos de Eliot (s/d), Paz (1966), Santiago (2006) e Heidegger (2007b), e das relações entre filosofia e poesia, tomando por base os estudos de Heidegger (2006) e Nunes (2007).

No segundo capítulo, baseados nos estudos de Peres (1996), Villari (2002) e Scliar (2003), fazemos um apanhado histórico da melancolia desde a Antiguidade até o século XIX, passando pela filosofia existencial de Sören Kierkegaard, o qual nos ajudará a compreender a melancolia não como uma doença mental, mas como uma condição existencial. Ainda nesse capítulo, abordaremos o conceito de melancolia na psicanálise freudiana.

No terceiro capítulo, tratamos das relações entre literatura e melancolia. Nele, apresentamos a literatura como testemunho do sentimento melancólico e tratamos ainda dos estudos que têm tomado a melancolia textual dos poetas Augusto dos Anjos e Florbela Espanca para, através de uma crítica biografista, apontar a poesia enquanto expressão dos conflitos pessoais de seus autores. Neste momento nos embasaremos nos estudos de Scliar (2003), Viana (2004), Bordini (2003), entre outros.

No quarto e último capítulo, tecemos algumas considerações acerca das obras dos autores trabalhados (ver tópico 4.1) e em seguida temos a análise do diálogo entre as duas poéticas no que se refere à mimetização da melancolia presente em ambas (ver tópico 4.2).

CAPÍTULO I

LINGUAGEM E EXISTÊNCIA HUMANA

Os limites da minha linguagem são os limites da minha mente.
Tudo o que sei é aquilo para que tenho palavras [...] Os limites
da minha linguagem significam os limites do meu mundo.

(Ludwig Wittgenstein)

Antes de tratarmos do conceito de melancolia no decorrer da história, acreditamos ser necessário fazer algumas considerações sobre as relações entre o homem e a linguagem, a especificidade e a importância da linguagem poética, além das relações existentes entre poesia e filosofia.

1.1 O HOMEM: SER DE LINGUAGEM

Segundo Lobato (2001, p. 02), “a linguagem foi, sem sombra de dúvidas, um dos principais fatores que possibilitaram a formação e desenvolvimento do homem na terra”. Para a autora (2001, p. 04), a linguagem nasce junto com o nascimento do trabalho, surgindo “como instrumento de comunicação na realização conjunta dos trabalhos laborais”. No entanto, além de facilitar o desenvolvimento das atividades laborais, a linguagem, afirma a autora: “participou da própria constituição do homem no que se refere à criação da possibilidade da abstração necessária ao desenvolvimento da consciência, dimensão tipicamente humana responsável direta pelo avanço da sociedade que se formava” (LOBATO, 2001, p.04)

Para analisar a dimensão da linguagem no processo de constituição do homem, Lobato (2001) estabelece uma relação entre a linguagem, a consciência e o pensamento. Para ela (2001, p. 07), “A consciência é o reflexo do mundo material no cérebro do homem. Ela é produto, portanto, da atividade cerebral do homem em sua relação com o meio”. A consciência, de acordo com a estudiosa, apresenta dois níveis, sendo o primeiro, o meio empírico e o segundo, o abstrato. O primeiro se desenvolve a partir das sensações, percepções e representações, enquanto o segundo, opera com conceitos, juízos e deduções, sendo nesse nível, que

[...] Se pode caracterizar a consciência como forma especificamente humana de refletir a realidade, já que é nesse nível que o reflexo dos objetos e fenômenos da realidade se forma como um reflexo sensível-consciente, através da abstração, um

novo princípio da atividade nervosa que tem sua origem no uso do sistema de signos verbais, a linguagem humana. O homem passa então, como uso da linguagem, a interagir com o meio sem o contato imediato com os objetos, mas num nível de abstração que levou a formação de conceitos com os quais surge e se desenvolve a consciência (LOBATO, 2001, p.07).

A linguagem surge, assim, como forma de comunicação entre os homens. Ainda sobre essa função da linguagem, Bottéro (apud Arruda, 2004, p.08), afirma que o homem, “na Mesopotâmia antiga, berço da civilização, ao perceber a necessidade de comunicar-se, começa a criar possibilidade de entendimento entre si e os outros”. O homem mesopotâmico “usa sinais e mensagens, traçados ou pintados no flanco dos vasos, ou ainda em pedra ou argila, por exemplo” (ARRUDA, 2004). Arruda (2004) diz ainda que, segundo Bottéro, “se tratava apenas de uma escrita de coisas: os significados diretos desses caracteres não eram as palavras de uma língua, mas, em primeiro lugar e de modo imediato, as realidades expressas por essas palavras”. Percebemos, então, que em um determinado momento da humanidade o homem teve a necessidade de comunicar-se de algum modo, assim como num determinado momento passou a falar. Com o desenvolvimento das relações sociais decorrente do avanço da sociedade, a linguagem foi adquirindo um grau elevado de complexidade, passando a assumir a função de interação social, isso se deu porque:

[...] a variedade das novas atividades laborais e a divisão social do trabalho, gerando grupos sociais com características, funções, influências e poderes diferentes, trouxeram para a linguagem a dimensão de ação sobre o comportamento do outro (LOBATO, 2001, p.08).

Dessa forma, a referida autora afirma que a função da linguagem vem se modificando junto com as mudanças das atividades laborais, as quais vão se tornando mais complexas com o passar do tempo, destacando, no entanto, que a função interativa da linguagem já aparecia desde os seus primórdios, mas dada à simplicidade das relações sociais daquele período, sua função comunicativa apresentava maior destaque, isso porque a produção era coletiva e a propriedade de todos, ou seja, “a ausência de conflitos sociais dava à linguagem uma tranquilidade de instrumento de comunicação, minimizando o seu papel de ação sobre o comportamento do outro” (ARRUDA, 2001, p. 13), sendo que, na sociedade capitalista, o aspecto interativo da linguagem toma maior destaque uma vez que “as profundas diferenças sociais adquirem progressivamente formas sofisticadas de manifestação” (ARRUDA, 2001, p.14) e a linguagem torna-se um mecanismo de dominação de classe, porque é na linguagem que a ideologia se materializa.

Desse modo, percebemos, que existem diferentes concepções de linguagem, uma vez que a linguagem modifica-se com o passar do tempo, embora a mudança na função da linguagem não faça desaparecer sua função anterior, ou seja, a função interativa, não acaba com a função comunicacional, mas existe paralelamente a essa.

As relações entre a linguagem e o homem, são destacadas ainda por Martin Heidegger (2007a), o qual afirma que é na linguagem que aparece e se manifesta em sua essência aquilo que nós somos. Sem a linguagem, o homem ficaria fechado, é ela que torna o homem um ser. Para esse filósofo, ela pré-existe ao homem, no sentido que só há mundo humano onde há linguagem. Nessa mesma linha, Eagleton (2001) afirma que o ser humano não poderia possuir significados sem já possuir uma linguagem, ou seja, a idéia de um mundo natural e ordenado, independente da linguagem, é fictícia, pois conforme afirma Garcia-Roza (1936, p.20), “a linguagem não surge um dia, ela está lá desde o começo. É apenas do lugar da linguagem que podemos supor um mundo que lhe seja anterior, mundo dos começos, mundo verdadeiramente mítico”. Falar é fazer com que a verdade do Ser chegue, através da palavra, até a linguagem.

Verificamos então que homem é possuído pela linguagem, uma vez que ele não fala a não ser na medida em que é possuído pela linguagem. Falar já é pertencer à linguagem. Só a linguagem fala realmente, cabendo ao homem a tarefa de tirar o véu do silêncio, uma vez que pela palavra o presente é trazido à presença, como a relação de todas as relações, como acontecimento.

Para Giles (1975, p.294), “A linguagem é o mais perigoso de todos os bens, pois sendo fundamentação do Ser, ela arrisca Ser, sendo o homem, de todos os entes, o homem é aquele que mais se arrisca. O homem, porque fala...”.

Os estudos acima destacados nos permitem entender melhor a relações entre o homem e a linguagem, no entanto, sendo o texto poético o objeto de análise de nosso trabalho, precisamos tecer algumas considerações sobre a especificidade da linguagem da poesia e sua função na sociedade moderna.

1.2 O TEXTO POÉTICO

O termo poesia, deriva do grego *poíeses*, ou latim *poesis*, significa fazer, criar, alguma coisa. O pensamento estético começa pela poesia com Platão, na *República*, e Aristóteles na *Poética*. Platão (2006), em sua *República*, no livro X, parte da idéia de que há um “modelo no

céu”, ou seja, que o real é o ideal, considerando haver três graus de realidade: a criada por Deus, a do artífice e a do artista. Tomando como modelo a cama, ele aponta, que existem “três formas de cama”, “uma que é a forma natural e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou”, outra seria a “a que executou o marceneiro”, e outra, “feita pelo pintor” (PLATÃO, 2006, p.295), sendo que apenas a primeira seria a cama “ideal”, enquanto o marceneiro/o artífice, um primeiro imitador do modelo “ideal” e o pintor, um segundo imitador, um imitador da imitação e por isso, um imitador menor .

Dessa forma, o imitador é o autor de uma produção afastada três graus da natureza. Podendo tal idéia ser aplicada igualmente ao poeta, Platão vai afirmar que “todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes dos assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade” (2006, p.299). A imitação está assim, longe do verdadeiro e o poeta, por sua condição de imitador, vivendo no erro, não teria utilidade alguma na “República Ideal” de Platão.

Aristóteles não compartilha das idéias de Platão, destacando a arte como uma imaginação suscetível de criação, ele afirmará em sua Arte Poética (2007, p. 43) que a poesia não tem finalidade de simplesmente narrar um acontecimento verídico, mas em sua qualidade de artista, o poeta narra “o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Comparando o historiador e o poeta, Aristóteles afirma que eles diferem entre si pelo fato de ao primeiro caber a obrigação de escrever sobre o que aconteceu e ao segundo sobre o que poderia ter acontecido. Diante disso afirmará (2007, p. 43) que “a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular”. As idéias de Aristóteles marcam assim o começo de uma mudança em torno da idéia errônea da arte enquanto uma simples reprodução ou fotografia da realidade.

É necessário perceber que Aristóteles não se refere à poesia tal qual imaginamos hoje, mas ao destacar o “narrar” ele se refere à épica, pois de acordo com Borges (2000), embora hoje nós possamos pensar no poeta como aquele que profere notas líricas, os antigos, quando falava de um poeta, um “fazedor”, pensavam nele também como quem narra uma história, a exemplo de Homero na *Ilíada* e *Odisséia* ou dos quatro evangelhos, os quais o Borges considera como “épica divina”.

Sobre a relação entre a poesia e a realidade, as afirmações de Costa Lima (1966) nos são esclarecedoras. Esse autor (1966, p.23) afirma que a obra de arte não anula o real, antes dele se alimenta e o suspende na obra “para enriquecê-lo com uma riqueza nova”, ou seja,

através da expressão artística podemos tomar maior consciência do real, é dele que a obra parte e a ele volta. A idéia de que exprimir é tomar consciência pode ser mais bem visualizada em Heidegger (2007b, p.27) para quem “a obra é o acontecer da verdade”. Considerando a representação de um par de sapatos numa pintura de Van Gogh, Heidegger dirá que é na obra que nos aproximamos da essência do Ser sapato, ou seja, é nela que acontece a verdade através do desocultamento do Ser desse simples apetrecho. Para Heidegger (2007b, p.24) o ente sapato enquanto um apetrecho útil, não tem nada de especial, o “Ser-apetrecho desse apetrecho repousa na sua serventia”, no entanto, na pintura de Van Gogh, o ente sapato perde seu caráter instrumental possibilitando assim, o desocultamento do seu Ser, pois através de sua representação podemos perceber que:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na grávida gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. [...] por esse apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o temor ante a ameaça da morte. (HEIDEGGER, 2007b, p.25)”

Nas palavras de Heidegger (2007b), percebemos o que significa o desocultamento do “Ser” do ente, ou seja, é através da obra de arte que tomamos maior consciência daquilo que ela apresenta. A arte nos faz parar por um momento e refletirmos sobre as coisas, os sentimentos, os fatos, as idéias nelas representadas. Sabemos que não estamos diante do real, mas é nela que percebemos melhor esse desocultamento do real de que fala Heidegger.

Da mesma forma, podemos falar que na poesia acontece esse desocultamento, pois a poesia não é beleza, nem criação, nem imitação, mas revelação do ser, desocultamento original, ou seja, forma do ser se revelar, no sentido de que na obra de arte acontece a revelação ou a verdade de algo, a verdade¹ do ser. Ela é “a fundamentação do Ser em e pela palavra” (2007b, p.37) e por isso mesmo, o mais perigoso de todos os bens que o homem possui, pois enquanto fundamentação do Ser, ela arrisca o Ser.

Através da poesia, das imagens simbólicas presentes em suas metáforas, sentimos que o indizível tornou-se possível, sentimos prazer e ao mesmo tempo somos chamados a refletir sobre a realidade, percebendo que nela não se realiza a simples imitação, mas uma revelação de algo que a simples linguagem cotidiana é incapaz de transmitir. “A poesia é uma paixão e

¹ O termo “verdade” é aqui entendido de acordo Heidegger (2007a) enquanto abertura e evento do Ser. Entendendo que o âmbito essencial da verdade não é o juízo, mas abertura que funciona como um *a priori* ontológico de toda afirmação em torno da verdade.

um prazer” afirma Borges (2000). Concordamos com o autor quando ele afirma que a idéia de poesia enquanto “expressão” de algo é cair no velho problema de “forma e conteúdo”. Ler Homero não é ler poesia, pois o livro é apenas ocasião para a poesia, passar à poesia é passar à vida, pois a vida é feita de poesia e esta pode saltar sobre nós a qualquer instante.

O livro, para Borges (2000, p.11) é apenas “um objeto físico num mundo de objetos físicos. [...] as palavras são meros símbolos”, a poesia então é o que está por trás das palavras, e as fazem saltar para a vida, ressuscitando-a. Segundo Borges (2000), nós sabemos tão bem o que é a poesia que não conseguimos defini-la, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha, etc., assim, como diz Santo Agostinho a respeito do tempo, ou seja, que se o não o perguntam o que é, ele sabe, mas se o perguntam, ele já não sabe, da mesma maneira Borges (2000) afirma que acontece com ele em relação à poesia. Ele contesta as palavras de Stevenson, o qual afirma que as palavras são destinadas ao comércio habitual do dia-a-dia e o poeta de algum modo as converte em algo mágico, pois acredita que o que o poeta faz é levar a linguagem de volta às fontes, uma vez que as palavras começam como mágica, ou seja, as palavras não começam abstratas, mas concretas, poéticas, citando como exemplo palavras como “threat [ameaça] que inicialmente significava “a threatening crowd”, [uma multidão ameaçadora].

Outra palavra que Borges (2000) usa para exemplificar o início poético da palavra é “thunder” [trovão], fazendo um paralelo com o deus Thunor e o equivalente saxão Thor nórdico. Sobre essa palavra, o autor nos diz que ela exprimia o trovão e o deus e que, quando as pessoas proferiam ou escutavam a palavra “thunder”, ao mesmo tempo ouviam o grave estrondo no céu e viam o raio e pensavam no deus. Conforme Borges (2000, p.85) “as palavras eram envoltas em mágicas; não tinham um significado estanque”. Olhando em retrospecto ele percebe que embora essas palavras hoje sejam abstratas, elas já tiveram um forte significado perdido com o uso corriqueiro, mas reconduzido à mágica inicial pela poesia. Nesse sentido, todas as palavras eram originalmente metáforas, embora, segundo o autor, a fim de entender a maioria das palavras, é preciso esquecer o fato de serem metáforas.

Fizemos até aqui algumas considerações sobre a concepção de poesia de acordo com Platão (2006), Aristóteles (2007), Costa Lima (1966), Heidegger (2007b) e Borges (2000). No entanto, é possível encontrar na obra poética de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca uma visão do fazer poético que nos possibilita tecer algumas considerações sobre a missão do poeta na sociedade. É nesse sentido que nos voltamos para a leitura dos poemas “Ser poeta” de Florbela Espanca e “Vencedor” de Augusto dos Anjos:

SER POETA

01 Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
 02 Do que os homens! Morder como quem beija!
 03 É ser mendigo e dar como quem seja
 04 Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

05 É ter de mil desejos o esplendor
 06 E não saber sequer que se deseja!
 07 É ter cá dentro um astro que flameja,
 08 É ter garras e asas de condor!

09 É ter fome, é ter sede de Infinito!
 10 Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
 11 É condensar o mundo num só grito!

12 E é amar-te, assim, perdidamente...
 13 É seres alma e sangue em mim
 14 E dize-lo cantando a toda gente!

O soneto de Florbela Espanca, pertencente à obra póstuma *Charneca em Flor* (1931), nos dá uma visão grandiosa do que é ser poeta. Essa visão já é percebida nos primeiros versos do poema, quando a poeta afirmar que “ser poeta é ser maior/Que os homens”. A idéia de poeta acima do homens era destacada na figura do poeta arcaico designado *Vates*, aquele que era possesso, inspirado por Deus. Segundo Huizinga (2007, p.135), essas qualificações implicam que o poeta tinha um conhecimento extraordinário:

Ele é um sábio, *sha'ir*, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão.

De acordo com a citação, podemos perceber que o poeta arcaico é considerado um ser especial, ou como diz o poema florbeliano, um ser acima dos outros homens. O poeta era considerado um ser divino, inspirado, sábio, e por isso mesmo, visto pela comunidade de maneira diferenciada dos outros homens. Ele é ainda o poeta-vidente, conforme afirma Huizinga (2007) que vai assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho e dele brotam as figuras do filósofo, do legislador, do orador, do sofista e do mestre de retórica.

A figura do *vates* aparece no *Thulr* da literatura nórdica, na qual ele algumas vezes é orador de fórmulas litúrgicas, noutras, é ator de dramas sagrados ou ainda sacerdote de sacrifícios e feiticeiro. O *Thulr*, de acordo com Huizinga (2007, p.135), “é o repositório de

todo o conhecimento mitológico e folclore poético. Ele é o velho sábio que conhece toda a história e tradição de um povo, que nas festas desempenha o papel de orador e é capaz de recitar de cor a genealogia dos heróis e nobres”.

A figura do *vates* destacada por Huizinga (2007) nos leva a entender a visão heideggeriana no que se refere à missão do poeta. Para Heidegger (apud GILES, 1975, p.282), o dizer do poeta é a fundamentação da existência humana, no sentido de que “fundar é abrir o ser, fazer aparecer o mundo, dizer a essência das coisas, nomear Deus, elementos em que se desenvolve a existência humana”.

A missão do poeta para Heidegger (apud GILES, 1975, p.283) é então falar de Deus sob a forma do sagrado que, para ele, é o tema da poesia autêntica. Sendo assim, o poeta é aquele que capta os sinais e os transmite ao povo, aquele que está entre os deuses e o povo, o que diz aos mortais as verdades essenciais. Ele é sábio, mas não enquanto detentor de qualquer conhecimento, e sim de um conhecimento que é divino, por isso, maior que os outros homens.

No entanto, como afirma o poema (verso 02), o poeta “morde como quem beija”. Atentando para o uso dos vocábulos *morder* e *beijar*, percebemos que eles se opõem no sentido de que o primeiro tem uma conotação negativa, enquanto o segundo, uma positiva. O que eles têm em comum é o fato de que o órgão corporal de ambos é a boca. A boca morde e beija.

Analisando o verbo *morder*, verificamos que ele significa tanto ferir com os dentes, associado à idéia de mutilação, já que, mordendo, arrancamos pedaços do que foi mordido, quanto afligir, ou seja, causar aflição ou angústia. Considerando o verso, pensamos a mordida poética enquanto desocultamento das verdades essenciais. No “dizer as verdades essenciais”, a sabedoria proferida pelo poeta pode muitas vezes ir contra ao que gostaria de ouvir os mortais, pois a verdade nem sempre é bem acolhida. A verdade pode muitas vezes machucar, afligir, causar angústia naquele que a escuta. No entanto, na poesia, a revelação dessa verdade é feita de maneira especial, numa linguagem “mágica” como afirma Borges (2000) que, diferente da linguagem cotidiana a que estão acostumados os demais mortais, se apresenta de forma agradável tal como o beijo.

É importante perceber que o beijo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.127) simboliza a união, a unidade, assumindo desde a Antiguidade uma significação espiritual de união entre o humano e o divino: “o homem encontra-se, de certa maneira, no meio do beijo

entre o Pai e o Filho, beijo que é o Espírito Santo. Assim, pelo beijo, o homem está unido a Deus e, assim também deificado”. Ao morder poético, entendido enquanto revelação da verdade, une-se o significado amoroso representado pelo beijo. Temos assim uma idéia próxima da enfatizada no cristianismo de que o pai exorta o filho que ama. Verdade e amor caminham juntos.

O poeta é ainda representado no poema como um mendigo que dá como se fosse um Rei. Figuras também antagônicas, o mendigo representa a abstenção total de bens materiais. É aquele que pede, que depende da benevolência dos demais para sobreviver, é o que está à margem da sociedade. O poeta é comparado ao mendigo, no entanto, diferente desse, no verso Florbeliano, o poeta/mendigo é aquele que dá como se fosse um rei. Interessante perceber que a figura do rei também está rodeada pela noção de mediador entre o divino e o humano. Conforme afirma Chevalier e Gheerbrant (2007, p.774-75), na significação chinesa o rei é o “detentor do mandato celeste [...] seu papel de controle estende-se do domínio cósmico ao domínio social”. Os autores destacam que no Islã, o nome Rei (**al-Malik**) é considerado um nome divino que corresponde essencialmente à função do julgamento divino. No Egito, também temos a idéia de relação entre o rei e a divindade representada pela figura do Faraó, considerado segundo os autores supracitados como sendo “da mesma natureza do Sol e da divindade” (2007, p.775).

No Antigo Testamento bíblico, observamos também a associação do rei ao divino. Saul, primeiro rei de Israel é tido por escolhido de Deus, da mesma forma que o é seu sucessor Davi, bem como o filho deste, Salomão, o mais sábio de todos os homens, segundo as escrituras. São atributos do rei a essência divina e a detenção da sabedoria, tal qual o arcaico *Vates*, ele é a figura que está acima dos demais mortais. O poeta, segundo o verso, sendo mendigo, isto é, aparentemente não possuindo nada a oferecer, ao invés de pedir, é aquele que oferece. Oferece o quê? Considerando a figura do rei, seu caráter divino e sua sabedoria, vemos a sugestão de que o poeta é aquele que dá aos demais aquilo que possui mais valor que bens materiais: a sabedoria divina, sua linguagem revela aos homens como disse Heidegger (2007 b), as verdades realmente essenciais.

Ser poeta é ainda ter o esplendor de mil desejos (verso 05). No falar do eu-lírico, encontramos não apenas a sua voz, mas a de toda a humanidade. Como afirma Adorno (2006, p.67) “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”. No poema não estão representados unicamente os desejos, os conflitos, as verdades, ou emoções do poeta. No fazer poético ele deixa falar “mil vozes”, sua voz é a voz

de sua comunidade, de sua nação, é a voz da humanidade. Como afirma o poema (verso 07), o poeta tem dentro de si um astro que flameja, termo que exprime, mais uma vez, a associação do poeta ao ser divino.

Os astros, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 95) “participam das qualidades de transcendência e de luz que caracteriza o céu, com um matiz de regularidade inflexível, comandada por uma razão natural e misteriosa ao mesmo tempo”. Eles são ainda símbolos do comportamento perfeito e de uma inacessível e distante beleza. Os astros eram divinizados na Antiguidade sendo concebidos como dirigidos por anjos.

O poeta se apresenta assim como participante dessa natureza divina ligada à idéia dos astros, que é reafirmada ainda na associação à figura do condor (verso 08), grande ave diurna que voa alto e que, segundo os autores Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 270), simboliza, em todas as mitologias da cordilheira dos Andes, “o avatar do Sol”, ou seja, a transfiguração, a metamorfose do astro solar. Importante perceber que esse astro não representa apenas a manifestação do divino, mas muitas vezes, é considerado o próprio Deus. Ele é a fonte da luz do calor, da vida, seu brilho manifesta as coisas, torna-as perceptíveis. O sol, afirmam os referidos autores (2007, p.841), “nos mostra a verdade de nós mesmos e do mundo [...] é a luz do conhecimento e a fonte de energia”. Sendo assim, o verso sugere que o poeta é aquele que está entre a terra e o céu, pois com suas garras de condor, toma em suas mãos as coisas terrenas, mas com suas asas, as eleva às alturas.

A imagem do condor está ainda associada à idéia de solidão e aqui podemos fazer uma relação com o fazer poético que, afinal, é atividade solitária. É possível fazer também uma ponte entre as garras do condor e a própria linguagem poética que, como afirma Ricouer (1999), com sua força e beleza, revela, através de suas metáforas, as experiências humanas dificilmente dizíveis em linguagem cotidiana. Ela diz o indizível e, como o sol, revela a verdade. O poeta, diz o soneto, é aquele que tem sede e fome de infinito (verso 09), ora, através de sua imaginação, em sua poesia, o poeta ultrapassa os limites de seu mundo, da realidade finita. Sua arte é atemporal e também o torna eterno. Podemos destacar a título de exemplo, a figura do poeta Homero. Muito pouco sabemos sobre ele e o pouco que sabemos é incerto, no entanto, através de suas obras, tanto o poeta, quanto a história da Guerra de Tróia tornaram-se imortais.

O poeta é apresentado ainda como sendo aquele que tem por elmo (capacete) as manhas de ouro e de cetim. O capacete é, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), o símbolo da proteção e do poderio. A proteção está relacionada ao fato de que ele torna invisível e o

poderio pelo aspecto, como se observa na descrição feita por Homero (2003, p.42) do elmo de Agamenon: “Cobriu em seguida sua frente com um capacete de duas cimeiras, quatro copos, ornado com crinas de cavalo, que ao oscilarem no ar, causava pavor”.² Sabendo que o capacete era usado pelos guerreiros nas batalhas em tempos passados, vemos que o poema sugere a figura do poeta enquanto um guerreiro, aquele que vive em constante batalha.

No entanto, o capacete do poeta, segundo Florbela, é a manhã de ouro e de cetim. Símbolo da pureza, a manhã, conforme afirmam Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 270), representa ainda “a confiança em si, nos outros e na existência”. A idéia de pureza é ainda reforçada no mesmo verso, pelo uso dos vocábulos “oiro” e “cetim”, ambos representam a luz, sendo que o cetim, além de ser lustroso, representa também a maciez do algodão. É essa manhã pura, clara e macia que serve de capacete ao poeta. Sua batalha é diferente daquela travada pelos guerreiros de que fala Homero. É uma batalha com a imaginação e com as próprias palavras.

A idéia de batalha com as palavras é sugerida ainda no verso 11, quando se afirma que o poeta condensa o mundo num só grito. Sabemos que o grito tem caráter paralisante, seja de dor, de alegria, de protesto, ele paralisa seu ouvinte, chamando a atenção deste. No verso, é sugerida a idéia de que, nele, o poeta condensa o mundo. Se pensarmos, de acordo com Pound (1991), que a grande literatura é a linguagem carregada de sentido no seu mais alto grau e que a poesia é a linguagem metafórica por excelência, podemos fazer aqui uma relação entre o grito e a metáfora, pois é através da metáfora que os símbolos vêm à linguagem.

A respeito da relação entre a metáfora e os símbolos, Ricouer (1995, p.107) nos afirma que a “metáfora é a superfície lingüística dos símbolos”, pois ela está no símbolo como sua superfície e este está na metáfora como o seu referente extralingüístico. Na busca de traduzir a vida, a linguagem percebe que esta é sempre mais, e que os símbolos, situando-se no limite entre a linguagem e a vida, e busca trazer à linguagem algo de “poderoso, eficaz e forte” (RICOUER, 1995, p. 110), retendo apenas a superfície, na qual ele se conecta com a metáfora. O absoluto, então, se faz metáfora. Percebemos enfim que a obra poética traz à linguagem formas de o ser humano experienciar o real que a linguagem comum geralmente dissimula, ou que, de acordo com Ricouer (1995, p. 115), a “visão ordinária obscurece ou até mesmo reprime”. Assim, no grito, na metáfora, o poeta consegue condensar o mundo, dizer o indizível.

² Tradução livre do trecho: “Cubrió en seguida su cabeza con un casco de doble cimera, quatro abolladuras y penachos de crines de caballo, que al ondearen to alto causaba pavor”.

Na última estrofe, o poema possibilita ao leitor fazer uma leitura em que se manifesta a relação íntima entre o poeta e a arte. Onde o verso diz é amar-te, lemos: é amar a arte. Ser poeta é, segundo nossa leitura, amar a arte, de forma que ela é mesmo a alma e o sangue, ou seja, a vida do poeta.

Vimos no poema de Espanca, a figura do poeta enquanto ser superior aos demais humanos. No soneto, o poeta é constantemente considerado como sendo o sábio, o divino, e ainda, o guerreiro. A relação entre o poeta e o guerreiro, pode ser melhor visualizada no poema de Augusto dos Anjos:

VENCEDOR

01 Toma as espadas rútilas, guerreiro,
 02 E à rutilância das espadas, toma
 03 A adaga de aço, o gládio de aço, e doma
 04 Meu coração – estranho carnicheiro!

05 Não podes? Chama então presto o primeiro
 06 E o mais possante gladiador de Roma.
 07 E qual mais pronto, e qual mais presto assoma,
 08 Nenhum pôde domar o prisioneiro.

09 Meu coração triunfava nas arenas.
 10 Veio depois um domador de hienas
 11 E outros mais, e, por fim, veio um atleta,

12 Vieram todos, por fim; ao todo, uns cem...
 13 E não pôde doma-lo enfim ninguém,
 14 Que ninguém doma um coração de poeta!

A leitura do soneto nos permite afirmar que nele é apresentado o acontecer de um duelo. Na primeira estrofe, o eu-lírico desafia o guerreiro a domar seu coração e, para tanto, o instiga a tomar as espadas rútilas, a adaga e o gládio, ambos de aço, todas elas armas bélicas de alto poder destrutivo.

A espada, arma braça longa, é o símbolo guerreiro, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.392), possui dois aspectos: o destruidor, que pode ser positivo quando aplicado contra as injustiças, e o construtor, pois ela “estabelece e mantém a paz e a justiça”. Ela simboliza ainda, por sua lâmina brilhante, a luz, o relâmpago e o fogo. No livro de Gênesis do Antigo testamento bíblico, é narrado que, após Deus ter expulsado Adão e Eva do paraíso, “pôs querubins ao oriente do jardim do Éden e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn 3:24).

Percebemos assim o alto poder destrutivo da espada, ao ser a arma escolhida para guardar o paraíso. Na estrofe, a idéia de duelo é reafirmada através do uso do vocábulo espada, gládio e adaga. Sabemos que a espada era a primeira e principal arma utilizada pelos

guerreiros nos duelos. Ela era segurada geralmente na mão direita enquanto a adaga, espécie de punhal, o era pela mão esquerda e tinha como função cortar a espada do adversário. Já o gládio, espécie de espada curta, era utilizado pelo guerreiro, quando sua espada havia sido cortada pelo adversário ou perdida durante o duelo. O uso seqüencial dos vocábulos no poema dá a idéia de movimento do combate: o adversário usou a espada, a adaga e, sendo infeliz no uso, necessitou tomar o gládio no duelo contra o eu-lírico. No entanto, o uso dessas poderosas armas não foi suficiente para domar o coração do eu-lírico, como sugere o primeiro verso da segunda estrofe, no qual o eu-lírico tendo-o derrotado, pergunta: “Não podes?”.

O eu-lírico sugere então que o guerreiro, derrotado, chame outro combatente: o primeiro e o mais possante gladiador de Roma. Percebemos mais uma vez a ousadia do eu-lírico ao sugerir afrontar tal adversário: os gladiadores romanos eram geralmente escravos treinados, que lutavam entre si para “alegrar” a platéia do Coliseu. Da vitória no duelo dependia muitas vezes sua liberdade e por isso, o gladiador lutava como gigante, objetivando, ao vencer seu adversário, obter fama e sair da difícil vida de escravo. O eu-lírico enfrenta uma sucessão de duelos, como sugere o verso 07 da segunda estrofe e, mais uma vez, sai vitorioso, pois nenhum dos gladiadores o pode domar e seu coração triunfava nas arenas.

De acordo com o verso nove, o combatente que sucede aos gladiadores é “um domador de hienas”. Caçador diurno, encontrado em toda a África e na Ásia meridional, desde o Mediterrâneo até a baía de Bengala, a hiena sempre teve uma terrível reputação. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.492) a hiena “se caracteriza antes de mais nada, pela voracidade, pelo cheiro, pelas faculdades de adivinhação que lhe são atribuídas e pela força das suas mandíbulas, capazes de moer os ossos mais duros”. Por todas essas características, a hiena é um animal assustador. Os antigos pensavam que a sua gargalhada durante a noite era a risada de um homem colocando armadilhas fatais aos viajantes. Acreditavam que se a sombra de uma hiena caísse sobre a de um cão, este ficaria mudo e paralisado. Diziam ainda que a hiena era a encarnação de espíritos de feiticeiros.

Nesse sentido, o poema sugere mais uma vez o poderio do adversário que o eu-lírico está a enfrentar, afinal, não é qualquer homem que conseguiria domar uma hiena, além de destemido, ele precisa de habilidades especiais para lidar com esse animal. No entanto, nem o domador foi suficiente para domar o coração do eu-lírico. Depois dele vieram outros, como sugere o verso 11, mas da mesma forma que o primeiro, não alcançaram vitória. Ainda nesse verso é apresentado o último adversário do eu-lírico: um atleta. A figura do atleta representa o ideal de perfeição humana mais especificamente da figura masculina, se pensarmos que, na

Grécia antiga, as mulheres eram excluídas das práticas esportivas olímpicas. O mundo grego, de onde se origina a figura do atleta, é o primeiro a iniciar o culto ao corpo.

Na Grécia antiga, se buscava a harmonia entre a mente e o corpo, sendo o corpo saudável, belo e forte tão valorizado quanto uma mente brilhante. A importância da força física era destacada ainda pelo próprio lema do atletismo grego: "mais rápido, mais alto e mais forte" ("citius, altius e fortius"). Assim como os gladiadores, os atletas gregos tinham muitas razões para se esforçarem, objetivando a vitória nas olimpíadas, pois os vencedores recebiam uma palma ou coroa de oliveira, além de outras recompensas de sua cidade, para a qual a vitória representava grande glória. De volta à terra natal, eram triunfalmente acolhidos, podendo, inclusive, receber alimentação gratuita pelo resto de suas vidas. A homenagem podia consistir até na ereção de uma estátua do vencedor, além de poemas que poderiam ser escritos por Píndaro, poeta lírico que produziu diversas obras, destacando-se hinos em louvor às vitórias de atletas gregos. Como podemos perceber, o atleta é, assim como os anteriores, um difícil adversário para o eu-lírico, considerando seu vigor físico, mas assim como os demais, o atleta não pôde domar o doração do eu-lírico.

Segundo o eu-lírico, vieram ao todo cem adversários e nenhum conseguiu domar seu coração (versos 10 e 11). Interessante observar a simbologia do número 100. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.218-219) :

Esse número individualiza a parte de um todo que, por sua vez, é apenas parte de um conjunto maior. [...] O cem é uma **parte** que forma **um todo dentro do todo**, um microcosmo dentro do macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa, um grupo, uma realidade qualquer dentro de um conjunto. E essa entidade assim individualizada possuirá suas propriedades distintivas, que se tornarão de uma eficácia particular dentro de um conjunto mais vasto" (negrito dos autores)

Considerando a simbologia do número 100, percebemos que ele não representa, no poema, um número objetivo de quantidade real de adversários, mas apenas uma parte de um todo maior. É possível afirmar que o eu-lírico trava uma batalha mais vasta, de que o número seria apenas uma idéia aproximada. Podemos afirmar que o eu-lírico venceu todos seus opositores, pois, como afirma nos versos 11 e 12, ninguém conseguiu domar seu coração, "porque ninguém doma um coração de poeta". É apenas no último verso que sabemos quem é o eu-lírico: um poeta ou um homem que tem um coração de poeta.

A manifestação da natureza do eu-lírico dá um novo significado ao poema. É necessário voltar ao início do soneto e fazer uma leitura que abarque essa nova informação.

Considerando o eu-lírico enquanto poeta, o soneto sugere uma batalha que é a da própria poesia ao longo do tempo.

É necessário voltar à simbologia da espada e perceber que além dos aspectos de destruição e construção, ela representa ainda a palavra. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.392):

Ela é um símbolo do **Verbo**, da palavra. [...] o Apocalipse descreve uma espada de dois gumes a sair da boca do Verbo. Esses dois gumes relacionam-se com o duplo poder [...] designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada, tem dois gumes.

A associação da espada à palavra é muitas vezes destacada no Novo testamento bíblico. Na carta de Paulo aos efésios, este incentiva os fieis a tomar, na luta contra as astutas ciladas do diabo, “a espada do Espírito, que é a palavra de Deus” (Ef. 6:17). Já no livro escrito aos Hebreus, de autoria desconhecida, temos mais uma vez a relação entre a espada e a palavra de Deus: “a palavra de Deus é viva e eficaz, e mais penetrante do que qualquer espada de dois gumes, e penetra até à divisão da alma, e do espírito, e das juntas e medulas, e é apta para discernir os pensamentos e intenções do coração”. (Hb. 4:12).

Ora representada pelo símbolo da espada, como nos trechos de Apocalipse e Efésios, ora comparada à sua eficácia, como no livro de Hebreus, a palavra divina é muitas vezes relacionadas à espada nos escritos bíblicos. Entendendo a batalha do poeta como uma batalha com a palavra, ou como a batalha da poesia ao longo do tempo, e considerando as figuras do guerreiro, do gladiador e do atleta, podemos interpretar o poema da seguinte maneira: a mudança de adversário representaria a sucessão do tempo; a figura do guerreiro, relacionada aos tempos mais remotos; a do gladiador, representaria um tempo não tão antigo quanto o primeiro, uma vez que a figura do gladiador surge em Roma aproximadamente dois séculos antes de Cristo e a figura do atleta representaria o presente, uma vez que, embora tendo surgido na antiga Grécia, a figura do atleta é a única, dentre as três, que permaneceu até os dias atuais, pois o guerreiro de espada em punho, descrito pelo soneto e o gladiador tal qual conheceu Roma não sobreviveram ao passar do tempo.

Interpretando desse modo, podemos afirmar que o poema faz alusão à existência e luta da poesia para permanecer ao longo do tempo. Um coração de poeta, ou seja, um sentimento de amor, delicado e aparentemente frágil de trabalho com a linguagem no sentido de trazer a ela, os sentimentos indizíveis, numa constante batalha contra a coisificação do mundo, sempre

existiu e resistiu a seguidas lutas, conseguindo permanecer, mesmo em meio às maiores tormentas, podendo o poeta declarar-se, enfim, um vencedor.

Como sugerem os poemas, a missão do poeta está relacionada ao divino (*o vates*), à sabedoria (poeta/profeta) e à luta (o guerreiro). Ele é o que anuncia as verdades essenciais, destacando-se dos demais, por ser o mediador entre Deus e os homens. No entanto, qual seria a missão do poeta na sociedade moderna? Na era dos grandes avanços tecnológicos, do culto à máquina, da competitividade e valorização do lucro na sociedade capitalista, ainda há espaço para a poesia? Sobre essas e outras questões nos debruçamos no tópico seguinte.

1.3 POESIA NA SOCIEDADE MODERNA

Com o nascimento da sociedade moderna, a situação social do poeta sofreu um grave abalo. Segundo Paz (1976), para a burguesia capitalista, a poesia não passa de mera distração e a inspiração e imagens poéticas são classificadas como produtos de enfermidades mentais. A sociedade moderna tenderá a rotular e expulsar aquilo que não pode assimilar e essa realidade será percebida em relação à poesia. Para Paz (1976, p.76) “a poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o em um parasita ou um vagabundo”. O poeta passa então, pela primeira vez na história, a não conseguir viver de seu trabalho, uma vez que esse é considerado sem valor. A afirmação “poesia não vale nada” traduz-se precisamente por “a poesia não ganha nada” e como seu labor não tem valor para a burguesia, pois o valor poético não podia ser convertido em dinheiro como a pintura, os cofres burgueses são então fechados ao poeta e ele é obrigado a buscar outra ocupação, ou morrer de fome.

Destituído de sua função de profeta, de sábio ou feiticeiro, atribuídas ao poeta arcaico, o poeta moderno tenta fundar a palavra poética no próprio homem. Não vendo em suas imagens a revelação de um poder estranho, a escritura poética passa a ser concebida como a revelação de si mesmo que o homem faz de si próprio. Nesse sentido, a poesia moderna torna-se também a teoria da poesia e o poeta desdobra-se em crítico. A missão do poeta moderno consiste, então, “em ser a voz do movimento que diz “Não” a Deus e a seus hierarcas e “Sim” aos homens. As escrituras do mundo novo serão as palavras do poeta revelando um homem livre de deuses e senhores, sem intermediários diante da vida e da morte” (Paz, 1976, p. 79). Nasce então uma íntima relação entre poesia e revolução: culto à liberdade do homem frente às coerções religiosas e burguesas da sociedade moderna.

A missão do poeta passa a ser então a de estabelecer a palavra original, entendida como sendo anterior às Bíblias e Evangelhos, palavra do homem original, que é o homem puro, inocente. O poeta moderno propaga que a verdade não procede da razão, mas da percepção poética, da imaginação, uma vez que nossa essência última seria o desejo de infinito, sendo o homem imaginação e desejo. Ele profetiza a sociedade poética, na qual o homem é livre dos dogmas da religião e se relaciona numa comunhão poética em que a relação senhor e servo, patrão e escravo não mais subsiste.

Essa ruptura entre poesia e religião terá suas conseqüências: “também as Igrejas, como a burguesia, expulsam os poetas”, afirma Paz (1976, p.84). O poeta moderno está condenado a viver no subsolo da história, ele não tem lugar na sociedade, é considerado como aquele que não trabalha nem produz e a solidão o define. A solidão é na verdade, segundo Paz (1976), a nota dominante da poesia atual.

No entanto, mesmo em sua solidão, a voz do poeta moderno continua a anunciar um sonho de um mundo mais humano, tal qual o poeta descrito por Elcanaã Ferraz, de que nos fala Santiago (2006), o qual em sua mesa de trabalho corrige os “erros” da natureza e os transforma em beleza, extraindo, da negatividade do desencanto, o encanto. Na pena do poeta, da megalópole feia e poluída, ele extrai beleza. O poema na sociedade moderna é, como diz Santiago (2006), a esperança, um fio de luz, a flor que nasce no asfalto, para usar uma metáfora de Drummond. A poesia constitui-se assim, segundo Adorno (2003, p.69), como “uma forma de reação à coisificação do mundo”. Além da função social de dar prazer, na poesia, como afirma Eliot (s/d, p.58):

[...] existe sempre a comunicação de uma experiência nova qualquer, ou qualquer nova apreensão do que é familiar, ou ainda a expressão do algo que experimentamos, mas para que nos faltam as palavras, que alarga a nossa consciência ou apura nossa sensibilidade.

As palavras de Eliot (s/d) nos reporta à afirmação de Heidegger (2007b), quando este afirma que a arte é o acontecer, a revelação de uma verdade para a qual não tínhamos uma expressão adequada. Diante da poesia, ficamos paralisados pela força do “grito” metafórico que condensa o mundo, como vimos no poema de Florbela.

A poesia é a arte nacional por excelência. Isso porque, como afirma Eliot (s/d), as pessoas encontram a expressão mais consciente dos seus sentimentos mais profundos na poesia de sua língua, mais do que em qualquer outra parte, ou do que na poesia de outras línguas. É nesse sentido, que Eliot (s/d) afirma que o dever do poeta é, em primeiro lugar,

com sua língua, numa busca de conservá-la e, seguidamente, alargá-la e melhorá-la. O verdadeiro poeta, ao descobrir novas variantes da sensibilidade e exprimi-las, contribui para o desenvolvimento e enriquecimento de sua própria língua. Elas podem restaurar a beleza de uma língua e pode auxiliar no seu desenvolvimento. Nesse sentido, é necessária que uma nação possua sempre uma literatura viva, pois caso contrário, a sua literatura passada se tornará cada vez mais distante de seu povo, pois como afirma Eliot (s/d, p.62) “se não continuarem a surgir do seu meio grandes autores e principalmente grandes poetas, a língua decairá e poderá vir a ser absolvida por uma cultura mais vigorosa”.

Como vimos, podemos destacar duas funções da poesia na sociedade moderna: o fato de nos dar prazer e a capacidade de tornar bela e auxiliar no desenvolvimento da língua de uma nação, ou, nas palavras de Eliot (s/d, p. 65), “a função social da poesia em sentido amplo é o facto dela afectar, proporcionalmente à sua excelência e vigor, o falar e a sensibilidade de toda a nação”.

Uma terceira função que visamos destacar em nosso trabalho é a da poesia enquanto meio de conhecimento do homem e do universo. Através da apresentação seja dos fatos, dos sentimentos ou dos conflitos humanos, a poesia permite ao homem uma melhor apreensão e reflexão de sua realidade e de sua existência, ou seja, do Ser, como em Heidegger (apud GILES 1975), para o qual o homem moderno, apesar de cercado de conhecimentos como em nenhuma outra época, nunca soube tão pouco a respeito de si próprio. Nesse sentido, a poesia aparece como a revelação do Ser.

1.4 POESIA E FILOSOFIA

Desde o nascimento, a filosofia nunca foi indiferente à poesia. Podemos verificar que, inicialmente, suas relações são de desacordo. Basta recordarmos os diálogos platônicos, nos quais observamos a discriminação da poesia pelo filósofo grego, o qual, como vimos no início desse capítulo, afirmava ser a poesia uma mera imitação da realidade e, por isso, destituída de valor na “República Ideal”. Na filosofia moderna, segundo Nunes (2007), prosperará o interesse filosófico pela poesia concebida como um meio de conhecimento. No entanto, nosso objetivo vai além da simples constatação do interesse da filosofia pela poesia, pois nosso intuito é verificar as possíveis relações entre ambas e, nesse sentido, consideramos necessário buscar em Heidegger a fundamentação teórica que nos permita elucidar suas relações, iniciando com a problematização da filosofia.

É necessário entender o que é a filosofia para Heidegger (2006, p.17):

A palavra “filosofia” fala agora pelo grego. A palavra grega é, enquanto palavra um caminho. De um lado, esse caminho se estende diante de nós, pois ouvimos e pronunciamos esta palavra desde os primórdios de nossa civilização. Desta maneira, a palavra grega *philosophia* é um caminho sobre o qual estamos a caminho. Conhecemos, porém, este caminho apenas confusamente, ainda que possuamos muitos conhecimentos históricos sobre a filosofia grega e os possamos difundir.

A filosofia, de acordo com o autor, seria então um caminho para o qual estamos sempre a caminho. Torna-se então necessário saber a que visa esse caminho: qual o objetivo desse caminhar? Ou seja, o que busca o filósofo? Antes, porém, de responder esses questionamentos, precisamos entender o que é o filósofo, cuja resposta encontramos na definição etimológica do termo filosofia dada por Heidegger (2006, p.21-22):

A palavra grega *philosophia* remonta à palavra *philosophos*. Originalmente esta palavra é um adjetivo como *philárgyros*, o que ama a prata, como *philitimos*, o que ama a honra. A palavra *philosophos* foi presumivelmente criada por Heráclito. Isto quer dizer que para Heráclito ainda não existia a *philosophia*. Um *anér philosophos* não é um homem “filosófico”. O adjetivo grego *philosophos* significa algo absolutamente diferente que os adjetivos filosófico, *philosophique*. Um *anér philosophos* é aquele que, *hòz philei tò sophón*; que ama a *sophón*; *philein* significa aqui no sentido de Heráclito: *homologeín*, falar assim como o *Logos* fala, quer dizer, corresponder ao *Logos*. Este corresponder está em acordo com o *sophón*. Acordo é *harmonia*. O elemento específico de *philein* do amor, pensando Heráclito, é a *harmonia* que se revela na recíproca integração de dois seres, nos laços que os unem originalmente numa disponibilidade de um para o outro.

Considerando o trecho, entendemos que o filósofo é aquele que ama a sabedoria (*sophón*), e que fala de acordo com a razão (*Logos*). Sabedoria (*Logos*) e razão (*Logos*) se harmonizam através do amor (*philein*). Diferentemente da sabedoria sem amor, que geralmente leva ao materialismo ou do amor sem a sabedoria, cujo fim levaria ao fanatismo, ser filósofo significa, então, amar a sabedoria a tal ponto de viver em harmonia com seus preceitos, diferindo igualmente do mero conhecimento da filosofia ou da história da filosofia.

Voltamos então ao nosso questionamento: o que busca a filosofia? E a resposta nos será dada por Heidegger (2006, p.23): “a filosofia está a caminho do Ser do ente”. Ora o ente é, na definição de Leão (1999, p.11), “tudo que de algum modo é: o homem, as coisas, os acontecimentos”. Já o Ser é onde o ente é, sendo ele mesmo o ente, ele é o recolhimento do ente. Para entender a diferença entre ente e Ser, tomemos um exemplo: de acordo com Heidegger (2006) se perguntamos: que é aquilo lá longe? E obtemos a resposta: uma árvore, a resposta consiste em darmos o nome a uma coisa que não conhecemos exatamente, estamos

dessa maneira nos referindo ao ente. No entanto, se questionamos: que é aquilo que designamos árvore? Nossa reflexão se aprofunda e se relaciona àquela forma de questionar desenvolvida por Sócrates, Platão e Aristóteles no sentido que eles perguntaram: que é o belo? Que é o conhecimento? Que é o movimento? Tal questionamento visa ultrapassar o ente e alcançar a essência, o Ser.

Da mesma maneira, quando nos perguntamos que é aquilo lá longe e nos respondem: é um homem, a resposta nos remete ao ente, mas quando nos questionamos: que é o homem? Buscamos ultrapassar o ente. Dessa forma, podemos afirmar que a filosofia nos ajuda a sair do trivial, do ordinário, da aparência das coisas, nos ajudando a perceber que as coisas do mundo podem não ser tão certas quanto se nos apresentam. É exatamente aqui que reside a íntima relação entre filosofia e poesia: ambas buscam o Ser, ou seja, tanto na filosofia quanto na poesia nos deparamos com um caminho que leva ao Ser, no sentido de que ambas nos ajuda a sair do trivial, da aparência das coisas. A própria linguagem poética se constitui numa linguagem que rompe com o trivial, com o cotidiano. É a linguagem na qual o indizível torna-se possível.

A poesia como um caminho para o Ser é destacada por Heidegger (2007b), quando afirma que a poesia não é beleza, nem criação, nem imitação, mas revelação do ser, desocultamento original, ou seja, forma do ser se revelar, no sentido de que na obra de arte acontece a revelação ou a verdade de algo, a verdade do Ser. Nesse caminho para o ser residiria então a relação entre filosofia e poesia. Poesia e filosofia, apesar de serem atividades diferentes, adquirem uma significação mais totalizadora, na visão de Heidegger, por serem realizações que apontam para um núcleo único: da verdade e do Ser.

Outra relação reside na perspectiva da linguagem. Ora, de acordo com Heidegger (2007a), é na linguagem que aparece e se manifesta a essência daquilo que nós somos, é ela que torna o homem um Ser. O homem não possui, mas antes é possuído pela linguagem, pois só ela fala realmente, pois pela palavra o presente é trazido à presença como acontecimento. Para o autor (2006, p.32-33), só aprendemos a conhecer e a saber, quando experimentamos de que modo a filosofia é: “Ela é ao modo da correspondência que se harmoniza e põe de acordo com a voz de ser do ente. Este corresponder é um falar. Está a serviço da linguagem”.

Ora, se apenas na linguagem se manifesta a essência do que somos, Poesia e Filosofia partilham do mesmo caminho na busca do Ser: a linguagem. Ambas estão a serviço da linguagem, conforme assinala Heidegger (2006, p.34): “Entre ambos, pensar e poeta, impera

um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam”.

No entanto, é necessário destacar igualmente as diferenças entre as duas e observar, conforme assinala Heidegger (2006, p.34), que, entre o pensar do filósofo e o poetar do poeta, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois eles “moram nas montanhas mais separadas”.

O abismo entre as duas reside no modo como ambas apreendem o Ser: a Filosofia chega ao Ser por investigação, a Poesia, por apresentação.

De acordo com Heidegger (1999, p.43), a filosofia é “a investigação extra-ordinária do extra-ordinário”, ou seja, a filosofia é sempre uma meditação crítica, uma sistematização racional dos problemas totais que apresenta a realidade, mas sempre um exame da razão. Ela procura “compreender a própria concepção do mundo e da vida, classificando-lhes os tipos e descobrindo as leis de sua formação”, tal como afirma Moraes Filho (1997).

A poesia não pretende fazer uma investigação da realidade, ela não explica, nem representa, ela apresenta. A poesia não se impõe sobre o mundo, não cria “teorias” a respeito do mundo. Na poesia o ser não se define, ele se mostra. Muitas vezes não há explicação clara na poesia justamente porque ela mostra e, nesse mostrar das coisas, também é exibida a obscuridade própria delas. Na poesia, as coisas não são reduzidas aos conceitos, elas não têm de se encaixarem nas representações feitas pelo homem.

Para Paz (1976, p.50), a poesia “não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”. Essa recriação da realidade é possível porque quando o leitor penetra afetivamente naquilo que o poema revela, produz uma recriação ou como diz Paz (1976, p. 50):

[...] ao falar-nos de sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós. E mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos.

É possível então afirmar que na poesia ocorre a revelação da condição humana. Revelação que não é um saber de algo ou sobre algo, pois esse tipo de saber está mais próximo da filosofia, mas revelação no sentido de que, na poesia, nos é revelada/apresentada uma verdade que é inerente à condição humana.

Considerando nosso objeto de pesquisa, ou seja, a melancolia, podemos verificar que tanto na filosofia quanto na poesia percebemos a busca por ultrapassar a aparência do que nos é dado, chegando à essência das coisas, ou seja, ao Ser de que fala Heidegger (2007a). No entanto, enquanto na filosofia kierkegaardiana percebemos o conceito de melancolia como “vertigem da consciência” através de uma meditação crítica, de uma investigação e sistematização racional na busca por compreender, explicar e classificar as leis de sua formação, na poesia, a melancolia não é conceituada, ela não se explica, ela se apresenta, se revela. A melancolia se revela de diversas formas na poética de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, como veremos mais detalhadamente no momento de nossa análise (capítulo IV):

a) na visão pessimista em relação a condição humana:

Sou um verme que um dia quis ser astro...
Uma estátua truncada de alabastro...
Uma chaga sangrenta do Senhor...

(Minha culpa, Florbela Espanca)

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

(Psicologia de um vencido, Augusto dos Anjos)

b) na consciência da fragilidade das relações humanas:

Até o amor nos mente, essa canção
Que o nosso peito ri à gargalhada,
Flor que é nascida e logo desfolhada,
Pétalas que se pisam pelo chão!...

(Para quê?, Florbela espanca)

Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
O amor da humanidade é uma mentira.
É. É por isto que na minha lira
De amores fúteis poucas vezes falo.

(Idealismo, Augusto dos Anjos)

c) no desprezo em relação ao Ser:

Quem me dera voltar à inocência
Das coisas brutas, sãs, inanimadas,
Despir o vão orgulho, a incoerência:
– Mantos rotos de estátuas mutiladas!

(Não ser, Florbela Espanca)

Em cismas patológicas insanas,
 É-me grato adstringir-me, na hierarquia
 Das formas vivas, à categoria
 Das organizações liliputianas;

(Insânia de um simples, Augusto dos Anjos)

d) na representação da morte enquanto única esperança ao ser humano:

Dona Morte dos dedos de veludo,
 fecha-me os olhos que já viram tudo!
 Prende-me as asas que voaram tanto!

(À Morte, Florbela espanca)

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
 Minha singularíssima pessoa.
 Que importa a mim que a bicharia roa
 Todo o meu coração, depois da morte?!

(Budismo Moderno, Augusto dos Anjos)

Enquanto na filosofia temos o conceito de melancolia, como veremos no capítulo II (tópico 2.2), na poesia, percebemos que ela se mostra, o que nos permite propor um diálogo entre os dois saberes, diálogo esse, consciente das particularidades desses dois campos.

A revelação do Ser na poesia pode ser comparada à revelação do Ser do apetrecho sapato percebida por Heidegger (2007b, p.35) ao contemplar o quadro de Van Gogh. Observando o quadro ele afirma que:

Repentinamente deslocamo-nos para outra dimensão: a obra de arte nos revelou toda a realidade do par de sapatos. Não se deve pensar que a pintura desses sapatos seja uma simples descrição subjetiva, onde posteriormente surgiria seu ser instrumento, e muito menos que ela seja uma representação intuitiva do próprio instrumento. Este se torna presente, realiza seu aparecer através da obra e somente na obra.

É no quadro que a revelação do Ser do apetrecho sapato é possível, é como se ele fosse um novo posto de observação, que permite aquele que o contempla apreender bem mais que se contemplasse o próprio apetrecho. Também na poesia ocorre o mesmo: através dela observamos a linguagem, percebemos os símbolos transferidos para a linguagem em sua sonoridade, contemplamos as palavras e, na constante busca por desvendar seus significados, percebemos a revelação do Ser no poema.

O verdadeiro poeta e o verdadeiro filósofo, segundo Giles (1975, p.299), é o que encontra a palavra que anuncie a verdade do Ser, sendo que “a angústia, abrindo para o homem o abismo do nada, pode dar-lhe a ocasião de escutar esta palavra no silêncio profundo

de si, pois o nada é o frasco do Ser”. Sobre a angústia do homem e a melancolia, falaremos no capítulo que segue, no qual apresentaremos uma visão da melancolia através da história, seguida da conceituação da angústia e do desespero na filosofia existencial Kierkegaardiana, e por fim, trataremos da melancolia na perspectiva da psicanálise freudiana.

CAPÍTULO II

EXISTÊNCIA HUMANA E MELANCOLIA ATRAVÉS DO TEMPO

Muitas são as melancolias deste mundo. A de Saul não é a de Hamlet, a de Lamartine não é a de Musset. Talvez as nossas, leitor amigo, sejam diferentes uma da outra, e nesta variedade se pode dizer que está a graça do sentimento. (Machado de Assis)

A melancolia tem sido encarada como um estado afetivo de difícil definição e “desde a Antiguidade até os dias atuais encontramos referências ao sofrimento humano expresso através desse afeto, bem como a dificuldade em se definir esse estado de sentimento de maneira satisfatória” (OLIVEIRA, 2004, p.93). A autora afirma que muitas são as linhas de pensamento elaboradas na tentativa de comportar a resposta adequada que possa desmistificar esse “mal estar” do devir humano. Nesse sentido, ela nos diz (2004, p.93) que a manifestação da melancolia “tem sido objeto de estudo na medicina, motivo de reflexão para os filósofos, inspiração para os poetas e escritores”.

Neste capítulo, faremos inicialmente um delineamento histórico da representação do conceito de melancolia (tópico 2.1), em seguida, trataremos de entender os conceitos de angústia e desespero na filosofia kierkegaardiana (tópico 2.2), uma vez que percebemos que Kierkegaard tratou enfaticamente as questões subjetivas que afligem a humanidade, tais como a angústia, a ansiedade e o desespero, atentando para a importância do reino subjetivo que, para ele, era a maior preocupação do ser humano e, principalmente, porque, como afirma Rollo May (2000), o desespero pode tornar-se depressão, ou ser tomado psicologicamente como depressão, sendo necessário conhecer melhor o significado do termo, bem como o termo angústia que, conforme Erickson (2003), é uma variedade da melancolia, o que também nos orienta a buscar um maior conhecimento sobre esse termo. Nesse sentido, nos debruçamos sobre as obras de Kierkegaard porque ele buscou redescobrir as fontes dinâmicas reprimidas, inconscientes, ditas “irracionais” do comportamento do homem, e uni-las às funções racionais do homem.

Devemos considerar ainda que o termo angústia e melancolia, muitas vezes são usados com sentidos semelhantes. Citamos como exemplo, a comparação entre a colocação de Machado de Assis, vista na epígrafe desse capítulo, na qual o autor discorre sobre a

diversidade do sentimento melancólico, citando como exemplos a melancolia de Saul e Hamlet, entre outros, e a obra *História universal da angústia* (2005), do escritor W. J. Solha, na qual percebemos que o autor também trata, em suas narrativas longas, dos inquietantes sentimentos que afetam Saul e Hamlet, entre outros, mas usando para tanto o termo angústia, o que atesta que os termos são usados, muitas vezes, com uma conotação semelhante, como se fossem sinônimos, o que nos orienta a buscar uma compreensão que aponte as semelhanças e diferenças entre os conceitos. Ainda nesse capítulo, trataremos da melancolia na perspectiva da psicanálise freudiana (tópico 2.3).

2.1 A MELANCOLIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

2.1.1 A Antiguidade

Para Scliar (2003), o primeiro caso de estado melancólico pode ser encontrado na Bíblia, no Antigo Testamento, mais especificamente no livro I Samuel, escrito, segundo Esteves (2006) no século IX a.C., na figura do primeiro rei de Israel, o rei Saul. Para Scliar (2003, p.64) “melancólico é o adjetivo que mais comumente se aplica a ele (não porém no texto bíblico: o termo só surgiria séculos depois)”. A afirmação da presença de um estado melancólico em Saul é enfatizada pelo autor ao considerar os episódios que marcaram a vida do rei: Samuel, Juiz de Israel, contra a sua vontade, já que preferia passar o cargo de juiz aos seus filhos, proclama Saul rei de Israel, atendendo às exigências do povo israelita, que não aceitava ser conduzido pelos filhos de Samuel por causa de seus maus comportamentos, preferindo ser governados por um rei como as demais nações o eram.

Samuel, embora aborrecido com o pedido insistente do povo por ser governado por um rei, alertando-o sobre as desvantagens que um governo real traria, lhes constituir um rei. Saul então, é escolhido por Samuel, para ser o primeiro rei de Israel e seu longo reinado é marcado por bem-sucedidas lutas contra os povos vizinho. No entanto, numa de suas batalhas, desobedecendo às ordens de Samuel para que exterminasse todo o povo derrotado (os amalequitas), Saul poupa o rei Agag e uma parte do gado amalequita, despertando assim a fúria de Samuel. Daí então, como resultado da sua “desobediência aos mandamentos divinos”, uma vez que, desobedecendo a Samuel, um profeta, e que por ser profeta era considerado como aquele que transmite ao povo as palavras de Deus, um “mau espírito” de acordo com as escrituras, enviado por Deus, apossou-se de Saul, “mau espírito” que segundo Scliar (2003), seria visto como a melancolia de Saul, sendo que seu estado de ânimo melhora apenas quando Davi toca cítara para o rei.

A vinda do “mau espírito” significava ainda o afastamento do espírito de Deus, sendo que a partir daí, Saul começa a sentir-se angustiado e diversas atrocidades acontecem em sua vida. A angústia de Saul pode ser observada no momento em que ele busca orientação divina antes de guerrear, e segundo as escrituras, não obtém. Tendo morrido Samuel, ele resolve consultar uma necromante para que Samuel lhe diga o que sucederá na guerra contra os filisteus. De acordo com o livro bíblico, I Samuel, de autoria desconhecida, o ver o espírito de Samuel, Saul então assim se expressa: “Mui angustiado estou, porque os filisteus guerreiam contra mim, e Deus se tem desviado de mim e não me responde mais, nem pelo ministério dos profetas, nem por sonhos; por isso te chamei a ti” (I Sm, 28:15). No entanto, ele recebe de Samuel a notícia de que seria derrotado e morto em batalha, o que de fato acontece, vindo Saul a suicidar-se na batalha para não ser morto pelos inimigos. Para Scliar (2003), o “mau-espírito” que acometeu Saul seria hoje visto como doença, mas à época a distinção não existia, doença e punição divina se equivaliam. Como havia transgredido, Saul, segundo Scliar (2003), atrai sobre si o anátema, daí seu sofrimento. “A transgressão causa culpa, e esta torna o rei vulnerável ao “mau espírito”, à melancolia”, afirma Scliar (2003, p.66), por isso, “Saul terminará a vida em desgraça”.

Encontramos ainda em Homero, no Canto VI da *Ilíada*, todo o sofrimento do melancólico Bellerofonte, vítima do ódio dos deuses, condenado ao desespero, sofrimento e solidão. Aqui, assim como no caso de Saul temos o sofrimento sendo causa da determinação divina. Essas podem ser consideradas, de acordo com Viana (1994), como imagens míticas da melancolia, ou seja, infelicidade humana resultantes da desgraça do homem perante os deuses.

Na antiguidade, de acordo com Peres (1996) irá dominar a teoria dos humores de Hipócrates, apontado como o criador do conceito de melancolia. Para Hipócrates, a melancolia está associada a bílis negra, de onde parte seu sentido literal e sendo definida como um estado de tristeza e medo de longa duração. A bílis negra, segundo a autora (1996), é o humor natural do corpo e pode sofrer vicissitudes, tais como deslocamentos, excessos, se corromper ou inflamar, sendo que as diferentes doenças resultariam dessas variações e a melancolia resultaria de uma alteração quantitativa ou qualitativa da bílis negra, de uma alteração no equilíbrio dos humores.

É importante perceber, de acordo com Villari (2002), que a bile negra se acumula de preferência no baço, cujo nome em inglês *spleen*, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico. Peres (1996), afirma existir uma correspondência entre os quatro humores, as

quatro qualidades, os quatro elementos, dessa forma teríamos a seguinte relação, expressa na tabela abaixo:

Humores	Qualidades	Elementos
Bilis negra	Seco	Água
Bilis amarela	Úmido	Ar
Sangue	Quente	Terra
Pituíta	Frio	Fogo

Peres (1996, p.15) destaca ainda “as quatro direções do espaço e as quatro etapas da vida, formando uma teoria cosmológica coerente”. O humor melancólico, segundo Villari (2002), era considerado o temperamento mais patológico e por isso, mais obviamente associado à doença. Hipócrates, conforme afirma Villari (2002, p.70), “diferenciava a melancolia endógena, em que, sem razão aparente, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da melancolia exógena, resultante de um trauma externo”, definindo a melancolia como sendo a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção. Essa teoria da coerência cosmológica remonta provavelmente, segundo Villari (2002, p.50), aos pitagóricos, nos quais “encontramos a veneração aos números em geral, especialmente ao número quatro”.

Villari (2002) nos fala que os pitagóricos consideravam que o homem racional estaria governado por este número e que os quatro princípios estariam localizados fisicamente no cérebro, no coração, no umbigo e no falo. “A alma era concebida pelos pitagóricos como sendo quadripartita e compreendia o intelecto, a opinião a percepção e o entendimento”, (Villari, 2002, p.51). Embora a doutrina dos quatro humores vista acima não corresponda ao pitagorismo, vemos que ele, postulando as categorias tetrádicas (terra, ar, fogo, água, primavera, verão, outono, inverno), estabelece a base na qual posteriormente se inscreveram os humores.

Com Empédocles, Villari (2002) nos diz que aparece a articulação da idéia pitagórica com as quatro raízes do Todo, ou seja, as entidades cósmicas concretas (sol, terra, céu, mar), sendo que a combinação perfeita no homem, uma vez que as substâncias possuíam igual valor, correspondia àquela relação em que todos os elementos participariam por igual. Dessa forma, as características particulares estariam determinadas pela prevalência de algum elemento ou princípio, diferente em cada caso, que determinaria o caráter da cada indivíduo. “Inaugurava-se assim a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo” (Villari, 2002, p.51). A relação entre as quatro raízes e os elementos menos gerais e mais próximos do homem (calor, frio, úmido e seco) foi feita, segundo Villari (2002), por Filistion,

representante da escola médica de Empédocles na Sicília. Vemos assim, que a teoria dos humores de Hipócrates associa a teoria dos elementos de Pitágoras e Empédocles e a teoria das qualidades de Filistion à presença dos humores, empiricamente presentes no corpo humano, fazendo uma aproximação ou deslocamento do geral cosmológico (raízes) à particularidade do corpo.

No entanto, é de Aristóteles o tratado que dominará a Antiguidade, e cuja penetração se estende por mais de dois milênios. “Aristóteles, na problemata 30, transformaria a idéia de melancolia em estado exclusivamente morboso e estabeleceria a primeira relação com o fenômeno do gênio”, afirma Villari (2002, p.53). Aristóteles (apud Peres 1996, p.15) faz a seguinte indagação:

Por que todos os homens excepcionais na atividade melancólica, política, artística ou literária possuem um temperamento melancólico – ou seja, atrabiliário – alguns em tal medida que até são afetados pelos estados patológicos que dele derivam?

Peres (1996) cita como portadores da natureza melancólica os heróis míticos Hércules, Bellerofonte, Aiace e Lisandro. Ela afirma (1996, p.15) ainda que “Empédocles, Sócrates, Platão, muitos homens ilustres e a grande maioria dos poetas são igualmente, portadores dessa natureza”. A tese aristotélica é a de que a melancolia decorreria de uma natural predisposição, sendo que para captar a causa, ele parte de uma analogia com os efeitos do vinho, afirmando que as diferentes índoles dos indivíduos correspondem às diferenças de caráter provocadas pelo vinho, podendo o indivíduo ser loquaz, agitado, de choro fácil, tanto por natureza como por um estado de embriaguez. Assim, o vinho poderia tornar os indivíduos taciturnos ou expansivos, mas enquanto seus efeitos seriam transitórios, a determinação pela natureza é duradoura.

A associação do humor melancólico ao vinho é feita por Aristóteles considerando que ambos teriam uma propriedade em comum: o fato de serem impregnados de ar. Para Aristóteles, é o vinho, especialmente o tinto, que por conter ar, o que é demonstrado pela espuma que ele produz, excitaria o elemento erótico. Aristóteles considera o vinho tinto um dos mais eficazes afrodisíacos, pelo fato de acumular ar na zona erógena, vindo daí a relação entre Dionísio e Afrodite, sendo o temperamento melancólico impregnado de ar, geralmente, luxurioso devido ao impulso erótico ser caracterizado por uma emissão de ar. O vinho, pontua Villari (2002), por seu aspecto semelhante ao sangue, o humor vivaz, era especialmente recomendado como um antídoto para a bili negra na Antiguidade.

Peres discorre ainda (1996, p.17) sobre a constituição do humor atrabiliário na tese aristotélica, afirmando que, para ele, o humor atrabiliário se forma naturalmente como resultado da coesão do elemento quente com o elemento frio: “A atrabilis participa ao máximo do elemento quente com o elemento frio, segundo uma dupla possibilidade, semelhante a água que é fria, mas quando submetida a aquecimento pode chegar à ebulição tornando-se mais quente que a própria chama”.

Sendo assim, se a atrabilis, fria por natureza, permanecer fria gera, entre outras coisas, a depressão, mas quando esquenta gera estados eufóricos. Por isso, Aristóteles considera a juventude mais eufórica e as pessoas de mais idade, mais deprimidas, ou seja, para ele a velhice consistiria em um processo de resfriamento e o suicídio estaria ligado à perda de calor orgânico, sendo que, quando o calor se apaga de uma maneira abrupta, a pessoa seria levada a cometer suicídio, por isso ele considera de extrema importância o indivíduo ter bem dosada a diversidade de calor e de frio uma vez que os melancólicos seriam pessoas excepcionais por natureza e não por doença.

2.1.2 Idade Média

É na Idade Média que temos a associação da melancolia com o mal do amor. Nos textos do tradutor árabe Constatinus Africanus, principal representante da escola de Salerno, segundo Scliar (2003, p. 73), o mal do amor poderia resultar “de uma paixão não correspondida, ou da busca de uma ideal amoroso impossível de atingir”, o que tornaria o ser melancólico. São ainda os autores árabes que estabelecem a associação astrológica entre humores e planetas, sendo que a melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante, de lenta revolução. Os indivíduos nascidos sob o signo de Saturno, como também tinha correspondência no chumbo, eram lentos e pesados.

Villari (2002, p.55), ao ressaltar a associação entre o planeta Saturno e a melancolia nos assevera que: “o planeta Saturno e a melancolia guardavam as mesmas características: frio e seco e a cor da bÍlis negra é obscura e negra; sua natureza, como a da terra, é fria e seca. Mas também a cor de Saturno é obscura e negra, pelo que também Saturno deve ser frio e seco por natureza”. No corpo humano, conforme afirma Scliar (2003. p.74), é Saturno quem governa o baço, sede da bile negra, por isso a associação entre Saturno e melancolia era inevitável, sendo que “hoje o qualitativo “soturno”, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico.

Sobre essa associação, Peres (1996, p.21) nos diz que a influência de Saturno não seria exercida em pessoas vulgares, mas em seres extraordinários, logo, no mito de Cronos é que poderíamos encontrar uma maior explicação para Saturno. Deus dos extremos, representante da ambigüidade e dos contrários, Cronos é “Senhor da Idade de Ouro, mas também triste e infeliz, pai de muitos filhos que são por ele devorados, mas condenado à esterilidade, sábio, mas capaz de se deixar vencer pela astúcia mais vulgar”, estaria aí explicada nas antíteses de Cronos a dualidade de Saturno, o demônio de antíteses, que, segundo a autora, é capaz de investir a alma com preguiça, apatia, mas também com força de inteligência e de contemplação. Vemos, assim, que enquanto na Antiguidade domina a teoria dos humores, na Idade Média é acrescentada uma visão demonológica através da influência de Saturno.

2.1.3 Renascença

No Renascimento, é a obra de Marsilius Ficinus, “Da vita tríplice”, que traz o tema da melancolia, atentando para o engrandecimento da alma do melancólico. Conforme Peres (1996, p.23), o tratado de Ficinus consegue reunir quatro tradições de pensamento:

[...] a hipocrática, com a teoria dos humores, a platônica, estabelecendo a relação entre poesia e furor, a astrológica, estabelecendo a relação entre melancolia e Saturno e, por fim, a tese aristotélica da relação entre o gênio e a loucura. Ficinus nos apresenta uma versão da melancolia na qual ela é ao mesmo tempo o tormento e a grande chance para os homens de estudo

Sobre Ficinus, Scliar (2003) destaca que ele via em Saturno o planeta inspirador de sábios e estudiosos que sofriam de melancolia por vocação e contemplação e que o trabalho intelectual por consumir calor e umidade deixava de resto apenas frieza e secura, ou seja, a bile negra. Temos aqui a associação entre o trabalho intelectual e a melancolia.

Na época da Reforma, o luteranismo rigoroso em suas exigências morais, segundo Peres (1996), esvazia as ações humanas de todo seu valor, uma vez que os homens não podem mais se justificar diante de Deus com seus esforços, méritos ou obras, mas gratuitamente, por causa de Cristo e pela fé. As ações tornam-se sem valor, apenas a fé seria eficaz. A desvalorização das ações, segundo Benjamim (apud PERES 1996, p.23), “instala no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instalou a melancolia”, não fazendo distinção entre as ações dos homens, se instalou um grande vazío. Nesse sentido, Peres (1996) destaca que o próprio Lutero teria sido dominado, nos últimos anos de vida, por uma profunda depressão. O barroco seria herdeiro dessa melancolia advinda do luteranismo: é o tempo da fragilidade humana.

No Classicismo, será Foucault quem nos guiará, através de sua *História da loucura*, no período compreendido entre os séculos XVI, XVII e XVIII, sendo que no século XVI tem-se uma definição da doença a partir dos sintomas, geralmente correspondentes às idéias delirantes sobre si. É ainda nesse século, que, de acordo com Villari (2002), surge a melancolia poética, considerada por Burton como uma “tristeza sem causa”, “disposição melancólica transitória”, em oposição à “doença melancólica”. Temos assim, uma transformação do conceito, ou seja, o indivíduo não poderia “ser melancólico”, mas “estar melancólico”, ou transferir esse aspecto para os objetos, sendo que o predicado melancólico passou a denotar espaços melancólicos, notas melancólicas, paisagens melancólicas, etc. No século XVII, algumas conclusões acerca do estado melancólico são propostas, entre elas a de que os acidentes, as condições de vida, as circunstâncias poderiam alterar as qualidades, ou seja, um ser seco e frio poderia transformar-se em quente e úmido. Ainda no século XVII, temos a descoberta do ciclo mania-melancolia por Willis, o qual atenta para a necessidade de tratar a mania após a melancolia, uma vez que esta teria com aquela muitas afinidades, afirmando que elas não seriam duas doenças, mas que se deveria procurar uma ligação entre ambas. No século XVIII, a análise da doença dirige-se, segundo Peres (1996), para os dados qualitativos: tristeza, solidão, amargura e inibição.

2.1.4. A modernidade

Na modernidade, segundo Villari (2002, p.66), “ocorre um corte na concepção da melancolia como estado próprio ou interior, distanciando-se cada vez mais do ideal hipocrático”. A melancolia torna-se, de acordo com o autor, uma forma escolhida de ser no mundo ou uma forma de conceber a existência. Para Viana (1994), com o romantismo, a tristeza se transforma em nostalgia, evocação dolorida, incurável, de um tempo e espaços perdidos, daí porque o escritor romântico persegue uma infância imaginária, ideal, cujos contornos se entrelaçam com a mãe-natureza. Ele também afirma que o que domina o escritor romântico é “a inquietação ante o sentimento de alguma coisa perdida, de um vazio a ser preenchido. Como o que se perdeu não retorna, o romântico assume e trata mesmo de evidenciar o luto” (VIANA, 1994, p.35). Tal vazio resultaria do fracasso do processo iluminista, se consideramos a perda da ilusão de futuro. No Romantismo, no dizer de Roudaut (apud Viana, 1994, p.35), “a melancolia designa uma forma escolhida de estar no mundo; [...] ela não é mais uma doença sofrida, porém eleita.”.

Trataremos a seguir da melancolia sob a ótica do existencialismo, mais especificamente, na filosofia kierkegaardiana que, para Strathern (1999, p.63), pode ser

considerada como “um paralelo filosófico da psicanálise freudiana”. Sendo assim, duas obras nos servirão de embasamento para uma melhor compreensão da melancolia, “O conceito de angústia” (1968), considerada por Strathern (1999, p.49) como “uma das mais importantes obras de psicologia pré-freudianas” e “O desespero humano” (2004), obra em que o autor faz uma análise da dialética do desespero em suas múltiplas facetas e bem como da consciência humana.

2.2 A MELANCOLIA E O EXISTENCIALISMO KIERKEGAARDIANO

Nosso olhar agora se volta para os conceitos de angústia e desespero na filosofia do teólogo, filósofo e escritor dinamarquês que se considerava apenas um poeta, Sören Aabye Kierkegaard (1813-1855), atentaremos tanto para o significado apontado pelo autor sob o significante melancolia, quanto para as aproximações entre os conceitos de angústia, desespero e melancolia. Acreditamos de acordo com Giles (1937, p.51), que a filosofia de Kierkegaard “interessa a todos aqueles a quem não satisfaz uma filosofia separada do drama da existência” e que ela “responde a uma necessidade de nossa época e uma necessidade que não é só religiosa”. Sendo assim, acreditamos que entender os conceitos de angústia e desespero na obra de Kierkegaard nos dará uma visão mais ampla para tratar da melancolia como uma condição existencial.

O *conceito de Angústia* é publicado em 1844. Nele, a partir da idéia de pecado original, Kierkegaard reflete sobre a relação do sujeito com a angústia, a partir da noção de culpabilidade e de inocência.

Inicialmente Kierkegaard trata, na obra, do conceito de pecado original como metáfora, ou seja, com o pecado de Adão, entra no mundo a pecabilidade. Tratar do pecado original como sendo simplesmente o primeiro pecado ou o pecado de Adão limitaria seu entendimento, pois, para Kierkegaard (1968, p.33) “Adão é, na verdade, ele mesmo e o gênero humano. Por isso, aquilo que dá a explicação de Adão dá igualmente a explicação do gênero humano, e reciprocamente”. Assim, cada indivíduo, é si mesmo e o gênero humano e, como descendência de Adão, cada indivíduo “não significa senão a contigüidade na história da humanidade” (1968, p.38). A diferença entre o pecado de Adão e o pecado de qualquer outro homem consistiria no fato de que com o primeiro homem nasce a pecaminosidade e o segundo tem a pecaminosidade como condição.

É importante observar que em Kierkegaard o pecado não está relacionado à noção de queda, mas de salto. Tomando o mito de Adão podemos entender, de acordo com

Kierkegaard, que, com o pecado, ele dá um salto qualitativo, sendo a angústia a condição antecipada do pecado, ou seja, imaginemos Adão (e tenhamos em mente que ele é ao mesmo tempo ele e todo o gênero humano) no Éden, ele vive na inocência, isto é, sem pecado. No entanto, ao saber que pode comer de todos os frutos, menos o da árvore do conhecimento do bem e do mal, ele se angustia. Antes de continuar a história, entendamos melhor o que é inocência e angústia para Kierkegaard. Bem, inocência é ignorância, no entender do autor (1968, p.45), um estado no qual “existe calma e descanso”, em que não se sabe nada sobre o bem ou o mal, mas nesse mesmo estado de inocência existe uma outra coisa: o Nada. E é esse “nada” que dá nascimento à angústia, a pessoa se angustia por nada, sendo a angústia a realidade da liberdade como puro possível.

Voltando ao Éden, vemos Adão diante da proibição, inocente, mas angustiado pela possibilidade da liberdade, pois segundo Kierkegaard (1968, p. 48) “a proibição deixa inquieto Adão, porque nele desperta a possibilidade da liberdade”, e uma vez que o ser humano busca sempre conhecer o que desconhece, ou seja, sua vocação é a busca de si, do outro e da “coisa” fora de si, a proibição angustia Adão, e tal angústia faz nascer o pecado em Adão. A noção de salto parte da idéia de que o ser não cai, mas antes ele salta de um estado de ignorância para um estado de conhecimento do bem e do mal.

Adão agora é conhecedor, mas é também culpado e a consequência de seu pecado é mais angústia, angústia agora diferente, pois segundo Kierkegaard (1968, p.58) “é certo que o pecado apareceu com e na angústia, porém, em contrapeso, trouxe também uma nova angústia [...] o prosseguimento do pecado é o mesmo que uma possibilidade que nos angustia”, ou seja, o ser agora consciente, conhecedor do bem e do mal, tem mais liberdade, mais opção (ele deve optar por um outro) e quantitativamente, mais angústia, a consequência do pecado, do conhecer, é mais e mais angústia. Dessa forma, para Kierkegaard (1968, p.57) existe “uma variabilidade enorme da angústia nos homens posteriores a Adão”, o que permite Feijo (apud Dantas, 2007, p. 09) afirmar que:

O homem, por sua natureza pecaminosa, posto que lhe é dado escolher, vive na intranquilidade. A angústia é o sentimento que ocorre diante da possibilidade, caracterizando a situação de liberdade – o homem que é livre, é livre para o pecado. Ela surge em face do real estabelecido e do futuro. Tanto o pecado quanto a liberdade não se dão a partir de nenhuma premissa: a liberdade é infinita e provém do nada, e o pecado não ocorre num processo contínuo como necessidade, e sim em salto e como possibilidade.

Diferentemente do medo que tem sempre um objeto determinado, a angústia, como dissemos, é algo sem objeto assinalado ou determinado, ela é a realidade da liberdade como puro possível, existindo de duas formas distintas: a angústia objetiva, como criação, aquela que é o reflexo da pecabilidade no mundo inteiro, consequência do pecado na existência humana e a angústia subjetiva, que estaria relacionada ao sentimento de culpa do homem, uma vez que, segundo Kierkegaard (1968) a culpa “nasce da angústia”.

Fugir da angústia para Kierkegaard (1968) é algo negativo. Giles (1975, p.45) lança luz sobre o porquê de ser negativo fugir da angústia: “quando o homem tem medo da angústia na preocupação de lhe querer fugir, quando nesse mesmo receio ele volta a engolfar-se nos cuidados da vida vulgar, esta voz o exorta a ser homem. Portanto a angústia não é para poltrões.” Tentar fugir da angústia gera a melancolia que, conforme esse autor (1975, p.45): “se origina quando, fugindo de si próprio e buscando perder-se nas distrações, o homem descobre em si um resíduo de pressentimentos que lhe diz que toda sua fuga é em vão”.

O melancólico seria o ser consciente de que é em vão fugir da angústia. Ele não pode tomar parte na vida imediata, pois ele “sente-se expulso dela e passa a arrastar, sem prazer, o peso da própria existência. Portanto, na melancolia atua a angústia que nos espreita e arma-se ainda nos momentos mais altos de deleite” (Giles, 1975, p.45). A melancolia seria então um “não querer profunda e intimamente coisa alguma”.

A angústia, além de vertigem da liberdade como vimos até agora, pode ser tomada ainda como captação do nada, ou seja, uma vez que ela é o sentimento da pura possibilidade, nada traz de seguro, pois de acordo com Abbagnano (2007, p.63):

O homem no mundo vive de possibilidade, uma vez que a possibilidade é a dimensão do futuro, e o homem vive continuamente debruçado sobre o futuro. Mas as possibilidades que se apresentam ao homem não tem nenhuma garantia de realização. Só por piedosa ilusão elas se lhe apresentam como possibilidades agradáveis, felizes ou vitoriosas: na realidade, como possibilidades humanas, não oferecem garantia alguma e ocultam sempre a alternativa imanente do insucesso, do fracasso e da morte.

Se consideramos com Kierkegaard (1968), que “no possível tudo é possível”, temos que aceitar que uma possibilidade favorável não tem maior segurança que uma possibilidade mais desastrosa e horrível. É nesse sentido, considerando o nada da angústia, que Heidegger irá centrar nela sua análise existencial. Para ele, na angústia o homem sente-se em presença do nada, da impossibilidade possível da sua existência, assim, segundo Abbagnano (2007, p.63),

“a angústia constitui essencialmente o que Heidegger chama de ‘ser para a morte’, ou seja, a aceitação da morte como possibilidade absolutamente própria, incondicional e insuperável do homem”. Vemos assim, que a angústia é uma condição da existência, ou como afirma Jolivet (1975, p.56) “existir é sofrer necessariamente a angústia [...] ligada à realidade e à possibilidade de culpa”. Mas para esse autor (1975, p.56) existir é viver também o desespero, pois “pelo simples fato de o indivíduo se sentir na obrigação de escolher, deve desesperar. São muitas as vias que levam ao desespero”. O desespero é, segundo Kierkegaard (2004), “a doença mortal”, não no sentido dele morrer por desesperar, mas no sentido de que, segundo o autor (2004, p.23):

[...] mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se confiança na vida. Mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. Entretanto, quando o perigo cresce a ponto de a morte tornar-se esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer

O desespero é então a doença mortal que o homem experimenta diante da precariedade da vida e da escolha de si mesmo. Conforme Dantas (2007, p.10) “como doença mortal, o desespero nos remete à característica própria do homem”, característica que, segundo Kierkegaard (2004) é ser uma síntese. O homem, segundo Dantas (2007, p. 19), é “uma síntese de infinito e do finito, de temporal e de eterno, de liberdade e necessidade”. O desespero advém então da tensão entre o finito e o infinito, do tempo e da eternidade, da liberdade e da necessidade e ainda do sujeito consigo mesmo, ou nas palavras de Giles (1975, p. 32), já que o homem é uma síntese, ele não é auto-suficiente e “só conseguira realizar-se, relacionando-se com o Eterno; se não consegue tal relacionamento, cai no desespero”.

Kierkegaard (2004, p.44) afirma que “vai aumentando a consciência e os seus progressos medem a intensidade sempre crescente do desespero”, sendo assim, ele fala então de duas formas de desespero: desespero inconsciente e desespero consciente. No primeiro caso, temos um desespero que se ignora, ou seja, existe o desespero, pois para Kierkegaard (2004) todos somos desesperados, o desespero é universal, mas o indivíduo não se vê como desesperado porque nele os sentidos teria mais força que a intelectualidade e assim ele se julga feliz, embora não o seja, aqui ele não se relaciona com o infinito ou com o eterno, sua vida está totalmente ligada ao imediato.

Segundo Kierkegaard (2004, p.44):

Ordinariamente, quando alguém se julga feliz e se envaidece por isso, ao passo que à luz da verdade é um infeliz, está a cem léguas de desejar que o tirem do seu erro. Ao contrário, zanga-se, considera como seu pior inimigo aquele que o tenta, e como um atentado e quase um crime esse modo de proceder e, como costuma dizer-se, de destruir sua felicidade. Por quê? Porque é presa da sensualidade e de uma alma plenamente corporal; porque sua vida conhece apenas as categorias do sentido, o agradável e o desagradável, e descuida do espírito, da verdade [...] Que importa então que o desesperado desconheça seu estado, se nem por isso deixará de desesperar? Se é desvario esse desespero, a ignorância ainda o torna maior. Isto é estar ao mesmo tempo desesperado e em erro. [...] Nesta ignorância é que o homem tem menos consciência do seu espírito. No entanto essa ignorância é desespero [...] Aqui, como na tuberculose, é quando o desesperado está melhor e melhor se sente, e pode dar a impressão duma saúde florescente, que o mal é mais agudo. [...] Esse desespero que se ignora, é a forma mais freqüente no mundo.

Assim, para o filósofo, mesmo sem ter consciência de desespero, o indivíduo é desesperado, no entanto acredita ser feliz, mas isso seria unicamente por não ter consciência do seu desespero e não se importar com a verdade, ligado que está à banalidade de sua vida. Giles (1975, p.37) afirma que esse indivíduo “quer permanecer nas ilusões, se agarra nas ilusões”, sendo essa forma de desespero, “o pior dos procedimentos, pois é o mais distante do espírito”. Já o desespero consciente de sua existência se apresenta de duas formas, a saber: desespero motivado pelo desejo de não ser si – próprio ou desespero fraqueza e o desespero motivado pelo desejo de ser si – próprio, ou desespero desafio.

O primeiro é aquele em que o ser não quer ser si - mesmo, desesperar, nesse sentido, é tão somente sofrer e sofrer algo que é externo. Conforme afirma Kierkegaard (2004, p.52), para o indivíduo que desespera dessa forma, “se de repente tudo mudasse, todo o mundo exterior [...] havíamos de o ver tomar alento [...] e o nosso homem renasceria” e isso acontece porque esse homem acredita que seu desespero é exterior, e ele deseja ser outro, ou seja, acredita que se ele fosse outro, ocorreria uma transformação e ele sairia do seu desespero, ele está sempre a se indagar: “e se eu fosse outro? Se arranjasse um novo eu?”, como se mudando-se em outro todo seu sofrimento tivesse fim. Segundo Giles (1975, p.38) no desespero da fraqueza o homem:

[...] diz constantemente que, se tivesse a inteligência de fulano de tal, as riquezas, etc., tudo seria diferente. Se ele começar a refletir e perceber que as dificuldades têm por origem ele próprio, sentir-se-á vítima passiva dos próprios defeitos. Essa realidade lhe pesa mais do que a própria dominação das coisas exteriores. Portanto, procura fugir da reflexão tanto quanto possível.

Kierkegaard (2004) coloca ainda nesse tipo de desespero, a idéia do jovem, ligado ao futuro e a do velho, ligado ao passado. Ambas seriam fraquezas. O jovem se desespera pelo futuro, nutre uma ilusão de esperança, esperança de não ser ele mesmo, já o velho desespera pelo passado, numa ilusão da recordação. Para o filósofo (2004, p.57) o “fomos” tão freqüente na boca dos velhos vale a ilusão dos novos referida ao futuro. Nuns e noutros: mentira.” O que o homem no desespero fraqueza não percebe é que o mal não está no exterior, mas em si mesmo, de nada adiantando ele desejar ser outro. Desesperar do exterior não reduz o mal do desespero, mas atesta que o ser é fraco, pois não quer se si - mesmo. Segundo Huhne (apud Dantas, 2007), o desespero decorre da consciência inexorável da luta entre a vida e a morte e o homem que não tem consciência disso, acredita desesperar do exterior, mas essa não seria a causa do seu desespero, pois para esse autor (2007, p.11):

Todo homem sabe que um dia vai morrer e esse é seu único e último projeto determinante [...]. Para não enfrentar a angústia em face da morte, muitas vezes o ser humano alega que está em desesperado – seja um obstáculo, seja um fracasso, uma frustração -, só que não percebe que essa não é a causa do desespero, mas a ocasião em que o desespero se manifesta, o desespero de ser esse eu limitado, esse eu que não queria ser e que não posso destruir.

A morte atesta para o ser que toda sua luta é em vão, ela é, conforme Heidegger (1999, p.180), a limitação da limitação e, diante dela, toda a instauração do vigor humano fracassa. No entanto, acreditando que seu desespero advém de fatores externos, o indivíduo não toma consciência que seu mal está em si mesmo, de nada adiantando o desejo de ser outro.

No segundo tipo, o desespero desafio, o homem quer ser si - mesmo. Sua consciência de desespero aumenta progressivamente, aqui, de acordo com Kierkegaard (2004, p.65) “o desespero tem consciência de ser um ato e não provém do exterior como um sofrimento passivo sob a pressão do ambiente, mas diretamente do eu”.

Segundo Kierkegaard (2004, p.65):

O desespero em que pretendemos ser nós mesmos força a consciência de um eu infinito, que nada mais é senão a mais abstrata das forças do eu [...] o desesperado quer ser exatamente esse eu, isolando-o de qualquer relação com um poder que lhe deu resistência, arrancando-o à idéia da existência de tal poder. Com o auxílio dessa forma infinita o eu quer, desesperadamente, dispor de si, ou, criador de si mesmo, fazer do seu eu o que quer ser, escolher o que admitirá ou não o seu eu concreto [...] mete-se na cabeça do homem transformar essa totalidade para ele extrair um eu de acordo com sua idéia [...] quer pela forma infinita, que persiste em ser, construir o seu eu.

O ser que desespera de si mesmo, na busca de ser ele mesmo, designado por Kierkegaard (2004), “o eu ativo”, no sentido que diferente do eu que não quer se si- mesmo, ele não está na passividade da não consciência do desespero na existência, ele é aquele em que o ser quer ser o eu de sua própria invenção. Nesse caso, o homem fecha-se dentro de si mesmo, intricheirando-se no segredo de sua miséria e desesperado, escolhe-se. Jolivet (1975, p.57) afirma que “nesse caso o desespero torna-se um contra Deus: desespero demoníaco que ora é desafio, ora se apresenta como ausência de desespero”. O essencial desse desesperado é, conforme Kierkegaard (2004, p.69), “pensar que a eternidade poderia lembrar-se de o privar da sua miséria”. Mas esse desespero, de acordo com o filósofo, não é para qualquer um: “Este tipo de desespero não é freqüente, heróis dessa espécie não se encontram verdadeiramente senão entre os poetas, nos maiores, dentre eles, os quais conferem sempre a suas criações essa idealidade demoníaca”. É por sua revolta contra a existência que esse desesperado quer ser ele mesmo, ainda que estando consciente de sua miséria, pois, segundo Kierkegaard (2004, p.70): “Exatamente por causa da sua revolta contra a existência, o desesperado gaba-se de possuir uma prova contra ela e contra a sua bondade. Julga ser ele mesmo – sim, com o seu tormento! – para por meio desse próprio tormento, protestar toda a vida.”.

Em uma ou outra forma de desespero consciente existe o pecado. Para Kierkegaard (2004), querer ou não ser si - mesmo é pecado. E pecado não por ignorar, pois este autor vai contra a idéia socrática de que pecar é ignorar, pois para ele o indivíduo não peca por não saber o que é justo, mas sabendo-o, ou pela recusa de compreender a justiça. O desespero saudável para Kierkegaard (2004) seria aquele em que o ser se reconhece como finito e infinito e deseja transcender ao Absoluto, penetrando no eterno e, querendo ser ele mesmo, “o eu mergulha através de sua própria transparência no poder que o criou”. Essa fórmula seria a definição da fé, pois para o referido autor o contrário do desespero é crer, “o contrário do pecado não é a virtude e, sim, a fé”. Aqui a fé não significa aceitar determinada doutrina, mas a condição em que o homem entra quando quer ser si - próprio e se torna ao mesmo tempo transparente diante de Deus e é fundado em Deus. Só assim seria possível sair do desespero. O homem necessita assim dar um salto da fé, crê mesmo que seja absurdo, aliás, crê justamente porque é absurdo.

As idéias de angústia e desespero, colocadas por Kierkegaard (2004), nos dão uma visão sobre a melancolia. Inicialmente, vemos que a melancolia seria a consciência de que é em vão fugir da angústia. Sendo o melancólico aquele que não pode tomar parte na vida imediata, por sentir-se expulso dela e por arrastar, sem prazer, o peso da própria existência.

Considerando essa afirmação, Giles (1975, p.45) afirma que, de acordo com a filosofia kierkegaardiana, “na melancolia atua a angústia que nos espreita e arma-se ainda nos momentos mais altos de deleite”. A melancolia seria então um “não querer profunda e intimamente coisa alguma”. Se entendermos, de acordo com Abbagnano (2007), que a angústia se refere à relação do homem com o mundo e o desespero à relação do homem consigo mesmo, podemos afirmar que no desespero a melancolia estaria relacionada a um excesso de consciência, ou seja, o ser está consciente de seu desespero, quer ser si - mesmo, estando muito próximo ao desespero demoníaco, ou seja, deseja ser ele mesmo e sabe-se miserável, nutrindo uma total revolta pela existência, o melancólico é então aquele que desespera, no sentido de que para ele, na vida, parece não haver esperança. Não à toa, Kierkegaard (2004) se refere a esse desespero como sendo o dos poetas. Acreditamos que a melancolia na filosofia existencial de Kierkegaard seria assim não uma doença, mas excesso de consciência, consciência que arrasta o ser da vida imediata, sentindo-se expulso dela. A melancolia seria, enfim, a vertigem da consciência. Observando a angústia, o desespero e a melancolia na filosofia existencial, passemos agora à psicanálise freudiana, na qual veremos ser traduzida a dinâmica do processo melancólico e sua relação com a angústia.

2.3. MELANCOLIA E PSICANÁLISE FREUDIANA

De acordo com Peres (1996), a primeira teorização de Freud sobre a melancolia aparece na correspondência a Fliess, seu mais importante interlocutor no período de nascimento da psicanálise. Nessas cartas, especialmente no “Rascunho A” que acompanha a carta de dezembro de 1892, melancolia e depressão aparecem como sinônimos e demonstra uma íntima relação entre a melancolia e a angústia, citando inclusive o termo “melancolia de angústia” em uma de suas cartas. Segundo a autora (1996, p.29) “é do lado das então chamadas neuroses atuais – neurastenia e neurose de angústia – que o nosso autor vai iniciar as suas especulações no campo da depressão e da melancolia”. Os sintomas apontados por Freud nesse primeiro momento como típicos do indivíduo depressivo/melancólico, aparecem na carta de 1894, e são: apatia, inibição pressão intracraniana, dispepsia e insônia.

No “Rascunho B”, de acordo com Peres (1996, p.29), Freud acrescenta que toda neurastenia é marcada por “uma certa diminuição da auto confiança, por expectativas pessimistas e por inclinação para idéias antitéticas aflitivas”. Ainda nesse rascunho, Freud falará do melancólico como aquele que tem crises de angústia. No “Rascunho E”, Freud analisaria a origem da angústia, concluindo que ela decorreria de um acúmulo de tensão sexual física, de um bloqueio de descarga, segundo Freud (apud Peres, 1996, p.30), “é um

fator físico da vida sexual que produz angústia”. Ainda nele, Freud faz uma diferença entre melancolia e angústia, afirmando que “os melancólicos são anestésicos, não apresentam desejo de coito, mas uma grande ânsia de amor em sua forma psíquica – uma tensão erótico - psíquica”. Assim, a angústia seria gerada pelo represamento da tensão sexual física, enquanto a melancolia seria gerada pelo acúmulo da tensão sexual psíquica.

Conforme Peres (1996), será o “Rascunho G” que tratará unicamente do termo melancolia e nele, Freud fala em três formas de melancolia: a melancolia genuína aguda ou cíclica, a melancolia neurastênica e a melancolia de angústia. Na primeira, teríamos a cessação da excitação sexual somática quando for aguda e períodos de aumento e diminuição dessa cessação, quando cíclica, na segunda, teríamos uma redução de excitação sexual somática e na última, ou seja, na melancolia de angústia, teríamos um desvio do grupo psíquico, permanecendo, entretanto, a produção de excitação sexual. Segundo a autora (1996, p.33), “essa excitação não absorvida pelo psíquico permanecerá na fronteira entre o somático e o psíquico, pré-condição, portanto, da angústia”. O melancólico é visto por Freud, nesse escrito, como aquele em que há uma falta de excitação sexual somática, ou seja, é anestésico. Dessa forma, Peres (1996, p.33) afirma que o psicanalista propõe, pela primeira vez, a relação entre melancolia e o luto, afirmando que:

O afeto que corresponde à melancolia é o luto, ou seja, anseio por alguma coisa perdida. A melancolia, portanto vincula-se a uma perda, uma perda na vida instintiva, e Freud estabelece um paralelo com a anorexia nervosa (neurose alimentar): a perda do apetite como a perda da libido. A melancolia pode ser entendida assim, como a perda da libido.

Vemos assim que, inicialmente, a idéia de melancolia e angústia está relacionada por Freud a uma perda, ou seja, um luto de ordem sexual. Será então no artigo “Luto e melancolia” ([1917]1980) que Freud detém-se com mais precisão sobre o conceito de melancolia. Nesse texto, Freud nos traz as características da melancolia, distinguindo-a do luto. Segundo ele ([1917]1980, p. 275), “luto é a reação à perda de um ente querido, ou de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido (país, liberdade, o ideal de alguém)” e que após certo lapso de tempo é superado. Essa superação ocorre em pessoas em cuja estrutura psíquica não há predominância de traços melancólicos. Entretanto, em pessoas com disposição patológica, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto. Vemos aqui, que a melancolia é tomada por Freud como doença, ou seja, uma psicopatologia.

No luto, a perda é consciente, uma vez que o sujeito sabe exatamente a causa de seu luto, já na melancolia, ela é inconsciente, pois nela não se pode ver claramente o que foi perdido, a perda pode ser do objeto amado (que pode não ter realmente morrido, mas ter-se perdido enquanto objeto de amor), mas o melancólico não sabe o que perdeu nesse alguém e pode ser também uma perda ideal. O fato é que o melancólico sofre sem saber exatamente a causa de seu sofrimento, o que agrava ainda mais seu estado melancólico. Aqui, percebemos que a melancolia não é mais relacionada, como vimos anteriormente, ao aspecto sexual, a perda não está mais relacionada apenas à libido, mas a algo mais amplo. Freud traz agora a noção de perda ideal que o indivíduo não sabe explicar e quanto aos traços distintivos da melancolia, Freud ([1917]1980, p.276) afirma que:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e a diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição.

A essas características acrescentamos ainda a insônia que, de acordo com Freud, completa o quadro de delírio de inferioridade do melancólico, figurando como “superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar a vida” ([1917]1980, p.278).

É importante destacar ainda que enquanto para o enlutado o mundo se torna vazio, para o melancólico é o próprio ego que se torna vazio e assim ele passa a nutrir uma total satisfação no desmascaramento de si mesmo, apresentando-se sempre como ser desprovido de valor. Nesse ponto, Freud afirma que se deve acreditar no melancólico, uma vez que “apenas ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas”. Para Freud ([1917]1980, p.278-279)

Quando, em sua exacerbada autocrítica, ele se descreve como mesquinho, desonesto, carente de independência, alguém cujo único valor tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de compreender a si mesmo; ficamos imaginando, tão somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie.

Vemos então que, na teoria freudiana, o melancólico é aquele que mais se aproxima da verdade, o que nos permite falar, como dissemos ao tratar da melancolia na filosofia de Kierkegaard, que a melancolia está intimamente ligada à noção de excesso de consciência. Mais uma vez, no trecho acima destacado, é reforçada a idéia de melancolia enquanto doença,

para chegar à verdade o ser precisou adoecer. A doença estaria associada à auto acusação, pois, para Freud, todo aquele que procede desta forma, está doente, quer diga a verdade sobre si, quer se mostre injusto para consigo mesmo.

No entanto, nem sempre há correspondência entre o grau de autodegradação e sua real justificação, ou seja, se autodegradar não significa exatamente se mostrar como é ou como se acredita ser. Muitas vezes, o que ocorre é o contrário, o melancólico traz para si, para seu ego, as acusações que deveriam ser feitas ao objeto que perdeu. Na verdade, todas essas acusações são muitas vezes aplicáveis ao objeto que perdeu, ou melhor, à Coisa, termo que, Kristeva (1989) afirma se referir ao real rebelde à significação, não simbolizável, indizível, e que o melancólico (para não perder) o instala em si, pois o ama, mas por também odiá-lo, o difama, o acusa e acusa a si próprio, pois uma vez este está acoplado a ele, ele também é mau, é nulo e busca a morte. A queixa de si, segundo Kristeva (1989), é um ódio contra o outro, mas que o melancólico ao instalar em si passa a odiar seu próprio ego, daí a satisfação no desmascaramento de si mesmo. Este estado deprimente revela que o indivíduo teve seu ego ferido, vazio e, segundo Kristeva (1989, p.18), “sua tristeza é a expressão mais arcaica de um ferimento narcísico não simbolizável, não nomeável, tão precoce que nenhum agente externo pode ser relacionado com ele”.

Sobre a busca da morte, Freud ([1917]1980, p.284) observa que “é exclusivamente esse sadismo, que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante e perigosa”. Sobre esse ponto, Kristeva (1989, p.13) assinala que: “para o ser falante, a vida é uma vida que tem sentido: ela constitui mesmo o apogeu do sentido. Por isto perdendo o sentido da vida, esta se perde sem dificuldade: sentido desfeito, vida em perigo”. A autora diz ainda que o melancólico deseja a morte, ele não tem angústia de desintegrar-se, sua morte é uma liberação.

É fácil entender essa busca pela morte, uma vez que para o melancólico a vida está desprovida de sentido, parece então, que a morte figura como o único meio de vencer este mal que o devasta. Ele está assim, envolto numa pulsão de morte que o empurra para a destruição total.

No entanto, ainda resta ao melancólico a sublimação que, de acordo com Queiroz (1999, p.100) “é o grande triunfo do homem para burlar a melancolia, a dor da falta, que está presente em maior ou menor grau, mas nunca está totalmente ausente de sua esfera de cogitações”. A sublimação, segundo a autora (1999, p.100):

[...] impulsiona o indivíduo em direção ao seu [...] único salvador: a mania, momento de exaltação em que ele transcende limites atávicos. O 'fazer' é a mania do indivíduo: Inútil, porque não supre a perda; indispensável, porque lhe suaviza a dor.

Queiroz (1999) afirma que não haveria criação artística se não pusessemos a mão sobre esta ferida e, engolindo as lágrimas, não seguíssemos em frente. A mania, momento de euforia, é assim, parte da melancolia, ou segundo Freud ([1917]1980, p.286) a melancolia tem uma “tendência em se transformar em mania”, idéia já colocada por Willis no século XVII, como vimos anteriormente. Vemos, assim, que Freud retoma muito a idéia proposta por Kierkegaard em seu conceito de angústia e desespero, ao tratar da melancolia ligada à noção de consciência, no entanto, a noção de doença proposta por Freud entra em choque com a idéia de Kierkegaard, para quem a mesma pode ser considerada uma condição existencial do ser, que angustiado/desesperado, torna-se consciente de que é em vão fugir da sua condição, passando a não querer profunda e intimamente coisa alguma, uma vez que ele está na desesperança, ou seja, não espera coisa alguma.

A relação entre melancolia e desespero pode ser observada ainda nos estudos de Kristeva (1989, p.13), através dos quais percebemos que a autora trata a melancolia como um desespero, “sombra do desespero”, no qual o ser se depara com o absurdo de sua existência, passando a viver “uma morte viva”. A autora fala ainda da melancolia como um excesso de consciência como vemos no trecho a seguir (1989, p.12):

Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho em minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres.

Vemos aí uma íntima relação entre a idéia de melancolia (depressão) e o conceito de desespero de não querer ser si-mesmo proposto por Kierkegaard (2004), abordado no tópico anterior. Kristeva (1989) falará ainda na relação entre a melancolia e a consciência do indivíduo, de ser, de acordo com Heidegger (2007^a), um “ser-para-a-morte”, afirmando que a dor melancólica seria “a face escondida de minha filosofia” e que sem melancolia não haveria psiquismo, mas apenas atuação ou jogo. A relação entre desespero e melancolia é ainda percebida quando a autora (1989, p.13) nos fala que “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica”, afirmação muito próxima à de Kierkegaard (2004), quanto ao desespero como sendo universal, presente em todo ser, embora muitas vezes não seja consciente. Podemos afirmar, dessa forma, que os conceitos de angústia, desespero e

melancolia muitas vezes se aproximam, o que veremos na análise dos poemas selecionados. Antes, porém, de passarmos à análise dos poemas, trataremos, no capítulo seguinte, das relações entre literatura e melancolia, no qual apresentaremos a literatura como testemunho do sentimento melancólico e apresentaremos ainda os sentidos e formas da melancolia presentes no texto literário.

CAPÍTULO III

MELANCOLIA E LITERATURA

O grande tema da literatura já não é a aventura do homem lançado à conquista do mundo externo, mas a aventura do homem que explora os abismos e as cavernas da sua própria alma. (Ernesto Sábato)

Neste capítulo, trataremos da melancolia enquanto mimetizada no texto literário (ver tópico 3.1) e dos estudos sobre a melancolia na poética de Augusto Anjos, e Florbela Espanca (ver tópico 3.2).

3.1 PRESENÇA DA MELANCOLIA NA LITERATURA

Segundo Scliar (2003), foi no Renascimento que a melancolia passou a ser associada ao trabalho intelectual, sendo o melancólico considerado como aquele que era capaz de grande produção intelectual e artística. Ainda no Renascimento, vimos que Ficinus aponta Saturno como o planeta inspirador de sábios e estudiosos, que sofriam de melancolia por vocação e contemplação, uma vez que o trabalho intelectual, por consumir calor e umidade, deixava de resto apenas frieza e secura, ou seja, a bile negra. Enfim, é no renascimento que encontraremos as primeiras associações entre a melancolia e o trabalho intelectual e, segundo Scliar (2003), nesse período a melancolia irá influenciar os artistas, através dos quais ela passa de entidade médica, ou seja, do paradigma de doença, para o de metáfora.

Na literatura, Scliar (2003) destaca obras como “El melancólico” de Tirso de Molina que versará sobre a melancolia, além de numerosas peças teatrais nas quais a melancolia figura como tema principal. Segundo o autor (2003, p.89), “entre 1500 e 1580 há apenas três referências à melancolia nas peças teatrais inglesas; de 1580 a 1620 o número sobe para duzentos”. Tal informação nos mostra a melancolia como uma tendência da época renascentista. Shakespeare é apontado por Scliar (2003, p.89) como um autor que captou bem a tendência melancólica do período:

Hamlet é um personagem melancólico, desiludido com o mundo; incapaz de vingar a morte do pai, como faria alguém “sadio”, ele é, ao mesmo tempo, dotado de uma superior imaginação. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina.

Obras como “Dom Quixote” refletiria a “melancolia do fidalgo”, tema comum na época, em que a melancolia do príncipe ou do monarca era tratada em escritos como o do médico Moisés Ben Maimom, o qual apontara a existência de uma relação entre a melancolia e a realeza, destacando como possíveis motivos da “epidemia melancólica” entre os monarcas, além das tremendas exigências dos cargos, os conflitos e as exigências da religião. Em “Dom Quixote”, segundo Scliar (2003, p.90):

A aventura que o Cavaleiro da Triste Figura quer viver, a aventura mítica, já não é mais possível; o mito (ao menos em sua forma antiga) foi, como o Anjo da História, de Walter Benjamin, arrastado do Paraíso pelo furioso vento do progresso. Agora predomina a realidade do mundo material. Investir maniacamente contra moinhos de vento – que são máquinas, mesmo rudimentares, e, portanto, símbolo da modernidade – não curará a melancolia. Nem mesmo representa o ideal de uma vida aventureira, como foi a de muitos cavaleiros andantes. A aventura agora é outra, é a aventura comercial, para a qual Sancho estaria mais bem aparelhado que o Cavaleiro da triste Figura. Dom Quixote se refugia nos livros de cavalaria; “de pouco dormir e muito ler se lhe resseca o cérebro”, que resultaria em fantasias doentias, capazes de distorcer a realidade. [...] a sua “triste figura” não passa da projeção corporal do seu temperamento: seco por dentro, seco – magro- por fora.

Vemos assim, de acordo com Scliar (2003), que as obras literárias seriam representantes de um sentimento melancólico. No drama barroco alemão também é freqüente a figura do príncipe melancólico. Conforme afirma Scliar (2003, p.92), Walter Benjamin mostra como era vista a melancolia na dramaturgia barroca alemã (século XVII), afirmando que se na Espanha, o barroco foi produto da Contra- Reforma, na Alemanha, os dramaturgos barrocos eram luteranos e partilhavam “a crença de que a esfera secular era o campo de teste para a existência; um estrito sendo de obediência ao dever era então imperativo moral”. Nos homens isso produzia melancolia, e enquanto as pessoas simples, conforme Scliar (2003), se agarravam à moralidade do cotidiano, à honestidade das pequenas coisas, para o intelectual, isto não neutralizava o absurdo da existência. A idéia de morte enchia o intelecto de profundo terror, de luto por um mundo esvaziado e transformado em máscara. A dramaturgia barroca recuperaria essa máscara.

A título de exemplo, Scliar (2003) destaca como representantes de um sentimento melancólico, as obras de Molina, Shakespeare, Cervantes, já abordadas anteriormente, bem como as obras de Milton, Burton, Baudelaire e seu *Spleen* (“Eu sou um cemitério”), Flaubert e seu *Madame Bovary*, Gautier e seu *Tristesse em mer*. Será graças à influência francesa, que a melancolia chegará ao Brasil.

Nos poetas brasileiros, a tristeza é um tema recorrente, basta lembrarmos poetas como Casimiro de Abreu que no poema *Minha alma é triste* assim se expressa: “minh’alma é triste como o grito agudo/ das arapongas no sertão deserto/ como o nauta sobre o mar sanhudo/ longe da praia que julgou tão perto”; Raimundo Correia que, evocando a África de onde vieram os escravos, fala (em banzo) de “uma tristeza imensa, imensamente”; Álvares de Azevedo, cujos versos falam de crepúsculos, de solidão, de saudade, da morte e Olavo Bilac, que no soneto “Música brasileira” lembra que, atrás da cadência voluptuosa, está:

a tristeza/ dos desertos, da mata, do oceano/ bárbara pocaré, banzo africano,/ e soluços da trova portuguesa” em acordes que são “desejos e orfandades/ de selvagens, cativos e marujos”. É uma música feita de “nostalgias e paixões”; é “lasciva dor, beijo de três saudades,/ flor amorosa de três raças tristes”.

Em Bilac, encontramos em forma poética, segundo Scliar (2003), o que Paulo Prado desenvolveria em seu ensaio, ou seja, a superposição da tristeza e de volúpia, a alusão às “três raças tristes”, à lusa, à indígena e à africana. Scliar (2003) destaca que o ensaio de Prado apontaria a tristeza brasileira como sendo resultante de o brasileiro ser um povo que descende de três raças tristes: os portugueses, além de outros fatores, pelo degredo, o exílio que o Brasil representava para eles, segundo Gilberto Freire (apud Scliar, 2003, p.190): “o português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho”; os indígenas, pelas doenças, a escravidão e dizimação, entre outros, trouxe um clima de total desesperança culminando em um fenômeno de suicídio, para Scliar (2003), consequência da depressão; os africanos, entre outros fatores, por terem sido brutalmente arrancados de suas terras, transportados em infames navios, submetidos ao humilhante trabalho escravo e pelo banzo (saudade da África). Em Bilac, como percebemos, essa idéia já era proposta em forma poética.

Podemos destacar ainda a presença da melancolia nas obras de Machado de Assis, tais como nos romances “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1997, p.15), na qual o narrador fala de uma idéia que lhe ocorreu: “a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”, “Quincas Borba” (2004, p.33), através do qual descobrimos que “a melancolia da paisagem está em nós mesmos”, “Dom Casmurro” (1994), que começa melancólico já no título; nos contos “Um apólogo”, no qual o narrador fala, no final, com “um professor de melancolia”, “O delírio”, no qual aparece a expressão “a melancolia da tarde” proferida pela Natureza, que nesse conto fala como personagem, “Cantiga de Esponsais”, no qual mestre Romão é apresentado como melancólico e “O alienista”, conto no qual, segundo Scliar (2003, p.213) “manifestações

melancólicas e maníacas se alternam” nas figuras das personagens. Doutor Simão Bacamarte, cujo estado de ânimo se alterna constantemente entre a euforia e o desânimo e de sua esposa, dona Evarista, que cai em “profunda melancolia” ao assumir a doença do marido. Vemos, assim, que a melancolia está representada em algumas obras de Machado de Assis, tais como as que destacamos aqui.

A melancolia aparecerá representada ainda na obra “Triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto (1997), no qual, desde o início sabemos que vamos ler um livro amargo, seja pelo título, que representa um anticlímax, antecipando que será triste o final, seja pelo nome da personagem, cuja amargura podemos perceber nas palavras de Scliar (2003, p.220-221), segundo o qual:

Na botânica, “policarpo” é a planta que dá muitos frutos, uma alusão à fertilidade criativa. Mas em “policarpo” pode estar, associado ao poli, muito, o verbo carpir, aludindo a um sofrimento também evocado pela Quaresma – período de meditação e penitência -. A Quaresma nos lembra que depois da festa – e há festa mais festa que o carnaval brasileiro? – vem o sofrimento, a paixão de cristo.

A melancolia está presente em toda a vida dessa personagem, em seus sonhos desfeitos, suas decepções, que o levaram a concluir que a pátria que desejava era um mito e dizer ao final (1997, p.166): “o importante é que ele tivesse sido feliz. Foi? Não”.

Outras obras apontadas por Scliar (2003) como representantes de um sentimento melancólico são os romances “Macunaíma”, de Mário Andrade, na qual, segundo o autor, a personagem Macunaíma seria uma versão exótica, tropicalista da melancolia e “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, na qual vemos que a hora da estrela é a hora da morte.

A melancolia é considerada por Firmo (2004), como uma das temáticas da poética de Mário Quintana. De acordo com esta autora, na poética de Quintana, podemos encontrar um eu - lírico profundamente melancólico. “Os temas mais freqüentes em sua obra são a infância, a morte, o amor, o cotidiano e o tempo.”, observa Firmo (2004, p.127). Um dos poemas analisados pela autora é o poema “Recordo Ainda”:

Recordo ainda... E nada mais importa.../ aqueles dias de uma luz tão mansa/ Que me deixavam, sempre, de lembrança,/ Algum brinquedo novo à minha porta.../ Mas um dia veio um vento de Desesperança/ Soprando cinzas pela noite morta!

Firmo (2004) destaca no poema a presença do luto que caracteriza a melancolia: o luto pela perda da infância. O “vento de Desesperança”, pode ser interpretado como as angústias que nos acometem com a perspectiva do futuro. Vemos então que desespero, angústia e melancolia são sentimentos totalmente interligados, ou seja, a desesperança do eu - lírico vem da angústia quanto à perspectiva do futuro, gerando um estado melancólico.

A melancolia aparece ainda, segundo Firmo (2004), nos textos quintanianos, como o que segue, no qual percebemos a presença da pulsão de morte:

A Amiga
 Ele chegou ao bar, pálido e trêmulo. Sentou-se.
 - Por enquanto nada – desculpou-se ao garçom. – Estou esperando uma
 amiga.
 Dali a dois minutos, estava morto.
 Quanto ao garçom que o atendeu, esse adorava repetir a história, mas
 sempre acrescentava ingenuamente:
 - E até hoje, a “grande amiga” não chegou!

Nesse texto melancolia e ironia aliam-se. Tanto o comportamento do homem como seu estado e a frase que dirigiu ao garçom demonstram que ele encontrava-se em estado de depressão, taciturno e que se decidira pela morte, suicidando-se no bar, sendo que a ironia residiria na ambigüidade provocada pela metáfora que o garçom não pode decodificar, uma vez que ele a entendeu no sentido literal, encarando a morte do homem com naturalidade, já que seria normal ocorrerem mortes em um bar.

Ainda sobre a representação da melancolia na literatura brasileira, os estudos de Viana (2004) destaca essa presença na poética de Álvares de Azevedo, de Olavo Bilac. De fato, percebemos a mimetização da melancolia nos autores citados pelo autor. Em Álvares de Azevedo, mais precisamente no poema “No túmulo do meu amigo João Baptista da Silva Pereira Júnior”, o eu-lírico afirma: “A vida é noite: o sol tem véu de sangue:/ Tateia a sombra a geração descrida.../ Acorda-te, mortal! É no sepulcro/ Que a larva humana se desperta à vida”, manifestando uma total descrença na vida e segurança apenas na morte. Em Bilac, podemos destacar o soneto “Tédio” como representante de uma temática melancólica, revelada pela busca da morte: “Oh, dormir no silêncio e no abandono,/ Só, sem um sonho, sem um pensamento/ E, no letargo do aniquilamento,/ Ter, ó pedra, a quietude do teu sono”.

Ao analisar a obra desses três poetas brasileiros, Viana (2004) conclui que há, entre esses e outros poetas, alguns pontos em comum no que diz respeito à representação do afeto melancólico, delineando, assim, os contornos de uma poética da melancolia, destacando, entre eles, as características que resumimos a seguir:

- *sentimento de perda da Unidade entre o indivíduo e o cosmo*: segundo o autor, em consequência desse sentimento, o real se apresenta ao melancólico, como fragmentado. Uma vez que foi rompida a Unidade que integra indivíduo e natureza, o eu - lírico passa a ver-se como uma presa de inconciliáveis antinomias sendo a antítese a figura típica desse tipo de sentimento.
- *Ambigüidade na representação da natureza*: na poética melancólica, verifica-se um desequilíbrio entre o indivíduo e a natureza, que ele tanto ama quanto maldiz, por vê-la como mãe e madrasta, despertando nele um desejo de vingança.
- *Sentimento de estar exilado e tendência à contemplação*: sentindo-se sozinho, apartado dos homens e do mundo, o melancólico é predisposto à contemplação e a uma exacerbada consciência de si mesmo. A meditação, segundo o autor, corresponde ao impulso que lhe é característico de sondar o micro e o macrocosmos.
- *Tendência a sublimar o desejo sexual e a idealizar o objeto amoroso*: essa tendência é destacada, sobretudo, na poesia romântica, na qual a mulher aparece como uma entidade ilusória. Viana (2004) destaca o fato de o eu - lírico não desejar propriamente o ato sexual, mas nutrir um desejo pelo amor em sua forma psíquica, resultando disso, o delírio, a fantasia e o excesso de imaginação.
- *Angustiosa consciência da transitoriedade*: na linguagem melancólica fica evidente o desespero ante a efemeridade do mundo, levando o eu - lírico a se fixar nos escombros e nas ruínas, que constituem indícios de uma totalidade perdida, advindo daí o uso constante de alegorias que segundo o autor, são representações espaciais denunciadoras da passagem do tempo. O sentimento do efêmero assusta o melancólico e ao mesmo tempo o fascina por lhe acenar a perspectiva da morte.
- *Combate entre a idéia e a forma, sentimento e expressão*: presente especialmente nos poetas simbolistas e parnasianos, que, segundo o autor, prenunciam as reflexões metalingüísticas dos autores modernos, tal característica aponta para uma procura, através da forma, de compensar o sentimento de um vazio, um vácuo narcísico.

- *Disposição para o sacrifício*: sobre essa característica, Viana (2004) afirma que o melancólico, através da consciência de suas renúncias e padecimentos, passa a ver a si mesmo como um ser de exceção, que suporta em níveis intensos o efeito dos pecados humanos.
- *Desencanto conseqüente à perda da crença*: é comum na linguagem melancólica a referência do contraste entre o passado de inocência e esperança, e um presente marcado pela perda das ilusões. Segundo Viana (2004), na representação dessa ruptura, que o fez triste e desencantado, o melancólico imagina ter vivido num lugar-tempo ideal (ilha, pátria, infância) do qual foi banido pelas duras injunções da realidade, retomando o mito do paraíso perdido.

Ainda no plano literário, o autor destaca a presença de imagens de solidão e devaneio em que o eu - lírico se reconhece apartado do mundo e numa condição privilegiada para refletir sobre o destino humano. O eu - lírico melancólico, segundo Viana (2004, p.12) “recusa o comércio afetivo com as pessoas, como se isso fosse um rebaixamento, e com um ar de superioridade prefere, a viver, contemplar o espetáculo da vida.

São ainda características desse discurso, segundo o autor, o excesso de idéias e a repetição obsessiva de imagens e temas, o que, psicanaliticamente falando, apontaria uma fixação por um *objeto perdido* que, na chamada melancolia narcísica, encontra-se no interior do indivíduo. A angústia do melancólico seria a de não falar ou fazê-lo de maneira precária, insuficiente, isso se daria porque, como afirma Viana (2004, p.13) “a linguagem, para ele, é o meio de traduzir a fratura do espírito ante uma perda do Sentido Absoluto, matriz do sentimento melancólico cristão, instalado no homem por força do pecado original.”.

Vemos aqui a associação da angústia do melancólico ao pecado original já sugerida na filosofia kierkegaardiana, como vimos anteriormente e, nesse sentido, Scliar (2003), falará de uma melancolia trazida aos trópicos (ao povo do sol) pelos europeus (povo do frio) junto com a noção cristã de culpa e pecado, noção que, para o autor, inexistia ao sul do equador, motivo, entre outros, que levaria os europeus a verem nas terras “descobertas” uma aproximação à idéia de “Paraíso”, lugar “onde abolidos estariam o autocontrole dos instintos e a culpa”. Para o autor (2003, p.130), sem essas noções de culpa e consciência do pecado não haveria motivos para melancolia, pois “sem culpa, não há melancolia, não há sofrimento”.

A rejeição ao erotismo, uma aversão ao prazer, seria segundo Viana (2004), típico de uma linguagem melancólica que se revelaria através da expressão de um ódio ao próprio corpo. O autor (2004, p.14) entende da seguinte forma tal rejeição: “se o melancólico tem culpa, seu corpo é o lugar de ele se punir.” Sendo que “No plano da representação literária, o efeito de tal correspondência é a segmentação ou mesmo o desaparecimento do corpo material, que ora se volatiliza, na perspectiva da sublimação e da idealização, ora aparece despedaçado, corrompido, putrefeito” (VIANA, 2004, p.14).

Viana (2004) discorre ainda sobre a íntima relação entre a melancolia e a ironia ao que parecem ter uma base comum que, segundo ele (2004, p.14), seria “a percepção do contraste ante a pequenez do homem e o seu desejo de transcender a si mesmo rumo a uma experiência do Infinito.”, idéia que, segundo o autor, seria expressa na poesia através do constante combate entre a idéia e a forma, o sentimento e a expressão, característica de muitos autores modernos nos quais a elaboração artística adquire um estatuto de transcendência, tais como João Cabral de melo Neto e Drummond.

A diferença apontada pelo autor, entre as duas seria apenas no sentido de que, enquanto na expressão melancólica vemos o ser sucumbir à perda do objeto perdido, na ironista temos uma reação do ser a ela com desdém que parece alimentar-se do próprio fracasso. Para Viana (2004, p.14), se na melancolia o ego se reconhece vencido e tende à autodepreciação, na ironia, embora, assim como na melancolia, haja a aspiração a um (objeto) Absoluto que não está ao seu alcance e um ressentimento frente a uma perda, a uma falta, o indivíduo não sucumbe ao puro auto-envilecimento, pois ele se coloca bem acima do que denuncia ou critica. Pela ironia, segundo Viana (2004), suaviza-se a angústia.

Embora considerando essas características apontadas por Viana (2004) como típicas de uma poética melancólica, na análise que segue não pretendemos apenas verificar a presença de tais características, mas deixar falar o texto poético, num diálogo que livremente convoca contribuições do existencialismo kierkegaardiano nos apontando novas formas de perceber a representação melancólica associada às noções de angústia e desespero, situando-a enquanto condição existencial, enquanto vertigem de consciência do Ser no mundo.

Na poética de agosto dos Anjos, tanto os estudos de Viana (1994) como os de Bezerra (2004), entre outros, o primeiro trilhando o caminho da psicanálise e o segundo tratando da alegoria presente nos poemas, têm apontado a presença da melancolia textual, o que sugere a pertinência de nosso estudo. No entanto, nossa leitura da melancolia em Augusto

dos Anjos, buscará o diálogo entre essa poética e a filosofia existencial, o que diferencia nossa leitura em relação aos estudos citados.

No caso de Florbela Espanca, muito se tem falado de sua poética amorosa, como atestam os estudos de Moisés (2000, p.483), segundo o qual, embora Florbela se aproxime de sonetistas como Camões, Bocage e Antero, deles difere “numa série de pontos (resultantes, no geral, de ser uma mulher e, por isso, cantar apenas o Amor)”. Como percebemos pela citação, o estudo de Moisés (2000) é bastante reducionista por não abarcar toda a riqueza da obra de Florbela e ainda entendê-la unicamente como uma expressão dos anseios amorosos femininos, não considerando seu aspecto mais amplo, de representação do humano. Além dele, outros estudiosos tem destacado, ou a temática amorosa da poeta, como os estudos de Dal Farra (1995), Ferreira (1995), ou do feminino, como atestam os estudos de Hortas (1995), sendo sua poética melancólica pouco trabalhada. A exceção seriam alguns estudos sobre a presença da morte em sua poética, tais como os estudos de Pereira (1995) e Dal Farra (2002).

Nesse sentido, acreditamos que nosso trabalho se diferencia dos demais no sentido de resgatar essa poética melancólica, como vimos, ainda pouco trabalhada. No entanto, antes de passarmos à análise dos poemas à luz da filosofia kierkegaardiana, torna-se relevante fazer algumas considerações sobre os estudos realizados sobre a poética de ambos no que diz respeito não apenas à mimetização da melancolia textual, mas à sua relação com a vida dos poetas.

3.2 MELANCOLIA NAS POÉTICAS DE AUGUSTO DOS ANJOS E FLORBELA ESPANCA: A RELAÇÃO VIDA E OBRA.

A presença da melancolia no texto poético de Florbela Espanca tem sido uma temática pouco abordada pela crítica literária. No caso de Augusto dos Anjos, embora muito se tenha falado da presença da melancolia em sua poética, percebemos que esta tem sido predominantemente estudada de forma reducionista, por uma via autobiografista, os quais tomam a melancolia textual para fazer uma análise biográfica da melancolia pessoal apontando para uma possível consonância entre vida e obra.

No caso de Florbela Espanca geralmente, têm-se privilegiado sua poesia lírico-amorosa, embora, no que diz respeito à presença de sentimentos melancólicos em sua poética, assim como na maioria dos estudos sobre a poética de Augusto dos Anjos, essa seja entendida enquanto uma representação dos conflitos pessoais da poeta. Muitos desses estudos se constituem numa leitura psicologista, geralmente por uma via psicanalista, os quais apontam

uma tradução da linguagem simbólica da obra como indicativo de traumas ou neuroses de seu autor. No entanto, segundo Bordini (2003), atenta para o fato de que vida e obra nem sempre são consoantes e que há casos suficientes na literatura para provar que a dissonância entre as duas existe.

Se considerarmos os dois poetas aqui estudados, vemos que muitas vezes são apontadas, em relação à presença da melancolia em suas poéticas, uma consonância entre a obra e a vida de ambos. Em relação a Augusto dos Anjos, são muitos estudos que apontam a consonância entre a vida e a obra do autor. Nesse sentido, Erickson (2003), concordando com Helena, afirma que esta “tem razão em caracterizar a crítica do poeta como principalmente biográfica” embora, segundo Erickson (2003), alguns dos estudos que Helena toma por biográficos, a exemplo dos estudos de Houaiss, Carlos Burlamaqui Kopke, J. Escobar Farias, Ledo Ivo e Humberto Nóbrega, contenham comentários interessantes e iluminadores que não podem ser desprezados.

Um dos muitos estudos apontados por Erickson (2003) como bibliografia biográfica ou psicologista de Augusto dos Anjos, ou seja, nos quais a interpretação da poesia está apenas a serviço da biografia, é o estudo de Almeida (1962). Nesse estudo, intitulado *Augusto dos Anjos: razões de sua angústia*, percebemos que o autor pretende, além de tratar da biografia do poeta, fazer uma leitura psicológica de sua obra no intuito de “levantar a ponta da cortina para melhor compreensão das suas mensagens de angústia”, buscando encontrar na poesia o homem, uma vez que para ele, o eu de Augusto pode ser encontrado dentro do *Eu*.

Sendo assim, Almeida (1962) aponta como as razões da angústia de Augusto, ou melhor da angústia na poética de Augusto, entre outros fatores, um drama de amor, amor não concretizado em vida e que, pela impossibilidade de viver esse amor, o poeta teria adquirido uma imensa angústia que poderia ser observada em sua obra. Para confirmar sua afirmação Almeida (1962, p.24-26) destaca, entre outros, o poema “A Árvore da Serra”, no qual, segundo o autor é nítida a alusão a um amor desejado e não vivido. Destacamos aqui esse poema para dar uma noção mais clara das idéias colocadas por Almeida (1962).

No soneto, Augusto (sim, o homem, afinal, para Almeida (1962), não existe separação entre o eu - lírico e o homem Augusto dos Anjos) assim se expressa:

A ÁRVORE DA SERRA

01 — As árvores, meu filho, não têm alma!
 02 E esta árvore me serve de empecilho...
 03 É preciso cortá-la, pois, meu filho,
 04 Para que eu tenha uma velhice calma!

05 — Meu pai, por que sua ira não se acalma?!
 06 Não vê que em tudo existe o mesmo brilho?!
 07 Deus pos almas nos cedros... no junquilha...
 08 Esta árvore, meu pai, possui minh'alma! ...

09 — Disse — e ajoelhou-se, numa rogativa:
 10 «Não mate a árvore, pai, para que eu viva!»
 11 E quando a árvore, olhando a pátria serra,

12 Caiu aos golpes do machado bronco,
 13 O moço triste se abraçou com o tronco
 14 E nunca mais se levantou da terra!

Considerando o poema, o autor (1962, p.26) dirá que eles mostram “que foi por causa de um amor desventurado que se fez assim tão sombrio” e analisa o poema da seguinte forma:

A cena teria se passado no engenho Pau D'arco residência do poeta. O moço triste era ele, e a namorada, a árvore da serra, que possuía a sua alma. A bem amada já havia cedido ao amor do poeta [...] Por ser uma jovem de condição humilde, [...] o pai austero [...] determinou [...] tirar para sempre da presença do filho aquela flor silvestre, que o tinha preso aos seus encantos, crendo que, com o desaparecimento do empecilho, pudesse ter uma velhice calma. [...] os versos deixam transparecer que houve violência. Mais de uma vez fala o poeta em golpes [...] Caiu aos *golpes* do machado bronco [...] A moça ao que parece era natural do brejo ou do sertão [...] de outra forma não há sentido para o verso “E quando a árvore, olhando a pátria serra”.

Vemos assim que, para Almeida (1962), nesses poemas, Augusto falaria de um amor proibido, e demonstraria ao leitor toda a razão de sua angústia diante da rejeição do pai pela sua amada que, como induz o escritor, foi morta por determinação do pai que não aceitava sua humilde condição. Toda a obra de Augusto, segundo o autor, está permeada pela dor dessa perda, perda que causaria toda a angústia de seus versos, os quais demonstrariam seu posterior descrédito pelo amor e ainda explicariam a constante presença da morte nessa poética. Almeida (1962, p.33) chegar a achar “curioso que o egoísmo de uma dor sem fim não lhe tenha feito perder o amor ao pai”, uma vez que na poética augustiana alguns sonetos são dedicados à figura paterna.

Podemos perceber, dessa forma, que a análise proposta por Almeida (1962) reduz a poética de Augusto dos Anjos a uma simples expressão dos conflitos de seu autor, conflitos

que, nesse caso, não são confirmados nem pelos textos, nem mesmo pela biografia do autor, o que nos permite afirmar que a interpretação de Almeida (1962) é muito forçada. Ora, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), a árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e mais difundidos, cuja simples bibliografia daria para formar um livro. Ela simboliza a vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, evocando o simbolismo da verticalidade; simboliza a morte e regeneração, atentando assim para o aspecto cíclico da evolução cósmica; simboliza a relação entre a terra e o céu, uma vez que suas raízes mergulham no solo e seus galhos se elevam para o céu; é o pilar vertebral de sustentação da casa; representa a transmissão da imortalidade, como perceptível na árvore da vida no mito do edêmico; seu tronco, erguido em direção ao céu, simboliza a força e o poder solar, dizendo respeito ao falo, imagem arquetípica do pai, sendo que sua derrubada representaria a castração; representa a família (árvore genealógica), a cidade, o povo e ainda o poder do rei, figura situada entre os deuses e os homens. Sendo assim, muitas são as possibilidades de leitura do poema, considerando as inúmeras leituras do símbolo da árvore.

Considerando as informações de Chevalier e Gheerbrant (2007) no que diz respeito à representação do gênero, a árvore estaria muito mais relacionada ao masculino, ao fálico, que ao feminino cuja relação é proposta por Almeida (1962). Se é possível fazer uma ponte entre a ficção e a confissão, seria mais relevante entender a relação da árvore enquanto símbolo da casa, proposta pelos autores (2007, p.84), representando a “coluna vertebral” que a sustenta, em torno da qual estaria a família. Ora, sabemos que Augusto presenciou o declínio financeiro de sua família, os Fernandes de Carvalho, proprietários de engenhos nas várzeas da Paraíba, devido a vários fatores como: a baixa do açúcar e da aguardente, a abolição da escravatura, a proclamação da República e o estabelecimento da Companhia de Engenhos Centrais anglo-holandesa, fatores esses que viriam causar o desmoronamento de todo um amplo setor da classe latifundiária do Nordeste, agravando a miséria legendária da região.

Basta recordar que em 1982, os dois engenhos da família Fernandes de Carvalho, o “Coité” e o “Pau D’arco”, foram hipotecados, sendo posteriormente vendidos. Dessa forma, podemos interpretar a árvore como representação da casa onde se reúne a família, ou seja, as propriedades da família, local onde Augusto escrevera muitos de seus poemas, onde estaria depositada sua alma, e a derrubada como a crise financeira que culminaria com a vendas das terras. “É preciso cortá-la”, pode ser interpretado por é preciso dela se desfazer, uma vez que a situação financeira impedia à família continuar de posse das terras.

Embora não seja nosso intuito fazer uma interpretação do poema mencionado, consideramos que essa leitura seria bem mais condizente com a biografia do poeta e nela, poderíamos observar a relação entre a ficção e a confissão. Seria menos forçada que a leitura de Almeida (1962) para quem o verso “E quando a árvore, olhando a pátria serra” não tem sentido se não for relacionado à figura feminina supostamente assassinada pelo pai de Augusto.

Ora, sabemos que a linguagem poética, através de suas metáforas pode muito bem realizar a personificação das coisas inanimadas e, como vimos, a árvore representa uma gama enorme de significação. A personificação do inanimado, figura de linguagem que recebe o nome de Prosopopéia, é bastante utilizada na linguagem literária. A título de exemplo podemos citar o poema “A cumeeira de Aroeira lá da casa grande” do poeta campinense Jessier Quirino (2006) no qual, assim como em Augusto, o poeta discorre sobre o olhar da cumeeira, aqui não lançado para a pátria serra, mas para casa-grande. No poema, é a partir do olhar e da fala da cumeeira que é realizada uma descrição pormenorizada da casa grande: “Oh, cumeeira de aroeira dessa casa grande/ Veja e nos mande uma visão dessa velha morada [...] Esta é a visão daqui de cima que meu olho expande/ Eu, cumeeira de aroeira dessa casa-grande” (2006, p.35).

Como se vê, considerar o verso “E quando a árvore olhando a pátria serra” sem sentido, se não relacionado à jovem, é desconsiderar a multisignificação da linguagem poética.

É se referindo a exemplos como o da leitura de Almeida (1962) que Erickson (2003) considera ainda pouco a fortuna crítica sobre essa poética, uma vez que muito da crítica de Augusto não pode ser considerada crítica no sentido técnico, pois nela a interpretação da poesia está geralmente a serviço da biografia do poeta.

Acrescentamos ainda que muitos dos estudos que vêm na poética de Augusto uma expressão de seus conflitos pessoais ou mesmo de seus males físicos ou psíquicos, não encontram fundamento, uma vez que, segundo Erickson (2003, p.31), na biografia escrita por Nóbrega (1994), este autor consegue “desferir golpes mortais contra a hipótese de que Augusto dos Anjos teria sido tuberculoso ou maníaco-depressivo, [...] abrindo espaço para se interpretar as imagens do poeta como construções imaginárias”.

Nóbrega (1994) também trará a público alguns poemas humorísticos de Augusto até então ignorados, como o poema “Versos Carnavalescos”, no qual o poeta assim se expressa

nos versos iniciais: “Digno como um presidente/ - Clonesno, tangendo guisos/ Abro a válvula dos risos/ Para alegrar toda esta gente”, demonstrando assim, outra face do poeta, a face da alegria, desconhecida em sua obra. Percebemos, assim, que a consonância entre vida e obra, no caso de Augusto, embora muitas vezes atestada pela crítica, não encontra suporte que a confirme.

Quanto aos estudos sobre Florbela Espanca podemos dizer que muito se tem falado numa consonância entre vida e obra. Autores como Moisés (2001, p.253), consideram que sua poesia “trata-se duma poesia-confissão, através da qual ganha relevo eloqüente, cálido e sincero, toda a desesperante experiência sentimental duma mulher.” No entanto, ao contrário de Augusto, uma consonância entre vida e obra, em relação aos problemas psíquicos, parece ser atestada, uma vez que, segundo Dal Farra (1996, p.LI), nos anos de 1918 Florbela segue para Quefes (Algarves) e, em 1923, para Gonça (Guimarães) a fim de tratar-se de sua doença que, de acordo com Moisés (2001, p.253), consistia em estar “Deprimida, desiludida”, sendo que nesse momento a poeta “retira-se do convívio social”.

Após a morte do irmão Apeles Espanca, segundo Dal Farra (1998, p.LIV), Florbela “se declara quase permanentemente deprimida, doente dos nervos, fumando em demasia e emagrecendo sensivelmente”. Sobre a morte do irmão, a poeta diz (1996, p. LIV) “esse horror arrasou-me, esfacelou-me”. Florbela afirma ainda ser (1996, p.XIX) “uma revoltada Joh que está doente e tem os nervos destrambelhados”.

Segundo Dal Farra (1996, p.XIX), a poeta apenas consegue dormir à custa de “Veronal” e “seu estado de espírito está desejoso da transformação universal pela morte”. A autora (1996, p.LV) diz ainda que, em seu “*Diário do último ano*”, encetado em primeiro de janeiro de 1930, Florbela mostra o profundo estado de solidão no qual está mergulhada. A leitura do diário e das cartas escritas pela poeta no seu último ano, organizadas por Dal Farra (2002) deixa entrever a presença de uma doença nervosa que lhe impede de viver uma vida social satisfatória. Florbela declara-se constantemente nervosa, com insônia, insatisfeita com a vida, com os outros e consigo mesmo, sem condições para sair de casa e desejosa por morrer. Numa das páginas do diário, datado de 22 de fevereiro de 1930, lemos a seguinte:

O olhar de um bicho comove-me mais profundamente que um olhar humano. Há lá dentro uma alma que quer falar e não pode, princesa encantada por qualquer má fada. Num grande esforço de compreensão, debruço-me, mergulho os meus olhos nos olhos do meu cão: tu que queres? E os olhos respondem-me e eu não entendo... Ah; ter quatro patas e compreender a súplica humilde, a angustiada ansiedade daquele olhar! Afinal... De que tendes vós orgulho, ó gentes?

Nesse último ano de vida, Florbela “vive só e retirada... deixando-se rodear tão-só pelos seus livros, flores e cão”, como afirma Dal Farra (1996, p.XIX), vindo a suicidar-se, ritualisticamente na madrugada do dia oito de dezembro (momento em que faz 36 anos), em Matosinhos, com uma dose letal de Veronal (medicamento que usava para dormir). Dal farra afirma que, embora a versão oficial fosse a de morte natural, “o atestado de óbito apontava como *causa mortis* um ‘edema pulmonar’”, a causa verdadeira teria sido velada pela família, o que é fácil de ser entendido pelos seguintes fatos: “uma família católica, interdição da palavra suicídio na imprensa, receio de falatório” (Dal Farra, 1996, p.XIX). Segundo a autora, o fato de seu último marido ser médico teria ajudado no encobrimento da verdadeira causa da morte da poeta.

Como podemos perceber, esses estudos têm apontado para uma consonância entre a vida e a obra de Florbela Espanca, no entanto, não é nosso intuito, nesse trabalho, fazer uma análise da vida dos poetas ou de possíveis relações entre suas vidas e suas obras. Nesse sentido, é importante destacar que a leitura da obra de Florbela mostra que a autora não tratou de exprimir apenas sentimentos que podem ser considerados melancólicos, mas variados temas, como a religiosidade, o amor, o fazer poético, o erotismo, entre outros, o que nos permite afirmar que, embora se considere que há uma consonância entre a melancolia textual e a real da poeta, como apontam os estudos de Dal farra (1996) e Moisés (2000), sua obra é bem mais ampla e nosso estudo tomará apenas um dos muitos temas, apenas uma das muitas faces encontradas nessa obra.

Em Florbela, percebemos que se em alguns sonetos como os que analisamos nesse trabalho o eu-lírico se coloca sempre de forma negativa diante da vida, do amor, e de si próprio, em outros, ocorre exatamente o contrário, ou seja, uma exaltação da vida, do amor e de si como atestam os sonetos “O nosso mundo”, “Amar!” e “Versos de Orgulho”, entre outros. Sendo assim, nossa análise parte da noção proposta por Heidegger (2007b) de que a poesia não é beleza, nem criação, nem imitação, mas revelação do ser, desocultamento original, ou seja, forma do ser se revelar, no sentido de que na obra de arte acontece a revelação ou a verdade de algo, a verdade do ser.

Obviamente, não podemos desconsiderar que a consonância entre vida e obra é muitas vezes atestada. Conforme afirma Santiago (2006), é possível haver o processo de transferência da experiência pessoal para o outro através da palavra poética. O autor demonstra como essa transferência é perceptível na poética drummondiana. Da mesma

maneira Cândido (2006), ao analisar o romance de Graciliano Ramos, pressupõe que há nessa obra uma pesquisa progressiva da personalidade, quase sempre com manipulação ficcional de elementos autobiográficos, o que levou o romancista a ir passando para o relato direto de sua própria vida, ou seja, o romancista, da ficção passa para a autobiografia quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se. O trânsito do ficcional para o autobiográfico se torna mais evidente no romance “Infância”, pois conforme afirma o autor (2006, p.90), “infância é autobiografia tratada literariamente”.

No caso de Florbela Espanca, Junqueira (2003) ao analisar sua prosa, seu Diário e contos e algumas cartas pessoais, observa haver em sua obra uma “estética da teatralidade”, no sentido de que há muito de sua vida presente nos contos e muito de ficção em seu Diário, o que leva a autora afirmar sobre Florbela (2003, p.115) que assim “como um camaleão, ela é capaz de mudar de cor instantaneamente para impedir que a retenham no ‘tecido incolor de sua vida medíocre’”.

De fato, é possível verificar na prosa de Florbela inúmeros momentos em que a ficção cede lugar à confissão. O livro de contos “A máscara do destino”, escrito após a morte de seu irmão Apeles Espanca, piloto-aviador da Aviação Naval, morto quando o hidroavião que pilotava se despenhou no Rio Tejo, além de ser dedicado a ele: “Ao meu querido irmão, ao meu querido morto” diz a dedicatória, traz, em todos os contos, uma constante obsessão pela morte representada pelas personagens que parecem viver apenas sua função, sendo que o conto intitulado “O aviador”, Florbela faz uma alegoria da morte de Apeles, em que seu acidente é iluminado através do mito de Faetonte.

Na obra poética, Florbela dedica ainda visivelmente ao irmão o soneto: “In memoriam”, no livro Charneca em Flor. No entanto, não é apenas em relação ao irmão que percebemos a presença da confissão na obra de Florbela. No conto “À margem dum soneto” da obra Dominó Preto, é nítida, logo no início do conto, a relação entre a protagonista e a pessoa de Florbela. Nele, temos um enredo simples: numa noite de novembro, num frio luar de inverno, uma poetisa recebe em casa um visitante a quem confessa ter terminado o soneto com que vai fechar seu livro de versos. A poetisa ler então o soneto ao visitante que repete incessantemente sua última estrofe: “Ó pavoroso mal de ser sozinha!/ Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas almas a rir dentro da minha!”

Ora, soneto mencionado pela poetisa, personagem do conto, é mesmo soneto intitulado “Loucura”, pertence à coletânea de poemas “Reliquiae” (1931, obra póstuma) de Florbela Espanca, o que nos leva a inferir que ela fala de si própria.

Em Augusto dos Anjos, também podemos afirmar que em muitos momentos é perceptível a construção de uma ponte entre a vida e a obra, bastar destacar os sonetos “I”, “II” e “III”, todos dedicados à figura paterna, bem como o soneto “Ricordanza della mia gioventú”, no qual o autor recorda a figura de sua ama-de-leite Guilhermina.

Destaca-se ainda na obra poética de Augusto dos Anjos uma visível relação entre sua concepção negativa do destino humano e as influências, entre outras, da filosofia de Spencer, de Shopenhauer e do materialismo de Haeckel. Doutrinas das quais Augusto provavelmente trava conhecimento a partir de 1903, quando ingressa na Faculdade de Direito do Recife, onde, de acordo com Fonseca (2006), imperava o movimento intelectual conhecido como Escola de Recife, movimento de ampla repercussão que reuniu pensadores, estudiosos, juristas, sociólogos e poetas voltados ao debate de mais variados temas dentro de suas respectivas áreas.

Da filosofia de Spencer viria o conceito de que a ciência é incapaz de apreender o incognoscível; de Haeckel, o materialismo impregnou o pensamento de Augusto com a idéia da morte como um fenômeno físico-químico e de Shopenhauer a influência se dá no sentido de colocar a essência do mundo tendo como base a vontade do homem, chegando dessa forma, a uma visão negativa do processo social e do destino dos homens.

Para Gullar (1978), embora o Nordeste de Augusto dos Anjos não conhecesse nem as conquistas científicas nem os avanços sociais e econômicos contra os quais se insurgiam aquelas filosofias, na dialética da cultura dependente, elas se tornam, para o poeta, a expressão do desmoronamento do seu mundo pré-industrial. Segundo esse autor (1978, p.17), “De fato, na realidade que o rodeava – marcada pela miséria física e social das famílias falidas, dos caboclos e negros famintos, do tio louco a vagar pelos matos – era difícil descobrir argumentos para contestar o niilismo que aprendera nos livros. Pelo contrário, tudo o confirmava. Pode-se afirmar que, o conhecimento dessas doutrinas, oferecia a Augusto uma explicação para aquele mundo que se deteriorava lhe permitindo emprestar as dimensões de tragédia universal, tragédia essa que seria perceptivelmente mimetizada em sua obra poética.

Vemos assim que é sempre possível traçar um paralelo entre vida e obra. No entanto, não é nosso objetivo nesse trabalho apontar, nos poemas selecionados, as relações entre a ficção e a confissão, mas antes, perceber a revelação do Ser na poesia não como ser individual, particular e sim como revelação do Ser enquanto existente, do Ser universal. Nesse sentido, ao fazer a leitura da mimetização da melancolia na poética de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, acreditamos, de acordo com Costa Lima (1966), que embora o pessoal possa ser matéria da poesia, esta não se confunde com a expressão de queixas

personais. Dessa forma, acreditamos que os poetas falam não de si ou de seus conflitos existenciais particulares, mas das experiências e conflitos humanos que são universais e ultrapassam o tempo e o espaço. Por isso, nossa análise busca ultrapassar a questão da melancolia pessoal e delinear os elementos presentes unicamente na poética dos autores, ou seja, nossa proposta é fazer uma leitura da melancolia textual, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

**MELANCOLIA NA POÉTICA DE
FLORBELA ESPANCA E AUGUSTO DOS ANJOS.**

Será audácia, aos olhos de muitos, afirmar-se que toda grande poesia constitui um escândalo. Talvez nem toda a grande poesia o seja; mas constitui-o, ou melhor, deve constituí-lo, a que nasce da angústia, da insolubilidade dos grandes problemas do homem. (Adolfo Casais Monteiro)

Neste capítulo analisaremos a poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, observando as aproximações e divergências entre eles no trato com a representação da melancolia. Antes, porém, de passarmos à análise dos poemas, faremos algumas considerações sobre a obra de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, destacando seus estilos, influências e seu lugar no contexto do Modernismo.

4.1 FLORBELA ESPANCA

No início de sua composição, a predileção poética de Florbela Espanca (1894 -1930) recaí sobre as quadras em redondilha maior como atesta a obra “Trocando olhares” (1915-1917). Nesse início, segundo Dal Farra (1996, p.XXVIII), Florbela “adota para si as trovas de cunho lírico-amoroso. Precisamente as que retêm resquícios das cantigas d’amigo e d’amor medievais, pendendo para as ditas de desgraça”, sendo que nas cantigas d’amor, Florbela transforma as prerrogativas masculinas em femininas, atestando o verdadeiro agente da vassalagem, ou seja, a mulher. Em seguida, alcança o soneto decassílabo que predominará em sua poesia, como atestam as demais obras da autora e que, segundo Moisés (2001, p.255), demonstram “influência sensível dos sonetos anteriores”.

A introdução do ‘tu’ no coração do poema, tornando-o uma comunicação direta com o outro e conferindo à obra um caráter dialógico dá lugar, posteriormente, ao ‘eu’ que desloca a atenção sobre si mesmo e atrai para si o mundo ao redor, como afirma Dal Farra (1996, p. XXVIII). Os poemas selecionados para a análise demonstram bem essa inserção do ‘eu’ nos poemas de Florbela.

A temática de sua obra gira em torno do gênero lírico que Maia (1996, p.192) tem como característica da inspiração “nos temas fundamentais do homem (amor, morte, tempo,

natureza, perda, criação), o poeta fala de si próprio, exprimindo sentimentos íntimos.” Em Florbela temos: o erotismo, o sonho como registro de capturação do real, exaltação da morte, escolha de ambientes noturnos, o culto literário da dor, da solidão, e o narcisismo. Estes últimos, muito provavelmente, influências de Antonio Nobre, poeta simbolista português, compositor de versos nos quais predominavam certo pessimismo, muito querido por Florbela, a quem ela dedicou um soneto intitulado “A Anto” no seu manuscrito “Trocando olhares”, no qual diz: “Poeta da saudade,/ ó meu poeta qu’rido/[...] ó Anto! Eu adoro os teus estranhos versos” . Além da aproximação entre Florbela e Antonio Nobre, Nogueira (1995) destaca ainda as aproximações entre a poética de Florbela e a de autores como Antero de Quental, e seu contemporâneo, Mário de Sá-Carneiro.

Dal Farra (1996) destaca que durante a vida Florbela não alcança o reconhecimento. Seus dois livros publicados em vida: “Livro de Mágoas” (1919) e “Livro de Sórora Saudade” (1923), passam despercebidos pela crítica, sendo que o jornal lisboeta católico acusou seu “Livro de Sórora Saudade” de “revoltadamente pagão” e o artigo terminava dizendo: “Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador” (1996, p. X). Como percebemos, sua obra recebe um frio acolhimento por parte da crítica pelos seus estranhos versos e pela sua condição feminina. Sua obra ficou de certo modo marginalizada, mas isso não importava muito a Florbela que, como destaca Dal Farra (1996), afirmava sentir horror a tudo o que era muito popular.

No entanto, a atitude da crítica mudaria muito após sua morte. Dal farra (1996, p.XVI) nos dirá que Guido Batelli, o professor com quem Florbela deixara o manuscrito “Charneca em Flor”, publica-o em 1931 e, manipulando o suicídio da poeta, usando-o como isca de vendagem, consegue uma extraordinária façanha: “Em pouco mais de uma semana a edição de janeiro de 1931 se esgota, e outra e mais outra” (1996, p. XVII).

Estimulado pelo ocorrido, inédito na história da imprensa portuguesa, Batelli publica tudo o que encontra sobre Florbela ainda nesse mesmo ano: “Reliquiae” (poesia), “As máscaras do destino” (contos) e sua correspondência com Júlia Alves e com ele próprio. No entanto, tempo depois, segundo Dal Farra (1996), descobrir-se-á que muito da obra de Florbela foi distorcida por Batelli. A autora afirma (1996, p. XVIII) que “quase quarenta anos depois, quando, em 1979, Augustina Bessa-Luís toma conta do espólio de Florbela, encontrado na biblioteca pública de Évora, é que pela primeira vez os disparates perpetrados por Batelli vêm finalmente à luz”. Tais disparates consistiam entre outros no fato de Batelli ter retirado trechos das obras e amenizado outros das cartas que Florbela o

escreveu para dar uma visão moralizante da poeta e tornar sua obra vendável. Será Augustina quem lançará em 1987 o “Diário do último ano” e em 1982 o livro de contos “Dominó Preto”, ambos pela Bertrand.

Dal Farra (1996, p. XXVI) destaca ainda os estudos que José Régio, poeta modernista, mentor do presencismo português, fará da obra de Florbela, o qual afirma que sua obra é “literatura viva”, sendo o primeiro a elevar sua obra a estatuto literário, bem como um poema de Fernando Pessoa encontrado em seu espólio e, “À memória de Florbela Espanca” dirigido que incitando-a a dormir e a encontrar finalmente paz na sepultura, identifica-a como “Alma sonhadora/Irmã gêmea da minha”.

Sua obra hoje, embora não figure na maioria dos manuais de nível médio e nos de nível superior, ainda que ocupe um pequeno espaço, é considerada uma das melhores da literatura feminina portuguesa. Segundo Moisés (2001, p.255) “em matéria poética expressa em vernáculo, outra voz feminina igual não se ergueu até hoje”.

O autor a classifica, de acordo com a cronologia de sua obra, entre os modernistas portugueses. No entanto, a coloca juntamente com Aquilino Ribeiro num período que chama de “Interregno” (período entre o Orfismo e o Presencismo português). Tal classificação se dá pelo fato desses autores não terem um vínculo maior com as tendências realmente modernistas. A inserção de Florbela nesse “Interregno” se dá pela sua temática um tanto simbolista como já foi mencionada e sua estética parnasiana observada pelo uso constante dos sonetos decassílabos, a exemplo dos sonetos anteriores, características que a afasta das tendências exclusivamente modernistas. No entanto, segundo Moisés (2001), dada a notoriedade de sua obra, Florbela não poderia deixar de figurar na antologia do autor. Já Saraiva e Lopes (1979), classificam a obra de Florbela num período de transição entre o simbolismo e o modernismo, destacando ainda os aspectos românticos e parnasianos de sua obra. Além dessas características, Nogueira (1995, p.72) destaca a presença de certo “exagero barroco” na poética de Florbela Espanca.

Quanto à classificação da obra de Florbela entre o Simbolismo e o Modernismo, a qual considera que sua obra ficou presa por um último fio ao século XIX, Junqueira (2003) chama a atenção para o fato de que uma justa crítica literária não deveria deslocar a obra de Florbela para os fins do século XIX, arrancando-a do século XX em que a poeta de fato viveu e em que, à margem das vanguardas literárias, produziu uma obra que em muitos aspectos mantém com as obras dos modernistas grande afinidade.

Junqueira (2003) destaca ainda que o fato de Florbela não ter reparado nas novidades das vanguardas literárias de sua época não pode ser considerada uma falta que a desabone, pois além do círculo de intelectuais que de fato se davam conta da revolução modernista ser bem restrito, os próprios modernistas não se fizeram muito conhecidos na época em a poeta viveu. A veracidade das afirmações de Junqueira (2003) é fácil de ser confirmada, basta lembrar-nos de que Florbela faleceu em 1930 e Fernando Pessoa apenas atingiu um mais amplo público leitor a partir da publicação de seu primeiro livro, “Mensagem” (1934).

Junqueira (2003) ainda destaca que o fato de Florbela ter vivido quase sempre confinada em meios provincianos (Vila Viçosa, Évora, Alentejo, Esmoriz, Matosinhos), vivido em Lisboa apenas entre os anos de 1917-1923, de onde se afastava constantemente para tratamento de saúde, seria outro fator decisivo para que a poeta não tivesse tomado maior conhecimento das novidades das vanguardas modernistas. No entanto, mesmo que Florbela tivesse residido mais perto dos focos da revolução modernista, provavelmente, não lhe seria permitido participar ativamente do movimento, pois como bem ressalta Junqueira (2003), na geração dos modernistas não há mulheres.

Para Saraiva e Lopes (1979), Florbela é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas por sua obra demonstrar a intensidade de um transcendido erotismo feminino sem precedentes na literatura portuguesa. A lírica de Florbela Espanca, segundo os autores (1979, p.1016), precede e estimula um muito recente movimento de emancipação literária da mulher. Diferentemente de Moisés (2000) que aponta a poética florbeliana como exclusivamente feminina e amorosa, os autores (1979, p.1016) destacam a presença, nessa poética, da expressão de uma “imensa frustração, não só feminina como masculina”, diante de uma opressiva tradição patriarcal.

4.2 AUGUSTO DOS ANJOS

Embora Augusto dos Anjos (1884 – 1914) tenha publicado, à semelhança de Baudelaire, com “Flores do Mal” apenas um livro, intitulado “Eu” (1912), segundo Moisés (2004), é possível delinear uma evolução na carreira do poeta considerando os títulos adicionados à edição de 1971, referentes a poemas dispersos em jornais entre 1900 e 1941, e as 67 novas composições recolhidas em jornais e revistas da época e que, embora a maioria desses poemas não apresentem as datas da composição, segundo Moisés (2004, p.436), “os recursos expressivos, o tom, a imagética, enfim, tudo sugere tratar-se, na maior parte dos adendos, de poemas escritos antes de *Eu*”. O autor fala, baseado nessas peças possivelmente anteriores ao “Eu”, numa primeira fase da poética augustiniana, na qual é patente o impacto

do Simbolismo, sendo nítida a influência da figura maior dessa escola, o poeta Cruz e Sousa (1861- 1898). Nessa fase, o autor destaca que Augusto está voltado mais para temas abstratos que existenciais, ainda sonhador, lírico, a entoar uma “Ode ao Amor”, num idealismo vago, romântico, que lhe sugere imagens lineares, canhestras.

Sobre essa primeira fase, Magalhães Júnior (1978) também destaca a aproximação da poética de Augusto com a dos simbolistas, cujas figuras principais, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, tinham versos constantemente transcritos na imprensa da Paraíba. Magalhães Júnior (1978), destacando a influência simbolista na poética de Augusto, fala da aproximação entres os temas: o isolamento, o exílio, a peregrinação, a maldição, o tédio, o sonho, a contemplação, entre outros; o vocabulário: expressões como Claustro, Sigilo, Silente, Monja, Funéreos, Mistérios, etc. e o uso de iniciais maiúsculas em certas palavras abstratas. Nessa fase inicial, Magalhães Júnior (1978) destaca ainda, na poética de Augusto, a presença de uma lírica religiosa, em poemas como “Amor e crença”: “Sabes quem é Deus?! Esse infinito e santo/ Ser que preside e rege os outros seres,/ Que os encantos e a força dos poderes/ Reúne tudo em si, num só encanto?...”; de uma lira cívica, em “Ave libertas”: “Ao clarão irial da madrugada,/ Da liberdade ao toque alvissareiro./ Banhou-se o coração do Brasileiro/ Nem efeito eflúvio de luz auroreada...” e de uma lírica amorosa, em poemas como “Ariana” : “Ela é o tipo perfeito de ariana./ Branca, nevada, púlbere, mimosa,/ A carne exuberante e capitosa/ Trescala a essência que de si dimana...”, todos compostos em 1901.

Considerando essa primeira fase, Magalhães Júnior (1978) afirma que se poderia classificar a poética de Augusto dos Anjos como simbolista, no entanto, a “poesia madura” do poeta presente na obra “Eu”, apesar da permanência de influências simbolistas, revela-se de uma admirável originalidade que, de acordo com Moisés (2002, p.340), é revelada pelo “caldeamento heteróclito”, de uma obra onde “desembocam alguns dos principais veios filosóficos, científicos e estéticos que percorrem na literatura européia, e a brasileira, no transcurso do século XX”, como a poesia da decomposição de Baudelaire, a poesia do cotidiano e expressionista de Cesário verde, a identificação da vontade-de-viver como a raiz de todas as dores da filosofia de Schopenhauer, a teoria evolucionista de naturalistas como Darwin e Haeckel e o impacto da poesia científica, da parnasiana.

Nessa poética, Bosi (2006, p.291) afirma que encontramos formas bastante pessoais, como o uso do vocábulo científico que “são termos que definem toda a estrutura da vida (vocabulário físico, químico, biológico) e que exprimem o asco e o horror ante essa mesma

existência imersa no Mal” bem propícios ao “poeta do cosmos em dissolução, ao artista do mundo podre”.

Nessa “fase madura” de Augusto dos Anjos, Moisés (2004) cita ainda a influência de Antonio Nobre, no que diz respeito ao constante embate entre o Espírito e a Matéria e, ao contrário de Bosi (2006), que mesmo percebendo a originalidade de Augusto, o classifica dentro da escola simbolista, o autor prefere situar a poética de Augusto dos Anjos no período intitulado *belle époque*, momento de transição entre o Realismo oitocentista e o Modernismo, destacando-o junto com outros autores, como os romancistas Graça Aranha, Lima Barreto, Monteiro Lobato e os poetas Raul de Leoni, Martins Fontes, Gustavo Teixeira, entre outros, como representantes de uma nova arte, precursora da arte moderna, daí porque alguns autores preferem usar a denominação “Pré-modernismo” ao tratar da classificação das obras de tais escritores.

Percebemos, assim, que a tentativa de classificar satisfatoriamente a poética de Augusto dos Anjos numa escola literária é fadada ao fracasso, embora divergindo na inserção do poeta quanto à escola em que melhor ele se filia, todos os autores de antologias literárias, a exemplo de Massaud Moisés, Alfredo Bosi, Antonio Cândido, entre outros, são unânimes em afirmar que a originalidade da obra de Augusto dos Anjos não permite uma classificação satisfatória.

No entanto, a originalidade do poeta será destacada apenas depois de sua morte, pois no momento de sua primeira publicação, no ano de 1912, custeada por ele e seu irmão Odilon, com 58 poemas e uma tiragem de mil exemplares, a poesia de Augusto “ficou praticamente incógnita e desconhecida pela crítica indiferente. Não causou, naquele momento, nem notoriedade e muito menos escândalo”, afirma Melo Filho (1994, p.15). Segundo o autor, Augusto foi, nesse primeiro momento, desprezado por um vasto segmento da intelectualidade brasileira que não entendia o gosto macabro dos seus temas ou o linguajar pretensioso de suas estrofes, tidas como pseudo-científicas e mais apropriadas a um livro de medicina legal. Apenas quando da segunda edição do “Eu”, em 1920, seis anos após a morte do poeta, é que Augusto passou a ser um poeta respeitado, conhecido e admirado, sendo que nos últimos setenta anos, seu único livro já vendeu cerca de quatrocentos mil exemplares, ao longo de trinta e nove edições consecutivas, praticamente um recorde em livros brasileiros de poesia. Sobre os aspectos estruturais característicos da poética de Augusto dos Anjos, o autor destaca as rimas perfeitas, decassílabas, sonoras e harmoniosas, o uso constante de sonetos e uma cadência própria de um gênio rústico da poesia métrica,

numa linguagem renovadora e revolucionária, com uma teatralidade musical e uma nova estética no sentido antes proposto por Massaud, ou seja, nova por desembocar alguns dos principais veios filosóficos, científicos e estéticos que percorrem na literatura europeia e a brasileira, no transcurso do século XX.

Alguns dos temas destacados na sua “poética madura” são a cosmogonia, o luto/perda, a morte e a melancolia, sobre este último nos debruçaremos na análise que segue.

4.3 FLOR E ANJOS EM DIÁLOGO MELANCÓLICO

Debruçamos-nos, a partir de agora, na obra poética de Augusto dos Anjos e Florbela Espanca, no intuito de analisar a presença da melancolia mimetizada no texto poético propondo um diálogo entre as duas poéticas e a filosofia kierkegaardiana.

4.3.1. Visão pessimista da condição humana:

MINHA CULPA

01 Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem
 02 Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem...
 03 Sou um reflexo... um canto de paisagem
 04 Ou apenas cenário! Um vaivém

05 Como a sorte: hoje aqui, depois além!
 06 Sei lá quem sou? Sei lá! Sou a roupage
 07 Dum doido que partiu numa romagem
 08 E que nunca mais voltou! Eu sei lá quem!

09 Sou um verme que um dia quis ser astro...
 10 Uma estátua truncada de alabastro...
 11 Uma chaga sangrenta do Senhor...

12 Sei lá que sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
 13 Num mundo de maldades e pecados,
 14 Sou mais um mal, sou mais um pecador...

No poema “Minha culpa”, acima transcrito, (verso 01), o eu - lírico afirma insistentemente não saber bem algo, o que é verificado pela repetição “Sei lá!, sei lá!”. Logo em seguida, (verso 02), o leitor pode apreender de que o eu-lírico fala, ou seja, ele se refere à eterna questão existencial “Quem sou eu?”. Esse “eu” nos é percebido não como um indivíduo particular, mas como o “eu” humano. Entendemos, em sintonia com a filosofia kierkegaardiana, que cada indivíduo é ele mesmo e o gênero humano, cada um de nós não significa senão a contigüidade na história da humanidade. Consideramos, dessa forma, que o

“eu” pode ser considerado como um “eu” universal e não particular. Entendemos esse “eu”, enquanto o gênero humano.

O eu-lírico se questiona repetidamente sobre quem ele é (como atestam, além do verso 02, os versos 06, 08 e 12). Logo em seguida (verso 02), o eu-lírico aponta possíveis respostas a seu questionamento, descrevendo-se, respectivamente, como sendo:

1. “fogo-fátuo” (verso 1): Ou seja, petulante; presunçoso.
2. “uma miragem” (verso 1): Uma ilusão de ótica. O ser não existe de fato, é apenas refração de luz.
3. “um reflexo,” (verso 3): apenas imitação, efeito da luz (idéia de inexistência real)
4. “um canto de paisagem” (verso 3) ou apenas fragmento de uma paisagem (idéia de incompletude).
5. “apenas cenário” (verso 4): O eu-lírico não é agente, mas apenas lugar onde se representam cenas, ações. É inerte.
6. “roupagem de um doido que partiu numa romagem e nunca mais voltou” (versos 7, 8 e 9). Imagem horrenda esta com a qual o eu-lírico se identifica. Como não estaria suja, rasgada, enfim, maltrapilha a roupa de um doido a peregrinar sem nunca mais voltar, que caminhou sem nunca trocá-la.
7. “Sou um verme que um dia quis ser astro” (verso 9): Percebemos, neste verso, que o eu-lírico se descreve como sendo um verme, ou seja, uma pessoa vil, desprezível, mas este verme de agora já desejou ser astro. No entanto, foi apenas um desejo, desejo não realizado, pois o que figura na realidade é apenas o verme, essa figura horrenda.
8. “estátua truncada de alabastro” (verso 10): mais uma vez, temos a idéia de mutilação, de incompletude. Truncar é mutilar, omitir parte importante de algo (uma obra/ estátua no caso). O eu - lírico sente-se mutilado, falta-lhe algo importante que foi cortado. Ele não é mais o que fora outrora.
9. “chaga sangrenta do Senhor” (verso 11): Temos aqui uma imagem contundente e feia do modelo perfeito (Senhor). O eu-lírico se descreve como sendo uma chaga sangrenta, ou seja, a pior imagem do ser perfeito.

10. “Sou mais um mal” (verso 14): Aqui ele diz ser mais um mal em meio a tantos outros. Num mundo cheio de maldades (verso 13), o eu - lírico não poderia ser diferente. Ele é, assim, mais um a multiplicar a maldade sobre a terra.
11. “sou mais um pecador” (verso 14): Ou seja, mais um que transgride (preceitos religiosos). Ele é um ser defeituoso, censurável, impuro, como todos os pecadores.

Nas onze descrições presentes no poema, nenhuma é positiva, todas são negativas, todas empobrecem o eu - lírico, todas o diminuem a nada. Atentando para essas descrições feitas pelo eu - lírico, percebemos neste uma total diminuição dos seus sentimentos de auto-estima.

Tais descrições, feitas pelo eu – lírico, atestam a angústia diante da fragilidade do ser humano, fragilidade representada pelas cinco primeiras metáforas do poema: sou fogo-fátuo, miragem, reflexo, canto de paisagem, cenário. A consciência de simples fragilidade vai cedendo lugar a descrições mais grotescas, tais como: “sou a roupagem dum doido que partiu numa e nunca mais voltou” (a roupa, sem dúvida totalmente manchada, rasgada) e sou “uma estátua truncada de alabastro”, que transmitem a idéia de mutilação do ser, de mancha, mácula.

Em apenas um verso, temos uma definição positiva, representada pela palavra “astro”, mas que figura apenas enquanto um desejo: “Sou um verme que um dia quis ser astro” (verso 09).

Atentando para a simbologia do verme, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), vemos que ele representa a vida que renasce da podridão e da morte. A associação do verme à figura humana é destacada pelos autores (2007, P.943) quando afirmam que “na **Gylfaginning** irlandesa, os vermes nascidos no cadáver do gigante Ymir, por ordem dos deuses, adquirem a razão e a aparência humana”.

O verme enquanto vida ligada á terra, se opõe ao astro.

Sabemos que por verme são denominadas todas as larvas de muitos insetos sem patas, que por isso, se arrastam ao chão. Já os astros, como observam Chevalier e Gheerbrant (2007, P. 95) “participam das qualidades de transcendência e de luz que caracteriza o céu, com um matiz de regularidade inflexível, comandada por uma razão natural e misteriosa ao mesmo tempo”. Eles são ainda, como destacamos no primeiro capítulo ao tratar do poema “Ser

poeta”, símbolos do comportamento perfeito e de uma inacessível e distante beleza. Sabemos que astros eram divinizados na Antiguidade, sendo concebidos como dirigidos por anjos.

Na antítese proposta pelos vocábulos verme/astro, podemos perceber a angústia do eu - lírico diante da consciência da finitude do ser e de saber-se, como aponta Kierkegaard (2007), uma síntese do finito e infinito, do tempo e da eternidade: o verme aponta a finitude do ser, propõe a imagem do ser ao chão, enquanto o astro aponta a busca pelo infinito, imagem do ser mais alto, mais além.

A identificação do eu-lírico florbeliano com o verme é presente ainda em poemas como “Mendiga”, no qual, após se referir a um passado de glória que fora roubado, passa a expressar toda sua revolta diante da vida presente: “Agora vou andando e mendigando, / Sem que um olhar dos mundos infinitos / veja passar o verme rastejando.” Nesses versos, o eu-lírico afirma ter sido esquecido até mesmo por Deus, aqui representado pela expressão “olhar dos mundos infinitos”. Nem o divino vê passar o verme rastejante. Essa seria uma expressão de total abandono, pois na tradição cristã, o homem é aconselhado a suportar o sofrimento do mundo, lembrando-se que o Senhor sempre está ao seu lado e, mesmo se todos o abandonarem, o Senhor não o fará. Nesses versos, temos a negação dessa crença. Vemos aqui, a outra face do desespero consciente onde o ser quer ser ele mesmo, desespero que se torna um contra Deus. Para Kierkegaard (2004), o ser que assim se desespera pensa que a eternidade bem que poderia lembrar-se de o privar de sua miséria. Na sua revolta contra a existência, o ser se gaba de possuir uma prova contra a existência e sua bondade.

No verso onze, vemos a identificação do ser com a pior imagem do divino, que é a imagem do divino mutilado, demonstrada pela metáfora “chaga sangrenta do Senhor”. Temos aqui uma referência à idéia cristã das chagas de Cristo que redimem a culpa do ser humano pelo pecado. A idéia do pecado é colocada ainda na última estrofe, quando esse se diz ser “mais um mal, mais um pecador” num mundo onde só existem maldades e pecados. Percebemos, então, a melancolia relacionada à idéia de culpa, como atesta o título do poema “Minha culpa”, culpa pela consciência de ser mal, de ser pecador, ou pela consciência de que, estando num mundo onde há maldades e pecados, há sempre uma possibilidade de ser mais um mal, mais um pecador.

Ora, para Kierkegaard (1968), o pecado nasce da angústia e é sempre gerador de mais angústia. É a angústia que dá origem ao pecado, angústia entendida enquanto consciência da realidade como puro possível. A possibilidade de liberdade, de busca do que é desconhecido,

já estava presente no ser inocente, ou seja, ignorante, desconhecedor e é justamente ela, ao deixar o homem inquieto, que origina o pecado.

Já a angústia gerada pelo pecado, gera uma intranqüilidade que se caracteriza por uma nova noção de possibilidade de pecar, de conhecer que necessita escolher entre o bem e o mal, mas saber-se livre para pecar, fazendo surgir mais e mais angústia. Lembremos que pecado aqui não significa queda e sim “salto”, pois, como afirma o filósofo, pecar é conhecer, e conhecer que se é culpado, pois, se com o primeiro homem surge o pecado no mundo, aqueles que o sucederam tem o pecado como condição.

O eu-lírico se reconhece pecador, culpado, miserável. Podemos dizer que ele se desespera, no sentido que ele toma consciência da precariedade de sua condição humana, mas não um desespero-fraqueza, onde o ser deseja ser um outro, acreditando que seu desespero advém do exterior, mas um desespero-desafio, que conforme Kierkegaard (2004), consiste em ter consciência de que ele tal desespero vêm de sua própria condição, é algo interior. O eu-lírico aceitou sua condição, entricheirou-se dentro de sua miséria e escolheu-se. Ele é o que Kierkegaard (2004) denomina “eu-ativo”, distante que está da passividade da não consciência de sua miséria.

Assumir sua condição e afirmar: “eu sou”, ainda que seja um ser miserável, é uma postura positiva, uma vez que fugir do desespero é inútil, pois todos somos desesperados, embora nem todos saibam. Sendo assim, ao assumir sua precariedade, o indivíduo estaria mais próximo da verdade, pois, nesta compreensão, seria aquele que não tem consciência de seu desespero e se julga feliz é porque não se importa com a verdade e se agarrou às ilusões, ligado que está na banalidade de sua vida.

Essa postura diante de si mesmo não é, segundo o filósofo, para qualquer um. Na verdade, ele denomina “heróis” os que assim procedem, pois conseguem chegar mais próximo da verdade, assumem sua condição de ser uma síntese entre o finito e o infinito e escolhem, apesar de tudo, ser eles mesmos.

A idéia de culpa por ser o que é pode ser relacionada ainda a uma consciência de que sua existência real é de sua inteira responsabilidade. O ser não se coloca como um “coitado” diante das maldades do mundo, mas como aquele que pode ser e é mais um mal, mais um pecador.

Na poética augustiana, também podemos perceber a mimetização dessa consciência da precariedade humana consciente de sua miséria, como atesta o soneto que segue:

PSICOLOGIA DE UM VENCIDO

01 Eu, filho do carbono e do amoníaco,
 02 Monstro de escuridão e rutilância,
 03 Sofro, desde a epigênese da infância,
 04 A influência má dos signos do zodíaco.

05 Profundissimamente hipocondríaco,
 06 Este ambiente me causa repugnância...
 07 Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
 08 Que se escapa da boca de um cardíaco.

09 Já o verme – este operário das ruínas –
 10 Que o sangue podre das carnificinas
 11 Come, e à vida em geral declara guerra,

12 Anda a espreitar meus olhos pra roê-los,
 13 E há de deixar-me apenas os cabelos,
 14 Na frialdade inorgânica da terra!

Assim como o “eu” florbeliano, aqui também entendemos que ele representa não o “eu” particular, mas o universal, interpretado como representando a humanidade. Esse “Eu” que representa ele mesmo e o gênero humano, já que cada um de nós, na esteira de Kierkegaard (2004), não significamos senão a contigüidade na história da humanidade

Neste soneto, o eu-lírico diz ser filho do amoníaco e do carbono (verso 01), o que mostra a característica típica da poética de Augusto dos Anjos que se refere ao uso dos vocábulos científicos. Ao dizer-se filho dos elementos químicos carbono e amoníaco, o eu-lírico chama a atenção para a composição química do ser humano, demonstrando a semelhança entre o ser humano e os seres inanimados no que se refere ao material orgânico que o compõe.

É sabido que o carbono é encontrado em todas as matérias orgânicas e se apresenta em diferentes graus de pureza. Como formas puras é encontrado no grafite onde se apresenta na cor preta e no diamante, no qual é incolor, porém extremamente brilhante. O carvão também é outra fonte de carbono, formado dos restos dos vegetais que, milhões de anos atrás foram enterrados e submetidos à fermentação anaeróbica até transformar-se em carvão. O carbono é de vital importância para a composição da matéria viva. Encontrado na atmosfera em forma de CO₂ (gás carbônico), é absorvido através das plantas na realização da fotossíntese. Após compor a matéria orgânica, retorna à atmosfera através das excreções dos animais, da morte dos mesmos, onde por ação dos decompositores ocorrerá a produção de CO₂ e da queima de combustíveis, como lenha, carvão, petróleo e derivados. Percebemos, assim, o porquê do eu-

lórico se dizer filho do carbono, dada sua importância para a vida orgânica. O ciclo do carbono estando ligado à respiração das plantas para chegar aos organismos e das excreções e morte dos seres orgânicos para retornar à atmosfera, remete-nos ao ciclo da vida humana.

Outra característica do carbono que merece atenção é o fato de ele ser escuro na grafite e incolor (assim como o amoníaco) e brilhante no diamante. Considerando essas informações, vemos que o eu-lórico nos remete para os contrastes da vida humana, idéia reafirmada quando se apresenta como um “monstro de escuridão e rutilância” (verso 02) que representa mais uma antítese, o ser é um monstro escuro e brilhante ao mesmo tempo.

A figura do monstro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), assume uma simbologia dual, uma negativa e outra positiva. No pólo negativo, os autores destacam a figura do monstro como símbolo das forças irracionais, “ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal. O monstro aparece, portanto, como desordenado, destituído de proporções, ele evoca o período anterior à criação da ordem” (2007, p.615). Ele é o que espalha terror em toda parte onde aparece.

Associado ao vento e a água, especificamente à água subterrânea, os autores destacam que o domínio do monstro é o reino subterrâneo. Também o homem, nasce do vento (sopro) e da água, o que permite uma relação entre ambos, no sentido de que cada homem comporta seu próprio monstro, com o qual deve lutar constantemente.

No pólo positivo, o monstro é o símbolo da ressurreição, pois ele devora o homem a fim de lhe provocar um novo nascimento, conforme afirmam os autores (2007, p.615): “todo homem atravessa o seu próprio caos antes de poder estruturar-se, a passagem pelas trevas precede a entrada da luz”. A título de exemplo, os autores destacam a figura da personagem bíblica Jonas. Designado por Deus para pregar aos habitantes de Nínive e exortá-los contra suas maldades, Jonas foge para a cidade de Társis a bordo de um navio. No mar, Jonas é lançado neste por seus companheiros de viagem motivados pelo temor dos ventos e tempestades que acreditavam, haver sido mandados por Deus devido à desobediência de Jonas. Este então é engolido por um monstro marinho e, de suas entranhas, ora, prometendo cumprir sua missão, é poupado e lançado em terra, indo então a Nínive levar a palavra designada por Deus, o que resultou na conversão dos habitantes daquela cidade. O monstro marinho, representa assim, a ressurreição no sentido de que após sair de suas entranhas, Jonas foi modificado.

O monstro participa então dos dois pólos, positivo e negativo, “escuridão e rutilância”, como expressa o eu-lírico augustiano. O homem/monstro é também uma síntese: representa a escuridão e a luz, o finito e o infinito. A figura do monstro representa ainda, em concordância com o pensamento de Chevalier e Gheerbrant (2007, p.616), a imagem da angústia que, tal como o monstro sai das regiões mais subterrâneas, o monstro sai dos antros sombrios, e a angústia, dos subscientes.

Dizer-se “monstro” é tomar consciência da miséria da condição humana. Temos aqui o desespero consciente, desespero-desafio que busca não iludir-se, mas encarar sua condição, constituindo assim o “eu-ativo”, próximo daquilo de que fala Kierkegaard (2004).

A idéia de relação homem/monstro ainda está presente em outro poema da poética augustiniana: “Eu sou um ser monstruoso”, afirma o eu-lírico no soneto “Noli me tangere” (Não me toques).

O eu-lírico afirma ainda (verso 03), sofrer “desde a epigênese da infância”, ou seja, desde o início de sua constituição, quando ele é uma célula ainda sem estrutura, “a influência má dos signos do zodíaco”. O eu-lírico vê-se influenciado por um mal, por um poder que dirige o seu destino contra o qual nada se pode fazer. Ele se diz profundissimamente hipocondríaco, ou seja, sofrer ferozmente de uma afecção mental em que há preocupação excessiva com a própria saúde, na qual, por efeito de sensações subjetivas, julga-se preso a condições mórbidas inexistentes. Percebemos que o eu-lírico sente terror pela idéia de ser carbono, amoníaco e sofrer uma influência má, como se observa quando ele afirma que “esse ambiente me causa repugnância”, a repugnância leva a subir à boca “uma ânsia análoga à ânsia que se escapa da boca de um cardíaco” (versos 07 e 08).

A repugnância do eu-lírico pode ser relacionada à sua consciência de ser-para-a-morte, consciência revelada nas duas últimas estrofes, quando ele afirma que o verme que come o sangue podre das carnificinas e declara guerra a toda a vida, anda a espreitar seus olhos para roê-los e deixará apenas seus cabelos na frialdade inorgânica da terra.

Assim como em Florbela, temos, no poema de Augusto, a figura do verme. Aqui, porém, ele não é associado ao homem, mas ao seu destino. Em Florbela, o homem é um verme. Aqui, verme é o destino do homem. O terceto augustiano traz à mente as palavras da personagem John Keating (Robin Williams), professor de Literatura no filme “A Sociedade dos Poetas Mortos”, ao afirmar para seus alunos que o ser humano é na realidade, “comida para minhocas” e nada mais.

O verme representa todo o miserável destino humano, ele é o “operário das ruínas”, seu trabalho consiste em comer o podre sangue das carnes em decomposição declarando guerra à toda a vida. Não há como escapá-lo.

Vemos, aqui, que o eu-lírico sofre com a perspectiva da morte. Ele pensa na nulidade e contrastes da vida humana e se desespera frente à idéia de que seu ser será totalmente decomposto por vermes, e que, ao fim, restará dele apenas os cabelos. O ser se desespera no sentido de não ter esperança de um outro final para sua vida. O desespero de saber que um dia vai morrer e que esse é seu único e último projeto determinante, pois conforme Giles (1975), todo ser que pensa estar desesperado por um fracasso qualquer, uma frustração, não percebe que a causa real de seu desespero é a consciência de ser limitado, de ser-para-a-morte.

A melancolia se apresenta como a consciência de que o ser não pode fugir do seu destino final, ou, como destaca Kierkegaard (1968), ela aponta ao ser que toda sua fuga é em vão. O eu-lírico, melancólico, consciente de sua finitude, sente o peso de sua existência. A morte atesta que todas as possibilidades da vida humana não têm garantia de realização e só uma por uma ilusão o ser pode se debruçar para o futuro na espera que o possível seja agradável ou feliz.

Segundo Heidegger (1999), a única coisa diante da qual a instauração do vigor humano fracassa imediatamente é diante da morte, pois ela limita toda limitação. Em meio a essas incertezas, a morte se apresenta como única certeza, desastrosa e horrível, do ser. Essa seria então a “psicologia de um vencido”, do ser que se sabe insignificante frente a seu destino de mortal e que nada pode fazer para mudá-lo.

Nas duas poéticas, aqui representadas pelos poemas “Minha culpa” de Florbela Espanca e “Psicologia de um vencido” de Augusto dos Anjos, percebemos que o ser humano é sempre descrito como um ser miserável, inferior. Em Florbela, no poema mencionado, o eu-lírico se diz apenas “fogo-fátuo”, “reflexo”, “miragem”, “verme”, roupa rasgada, suja, “estátua truncada”, “mal”, “pecador”. Em Augusto, o ser é o filho do carbono, do amoníaco, o monstro. Em ambas as poéticas, a melancolia se relaciona à profunda consciência da finitude humana.

No entanto, embora a idéia de diminuição do ser seja nítida nos dois poemas, percebemos também algumas distinções. O eu-lírico florbeliano, muito se questiona antes de afirmar quem é (“Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem Quem sou?”), enquanto o eu-lírico augustiniano é direto (Eu, filho do carbono...); em Florbela, a miséria está relacionada à culpa, relação

percebida pela constante idéia de mácula: “roupa dum doido”, “pecador”, enquanto em Augusto percebemos que a miséria está relacionada não à culpa, mas à própria natureza de que se constitui o homem: carbono, amoníaco, termos científicos, uma constante presença na poética de Augusto, que apontam para a própria finitude humana enquanto ser orgânico.

O eu-lírico augustiniano expressa ainda toda a angústia diante de perspectiva de morte: enquanto o eu-lírico florbeliano se iguala ao verme, no primeiro, o verme é o seu único e certo destino. É o verme que assinala o quanto é vão fugir da angústia, é inútil se iludir, pois do destino final, não se pode escapar.

Consciente de sua miséria existencial, o melancólico percebe que o exterior é, assim como seu “eu”, desprovido de valor, nem mesmo o amor, considerado o maior dos sentimentos, assume, nas poéticas aqui analisadas, uma conotação positiva.

4.3.2 A fragilidade das relações humanas

O amor, na poética melancólica de Florbela Espanca, figura sempre como algo não realizado, ou então, como uma vaidade, uma mentira, como vemos no poema a seguir.

Para quê?!

01 Tudo é vaidade neste mundo vão...
 02 Tudo é tristeza, tudo é pó, é nada!
 03 E mal desponta em nós a madrugada,
 04 Vem logo a noite encher o coração!

05 Até o amor nos mente, essa canção
 06 Que o nosso peito ri à gargalhada,
 07 Flor que é nascida e logo desfolhada,
 08 Pétalas que se pisam pelo chão!...

09 Beijos d’amor! Pra quê?!...Tristes vaidades!
 10 Sonhos que são logo realidades,
 11 E que nos deixam a alma como morta!

12 Só acredita neles quem é louca!
 13 Beijos d’amor que vão de boca em boca
 14 Como pobres que vão de porta em porta!...

Na primeira estrofe vemos o desencanto do eu - lírico pelo mundo externo ao afirmar (verso 01, grifo nosso) que “Tudo é vaidade nesse mundo vão”. Podemos, aqui, fazer um diálogo entre o poema de Florbela e o livro bíblico “Eclesiastes”, de autoria atribuída ao rei de Israel Salomão, escrito, segundo Stamps (2002), em 935 a.C. No texto bíblico, o autor, considerado o mais sábio rei de Israel, discorre sobre a nulidade da vida terrena, afirmando

que atentou para todas as obras que se fazem debaixo do sol, como a busca dos prazeres, riquezas, sabedoria, e viu que tudo era vaidade e aflição de espírito.

A palavra vaidade aparece trinta e sete vezes nesse livro, referindo-se a todo o fazer humano diante da vida, sendo que o autor (9: 6-10) ao perceber a fugacidade dos bens terrenos, incita seus leitores a usufruir em vida dos frutos de seu trabalho, comer com alegria seu pão, beber com bom coração seu vinho, gozar a vida com a mulher que se ama, pois essa seria sua porção nesta vida, e fazer tudo o que vier à mão para fazer, conforme suas forças, uma vez que na sepultura, para onde o ser humano vai, não há obra, nem indústria, nem ciência, nem sabedoria alguma.

É a consciência da morte que faz com que o autor afirme que tudo é vaidade: a morte torna o humano igual aos animais (3:20), o sábio igual ao tolo (2:14-16), nela, todos se igualam, não adiantando de nada nutrir uma ilusão diante da vida terrena, o que leva o autor a desencantar-se com a busca pela sabedoria e afirmar, ao final, que a mocidade deve se preparar para a velhice e para a morte, lembrando-se de seu Criador, a quem dará contas de tudo o que fizer sob o sol, quer seja bom, quer seja mal. No capítulo 12 desse livro de Salomão, temos uma das mais belas alegorias alusiva ao envelhecimento e a morte do ser humano. É possível perceber uma aproximação entre o primeiro verso do poema e o Eclesiastes, em ambos, percebemos a mimetização da melancolia, que, como afirma Kierkegaard, atua até mesmo nos momentos de mais alto deleite apontando à consciência que tudo é vão.

No segundo verso, o eu-lírico afirma que tudo “é tristeza, pó, nada”. Ora, a consciência da vaidade dos bens terrenos leva o eu - lírico a perceber que tudo é triste, tudo é pó, ou seja, se nada tem consistência durável, uma vez que tudo é pó, conseqüentemente, não há alegria que dure, mas apenas tristeza. Nesse verso, encontra-se a antítese mais forte do poema: Tudo é nada.

Nessa afirmação, percebemos que o eu - lírico se refere à inconstância dos bens do mundo: tudo começa, mas tudo acaba, ou seja, nada dura para sempre e se não dura, é vão, é vaidade, é tristeza, logo é essa consciência que impede o eu-lírico de tomar parte em sua vida imediata e o melancólico passa a não querer profunda e intimamente coisa alguma.

A idéia de inconstância dos bens terrenos fica nítida no trecho: “mal desponta em nós a madrugada, vem logo a noite encher o coração” (versos 03 e 04). A madrugada, período entre zero hora e o amanhecer, é um momento de transição que, ao mesmo tempo em que anuncia a

chegada de um novo dia, atesta o final do dia anterior. Segundo o eu - lírico, mal a madrugada desponta, vem logo a noite, ou seja, mal nasce a expectativa quanto a um novo dia, este logo se acaba. Podemos fazer aqui uma relação entre o dia e o nascimento (sabemos que a expressão “dar à luz”, é muito utilizada para se referir ao nascimento), o princípio de todas as coisas, o dia simboliza, em sintonia com Chevalier e Gheerbrant (2007, p.336), “o nascimento e o crescimento, o desabrochar da vida plena”.

Já a noite, segundo os autores (2007, p.640), mantém íntima relação com o caos, a angústia e a morte. A associação da noite à morte pode ser percebida, uma vez que a noite e sua escuridão trazem conotações que se referem ao fim, fim do dia, fim da vida. Os versos 03 e 04 revelam então a fugacidade da vida, que, mal desponta, já se vai. Esse, como vimos, é o verdadeiro motivo do desespero humano, saber que é um ser-para-a-morte, como afirma Heidegger.

Nem mesmo as relações com os demais seres humanos dão ao eu-lírico um sentimento de satisfação, de alegria, de prazer, pois para ele até o amor é uma mentira (verso 05). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007), para o eu individual seguindo a evolução análoga a do universo, o amor é a busca de um centro unificador que permitirá a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades. Na medida em que é união, e não apenas aproximação, o amor, segundo os autores, é fonte ontológica de progresso, mas isso apenas acontece se dois entes se entregam e se abandonam para se reencontrarem um no outro, pois, caso contrário, pode ser tornar princípio de divisão e de morte. É o que acontece quando um tenta destruir o valor do outro na tentativa de escravizá-lo.

O amor ainda é apontado pelos autores como aquele que zomba dos humanos: Simbolizado pela figura da criança ou do adolescente alado, ele representa tanto a eterna juventude do sentimento profundo quanto a irresponsabilidade, já que “o amor zomba dos humanos que caça, por vezes mesmo sem os ver, os quais cega ou inflama” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2007, p.46). A idéia de cegueira pode ser relacionada à falta de consciência, de clareza, de razão. A frase “o amor é cego”, corriqueiramente utilizada, transmite essa conotação de amor em oposição à razão.

Na poética florbeliana, o amor é uma “flor que é nascida e logo é desfolhada” (verso 07). A metáfora amor = flor nos remete ao mesmo tempo para o encantamento diante da beleza e para a certeza de que ambos são passageiros. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), na mitologia celta, o deus Lan Ts’ai ho, é muitas vezes representado carregando um

cesta de flores a fim de melhor estabelecer o contraste entre a sua própria imortalidade e a efêmera duração da vida, da beleza e dos prazeres terrenos.

O eu-lírico florbeliano ao associar o amor à figura da flor que logo é desfolhada, aponta para sua efemeridade, pois esta, assim como tudo na vida, tem curta duração, ela nasce e logo morre. Assim como as pétalas da flor são pisadas ao chão, pondo fim a toda sua beleza, o amor acabado perde todo seu encantamento.

Quanto aos beijos de amor, o eu - lírico se pergunta “Pra quê?” (verso 09). Este expressa nesse verso um total desdém pelo beijo. O beijo representa a união, não apenas entre o homem com o divino, como vimos no capítulo primeiro, mas entre dois entes. Chevalier e Gheerbrant (2007) destaca que no Zohar, acredita-se que, sendo pela boca que são dados os beijos de amor, unindo inseparavelmente espírito a espírito, pois da boca também sai o sopro do espírito: “aquele cuja alma sai ao beijar adere ao outro espírito, a um espírito do qual ele não se separa mais” (p.128).

No entanto, para o eu-lírico florbeliano, os beijos também são vaidades, pois num momento são sonhos e logo depois realidades (verso 10) e a realidade para o eu - lírico, como já verificamos, é tristeza, vaidade, nada.

Apenas uma louca acreditaria neles (nos beijos), mas o eu - lírico, consciente dessa verdade, não pode mais se enganar com tal vaidade, não pode se iludir. Esses beijos vão de boca em boca como pobres de porta em porta (verso 13), ou seja, este ato, muitas vezes concebido como ato de amor que deveria ser dedicado exclusivamente à pessoa amada com a qual estaria para sempre unido, é, para o eu – lírico, tão comum quanto os pobres pedindo em cada porta. Sempre haverá mais uma porta onde pedir, sempre haverá mais uma boca a beijar.

Entendemos, de acordo com Kierkegaard (1968), que o melancólico sente-se apartado da vida imediata, não podendo dela tomar parte. Ele nutre uma total revolta contra a existência. Ele protesta toda a vida. A melancolia atua justamente enquanto percepção de que é em vão fugir de sua angústia: Diante da fugacidade dos bens terrenos, melhor é não desejar coisa alguma.

O efêmero que assusta o melancólico, ao mesmo tempo o fascina por lhe acenar a perspectiva da morte. Podemos falar em doença no sentido kierkegaardiano, que entende o desespero como “doença mortal”, mas não uma doença da qual se morre e sim uma doença da qual não se pode morrer e que atesta que na vida não há esperança de morrer.

Conforme Kierkegaard (2004), quanto mais consciência o indivíduo tem, mais desesperado ele será. Vemos no poema, mais uma vez, a presença de um desespero-desafio, no qual o indivíduo protesta toda a vida. A melancolia se apresenta no poema enquanto consciência de que tudo é ilusão, tudo é vaidade. Consciência que faz o ser arrastar, sem prazer, o peso de sua própria existência.

Na poética augustiana, também está presente essa recusa ao amor, como atesta o soneto que segue:

IDEALISMO

01 Falas de amor, e eu ouço tudo e calo!
 02 O amor da humanidade é uma mentira.
 03 É. É por isto que na minha lira
 04 De amores fúteis poucas vezes falo.

05 O amor! Quando virei por fim a amá-lo?!
 06 Quando, se o amor que a Humanidade inspira
 07 É o amor do sibarita e da hetaíra,
 08 De Messalina e de Sardanapalo?!

09 Pois é mister que, para o amor sagrado,
 10 O mundo fique imaterializado
 11 - Alavanca desviada do seu fulcro –

12 E haja amizade verdadeira
 13 Duma caveira para outra caveira,
 14 Do meu sepulcro para o teu sepulcro?!

No soneto “Idealismo”, percebemos que inicialmente o eu-lírico se dirige a uma segunda pessoa, como sugere o uso do verbo falar conjugado na segunda pessoa do singular (verso 01). O verso sugere que essa segunda pessoa tem falado de amor ao eu-lírico e que, ao ouvi-la, o eu-lírico diz que cala. O silêncio do eu-lírico diante da segunda pessoa, é justificado em seguida, quando este afirma que “o amor da humanidade é uma mentira” (verso 02), ou seja, não acreditando na verdade do amor, o eu-lírico prefere calar diante da segunda pessoa, afinal, o que dizer a alguém que acredita em algo em que o eu-lírico pensa ser apenas uma mentira? O poeta elege o silêncio como resposta à oratória mentirosa da humanidade sobre o amor.

O amor da humanidade, para o eu-lírico, é uma mentira e, por isso, em sua lira, ele afirma que de amores fúteis, ou seja, insignificantes, poucas vezes fala (verso 04) e sugere não saber quando um dia irá amá-lo (o amor) (verso 05), pois, para ele, o amor que a humanidade inspira é apenas o amor carnal, como atestam os versos 07 e 08 nos quais o eu lírico afirma que o amor da humanidade é:

a) O amor do sibarita: pessoas dadas à indolência ou à vida de prazeres físicos, alusão aos antigos habitantes de Síbaris, antiga cidade grega do sul da Itália, famosos pelas riquezas e voluptuosidade;

b) O amor da hetaíra: mulher dissoluta, nome dado à cortesã, prostituta elegante e de aparência muito distinta na antiga Grécia;

c) O amor da Messalina: mulher lasciva, dissoluta em excesso, alusão à mulher de Cláudio I (10 a.C. – 54 d.C.), imperador de Roma, famosa pela devassidão;

d) O amor de Sardanapalo: homem que vive na devassidão, como Sardanapalo, personagem lendário (séc. IX a.C.) que, segundo a tradição clássica, teria sido rei da Síria.

Enfim, o amor humano para o eu-lírico é o sexo. Sexo, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.832): “simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. Por isso, muitos poemas místicos adotam a linguagem erótica para tentar expressar a inefável união da alma com o seu Deus.”

No entanto, na poética augustiana, ele é concebido como uma prostituição, uma mácula, conforme aponta Viana (1994, p.73), ao afirmar que nessa poética:

[...] a prostituição acaba transcendendo a figura da prostituta e definindo a própria sexualidade humana. Na ótica do eu-lírico, todo sexo é prostituição – como efeito da nossa natureza heterogênea, ambígua; ou como decorrência dessa anomalia, no homem, que é o instinto [...] pelos instintos, o homem abdica da possível grandeza e desce não apenas ao animal, mas ao bestial.

O eu-lírico, assim, desacredita do amor humano que ao final é sexo, sexo entendido enquanto devassidão.

Para ele, é necessário que para o amor sagrado, o mundo fique imaterializado (versos 09 e10), ou seja, não materializado na forma carnal. O eu-lírico sugere, na última estrofe, só haver amizade verdadeira de uma caveira para outra caveira, de seu sepulcro para o sepulcro da segunda pessoa com quem fala, ou seja, apenas na morte, quando todos os desejos, inclusive os sexuais, cessam, pode haver possibilidade de existir uma verdadeira amizade, sem interesses algum, sem pretensões sexuais entre duas pessoas.

O eu-lírico rejeita, assim, qualquer idealismo em relação ao amor humano, sua consciência das imperfeições humanas o leva à descrença na existência de um amor humano que não seja maculado.

Ainda em poemas como “Versos de amor”, percebemos o eu-lírico augustiniano rejeitar aquilo que o poeta erótico e a maioria dos humanos chamam amor: “ O amor, poeta, é como uma cana azeda, / A toda boca que o não prova engana/ [...] / Quis saber o que era amor [...] E hoje, que, em fim, conheço o seu conteúdo, / Pudera eu ter, eu que idolatro o estudo, / Todas as ciências menos esta ciência!”. O eu-lírico rejeita as aparências ilusórias do amor carnal, sua visão sobre o amor é diferente da visão egoísta relacionada ao contato físico. No mesmo poema, o eu-lírico afirma que é bem diferente o que ele chama amor:

[...] Porque o amor, tal como eu o estou amando, / É Espírito, é éter, é substância fluída, / É assim como o ar que a gente pega e cuida, / Cuida, entretanto, não o estar pegando! / É a transubstanciação de instintos rudes, / Imponderabilíssima e impalpável, / Que anda acima da carne miserável / Como anda a garça acima dos açudes”.

O amor se coloca assim, acima dos desejos carnavais, considerados maculados pelo eu-lírico. Percebemos, dessa forma, que, tanto na poética de Florbela Espanca, quanto na de Augusto dos Anjos, é constatada uma total descrença quanto ao amor humano. Em Florbela, no soneto “Para quê?”, vemos que o eu-lírico afirma que “até o amor nos mente”, pois igualmente a tudo na vida, é transitório, passageiro, igual a uma flor.

Em Augusto, no soneto “Idealismo”, o eu-lírico afirma que o amor humano é uma mentira, preferindo falar pouco sobre ele em sua lira. Florbela destaca a efemeridade do amor humano, a banalidade dos beijos, destacando-os como bens vãos, assim como tudo na vida. Em Augusto, o amor é relacionado ao sexo, e esse é considerado pelo eu-lírico como algo maculado, pervertido, nada diferenciando da prostituição.

A melancolia, constituindo-se enquanto consciência de que é em vão fugir da angústia, ou seja, a consciência de que tudo é ilusão, tudo é vaidade e que faz o ser arrastar, sem prazer, o peso de sua própria existência. Logo, a única forma que se apresenta ao ser para fugir dessa melancolia seria se despir do Ser, pois, sem consciência, não há angústia, nem melancolia. Desse modo, o eu-lírico busca um passado mítico, pré-consciente ou, simplesmente, deseja não ser, como podemos observar no poema que segue.

4.3.3 Desprezo em relação ao Ser

O desencanto frente à miserável condição humana leva o eu-lírico a desejar desprender-se de tal condição, como podemos perceber no soneto que segue:

Não ser

01 Quem me dera voltar à inocência
 02 Das coisas brutas, sãs, inanimadas,
 03 Despir o vão orgulho, a incoerência:
 04 – Mantos rotos de estátuas mutiladas!

05 Ah! Arrancar às carnes laceradas
 06 Seu mísero segredo de consciência!
 07 Ah! Poder ser apenas florescência
 08 De astros em puras noites deslumbradas!

09 Ser nostálgico choupo ao entardecer,
 10 De ramos graves, plácidos, absortos
 11 Na mágica tarefa de viver!

12 Ser haste, seiva, ramaria inquieta,
 13 Erguer ao sol o coração dos mortos
 14 Na urna de oiro dum flor aberta!...

No soneto acima transcrito, o eu - lírico exprime o desejo de “voltar à inocência das coisas brutas, sãs, inanimadas” (versos 01 e 02). O eu-lírico manifesta um imenso desejo de retornar a um estado inorgânico. Tal desejo nos remete a um desencanto conseqüente à perda da crença que, segundo Viana (2004), é percebida pela constante referência a um contraste entre um passado de inocência e esperança e um presente marcado pela perda das ilusões.

O melancólico imagina, assim, segundo Viana (2004), ter vivido num lugar-tempo ideal do qual foi banido pelas duras injunções da realidade, retomando o mito do paraíso perdido. É nesse sentido, que analisamos tal poema, tomando como ponto de partida o mito do paraíso perdido. Perceba-se que o eu-lírico deseja “voltar à inocência”. Entendendo, com Kierkegaard (1968), que inocência é ignorância, vemos então o ser desejoso de voltar a um estado no qual nada conhece, idéia reafirmada pelos versos (05 e 06), no qual ele deseja “arrancar às carnes laceradas seu mísero segredo de consciência”, os quais atestam a insatisfação do ser diante da consciência, do conhecimento, próprio do ser humano.

Se considerarmos que foi por ter se alimentado da “árvore do conhecimento do bem e do mal” que, segundo o mito bíblico, o homem foi expulso do paraíso, podemos inferir que o desejo do eu-lírico é se livrar desse conhecimento. Ora, de acordo com a filosofia kierkegaardiana, é justamente esse conhecimento que produz a culpa, sem ele não haveria discernimento.

Antes do pecado, havia, no entendimento de Kierkegaard (1968), calma e descanso. Existia também a angústia, mas apenas enquanto inquietação pela possibilidade da liberdade. Após o salto, após tornar-se conhecedor, o homem adquire mais angústia e sente-se culpado e

a culpa gera cada vez mais angústia, pois ele agora sabe, conhece o bem e o mal, e precisa escolher. A consciência tem seu preço: angústia.

Como existir é também viver o desespero, pois o homem não vê esperança diante de sua finitude que aponta a ele que tudo é em vão ele tem então três escolhas: negar seu desespero acreditando-se feliz, aceitar ser ele mesmo, ou negar seu eu buscando ser um outro.

Negar o desespero é, como afirma Kierkegaard (2004), algo negativo. Todos somos desesperados, embora muitos não saibam ou não desejem nele refletir, entregando-se a banalidade da vida, sem preocupar-se com a verdade.

A busca por fugir do desespero acreditando que ele é exterior, também é algo negativo. É uma ilusão querer ser um outro eu, pois o desespero é interior. Por isso Kierkegaard (2004) afirma que a idéia do jovem ligada ao futuro e a do velho ligada ao passado como momentos de ausência de desespero é uma mentira, pois este sempre está presente. Como o verdadeiro desespero humano é saber-se finito ou, nas palavras de Heidegger, ter consciência de que é um ser-para-a-morte, o desespero está sempre presente.

A única forma de livrar-se do desespero é não existir enquanto vida consciente. Por isso, o eu-lírico deseja retornar à inocência, à ignorância, que apenas as coisas “brutas e inanimadas” podem ter.

O ser deseja se despir de um orgulho vão. Afinal, ter orgulho de quê, de ser humano e ter consciência? Por que sentir orgulho, se é justamente essa condição que o faz sentir-se angustiado diante da finitude do ser humano? Não, o eu-lírico deseja ser “apenas florescência de astros em puras noites deslumbradas” (versos 07 e 08), ou um “nostálgico choupo” de ramos “graves” (pesados profundos, intensos), “plácidos” (calmo, tranqüilo), “absortos” (concentrado)” (versos 09 e 10), ou ainda “ser haste”, parte de um vegetal a que estão seguros as folhas, as flores, os frutos: caule, tronco, vergôntea, pedúnculo, pé de uma planta, etc., ser “seiva” (líquido que circula pelas diversas partes dos vegetais), “ramaria inquieta” (conjuntos de ramos de uma árvore), ou seja, seres sem consciência, simples, únicos considerados são pelo eu-lírico.

O desejo de se despir da consciência é mimetizado ainda em poemas como “Angústia”, no qual o eu-lírico florbeliano assim se expressa: “Tortura do pensar! Triste lamento! /Quem nos dera calar a tua voz! / [...] / E não se quer pensar! ...[...]/ Ah! não ser mais que o vago, o infinito! /Ser pedaço de gelo, ser granito, /Ser rugido de tigre na floresta!”.

O pensar é considerado uma tortura para o eu-lírico, sendo mais proveitoso calar sua voz. Ele deseja alcançar a ausência total de pensamento, transfigurando-se em gelo, granito, rugido de tigre, ser o vago e o infinito. Enfim, o eu-lírico deseja não-ser.

No soneto “Desejos vãos”, o eu-lírico florbeliano exprime novamente o desejo de não possuir consciência: “Eu queria ser a Pedra que não pensa/ [...] / Eu queria ser a árvore tosca e densa/Que ri do mundo vão e até a morte!”.

Também na poética augustiniana é revelado o desejo de retornar a um estado orgânico mais simples, como atesta o soneto que segue:

INSÂNIA DE UM SIMPLES

01 Em cismas patológicas insanas,
 02 É-me grato adstringir-me, na hierarquia
 03 Das formas vivas, à categoria
 04 Das organizações liliputianas;

05 Ser semelhante aos zoófitos e às lianas,
 06 Ter o destino de uma larva fria,
 07 Deixar enfim na cloaca mais sombria
 08 Este feixe de células humanas!

09 E enquanto arremedando Eolo irancudo,
 10 Na orgia heliogabálica do mundo,
 11 Ganem todos os vícios de uma vez,

12 Apraz-me, adstrito ao triângulo mesquinho
 13 De um delta humilde, apodrecer sozinho
 14 No silêncio de minha pequenez!

Neste soneto, o eu-lírico afirma que em suas cismas patológicas e insanas (verso 01), ou seja, em pensamento insistente, doentio, lhe parece agradável se diminuir, comprimir, na hierarquia das formas vivas às organizações liliputianas, ou seja, o eu-lírico pensa constantemente que lhe seria agradável passar da categoria humana para uma categoria mais simples, menor, o que indica o uso do termo “liliputianas”, referência aos habitantes de Lilipute, país imaginário do romance “Viagens de Gúliwer” do escritor inglês Jonathan Swift (1667 – 1745), que tinha apenas seis polegadas de altura, ou seja, eram muito pequenos.

O desejo de passar à uma categoria mais simples que a humana é reforçado em todo o soneto. Na segunda estrofe, observamos que o eu-lírico deseja ser semelhante aos zoófitos (animais cujas formas recordam as das plantas, como o coral, a esponja) e às lianas (denominação comum a diversas trepadeiras), demonstrando assim seu desejo de passar da

categoria humana para uma categoria animal mais simples e da categoria animal para a categoria vegetal. Ainda nessa estrofe, o eu-lírico deseja ter o destino de uma larva fria. Sabendo que a larva é o primeiro estado dos insetos antes de saírem do ovo, observamos que o eu-lírico deseja que seu destino seja igual ao de um inseto, deixar seu feixe de células humanas na cloaca mais sombria, ou seja, num lugar imundo.

Na terceira estrofe, o eu-lírico afirma que enquanto todos os vícios ganem de uma só vez, imitando Eolo iracundo, ou seja, a voz estrondosa de Eolo - deus dos ventos na mitologia grega, que em sua ira emite um barulho assustador - ele deseja apenas, diminuir-se em triângulo mesquinho de um delta humilde, ou seja, sabendo que o termo delta se refere entre outras coisas, a um sinal triangular, localizado nas extremidades digitais das plantas ou palma humanas, orientador da classificação dactiloscópica dos tipos dermopapilares, percebemos que o eu-lírico deseja ser uma categoria imensamente simplória se comparada à condição humana. Para ele, é agradável apodrecer só no silêncio de sua pequenez.

Da mesma forma, encontramos no poema “Gemidos de arte” o desejo de se despir da consciência, quando o eu-lírico questiona:

Ah! Por que desgraçada contingência / À hispida aresta sáxia áspera e abrupta/ Da rocha brava, numa ininterrupta/ Adesão, não prendi minha existência?!/ Por que Jeová, maior do que Laplace, / Não fez cair o túmulo de Plínio/ Por sobre todo o meu raciocínio/ Para que eu nunca mais raciocinasse?!/ Pois minha mãe tão cheia assim daqueles/ Carinhos com que guarda meus sapatos, / Por que me deu consciência dos meus atos/ Para eu me arrepender de todos eles?!

Percebemos, assim, um desesperado desejo de despir-se da categoria humana e ser uma criatura sem consciência. Assim como o eu-lírico florbeliano, o eu-lírico augustiniano expressa uma total aversão diante do ser, desejoso por pertencer a um estado mais simples e poder livrar-se de sua miserável condição humana.

Em ambas as poéticas, o eu-lírico demonstra o desejo de se despir da condição humana e se diminuir a uma categoria mais simples. Em Florbela Espanca, no soneto “Não ser”, percebemos que o eu-lírico exprime o desejo de retornar à inocência, das coisas “brutas, sãs e inanimadas”. O ser deseja se despir de um orgulho vão relacionado à condição humana e ser “apenas florescência de astros em puras noites deslumbradas” ou um “nostálgico choupo [...] de ramos graves, plácidos, absortos”, ou ainda “ser haste, seiva, ramaria inquieta”, ou seja, seres sem consciência, simples, únicas consideradas sãs pelo eu-lírico, desejo que, segundo Kristeva (1989), revela uma pulsão de morte. Em Augusto, no poema “Insânia de um

simples”, o eu-lírico afirma que, em suas cismas patológicas e insanas, lhe parece agradável se diminuir, na hierarquia das formas vivas, à categoria das organizações liliputianas, ser semelhante aos zoófitos, às lianas, a uma larva fria, ou seja, o eu-lírico augustiniano deseja passar da categoria humana para uma categoria animal mais simples ou para a categoria vegetal. Percebemos que o eu-lírico deseja ser uma categoria imensamente simplória se comparada à condição humana. Para ele, é agradável apodrecer só no silêncio de sua pequenez. Em ambas, vemos a expressão de um desejo de simplesmente não ser.

A distinção entre a vida humana e as formas de vida mais simples consiste, entre outros fatores, em que na vida humana encontra-se, conforme Cassirer (1977), uma nova característica que é a marca distintiva de toda a vida humana: o sistema simbólico. Segundo esse autor (1977, p.49) “em confronto com os outros animais, o homem não vive apenas uma realidade mais vasta; vive, por assim dizer, uma nova dimensão da realidade. Existe uma diferença inequívoca entre as reações orgânicas e as respostas humanas”. No caso dos outros seres, a resposta dada a um estímulo exterior. Nos demais animais, a resposta dada a um estímulo exterior é direta e imediata, enquanto no caso do ser humano, a resposta é sempre diferida. Ela é interrompida e retardada por um lento e complicado processo de pensamento e este atraso, que pode parecer uma vantagem em relação aos outros seres, é considerado por alguns filósofos, a exemplo de Rousseau, não como aprimoramento, mas como a verdadeira deteriorização da natureza humana.

O homem, *animal symbolicum*, não vive num mundo de fatos indisputáveis, ou de acordo com suas necessidades e desejos imediatos, ele vive no meio de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, ilusões e desilusões, entre sonhos e fantasias. Conforme destaca Cassirer (1977) o que perturba o homem não são simplesmente as coisas, mas as opiniões e fantasias a respeito das coisas. Nesse sentido, nas duas poéticas ocorre a mimetização de um desejo de superar essa condição humana, retornando a uma vida mais simples, desprovida das complicações do pensamento. Esse desejo é verificado na busca pelo não ser.

Ora, o não-ser, conforme aponta Tillich (2001), é uma parte do nosso próprio ser. Todo o desespero humano advém dessa consciência do seu possível não-ser. Ele surge da sempre latente consciência de nosso próprio ter de morrer. No não-ser age um elemento assustador que nos conscientiza de que não somos capazes de preservar nosso próprio ser. Dessa forma, como entender o desejo do eu-lírico por não ser? De acordo com Bauman (1998, p.191) “ser imortal é a coisa mais comum. Com exceção do homem, todas as criaturas mortais, pois ignoram a morte”. As criaturas que o eu-lírico deseja ser: coisas brutas, sãs, inanimadas;

florescência de astros em puras noites deslumbradas; nostálgico choupo; haste, seiva, ramaria inquieta, em Florbela e organizações liliputianas, zoófitos, lianas, larva fria, em Augusto, são, de certo modo, criaturas imortais, pois nelas não se encontra a consciência de mortalidade, característica exclusiva dos seres humanos.

A expressão de busca pelo não ser é revelada ainda em poemas em que o eu-lírico fala abertamente sobre seu desejo de morrer, como nos poemas que seguem.

4.3.4 Morte enquanto única esperança

Nas poéticas aqui analisadas, percebemos que a presença da morte se apresenta como única esperança para o ser. Nela, cessam todos os sofrimentos:

À Morte

01 Morte, minha Senhora Dona Morte,
02 Tão bom que deve ser o teu abraço!
03 Lânguido e doce como um doce laço
04 E como uma raiz, sereno e forte.

05 Não há mal que não sare ou não conforte
06 Tua mão que nos guia passo a passo,
07 Em ti, dentro de ti, no teu regaço
08 Não há triste destino nem má sorte.

09 Dona Morte dos dedos de veludo,
10 fecha-me os olhos que já viram tudo!
11 Prende-me as asas que voaram tanto!

12 Vim da Moirama, sou filha de rei,
13 Má fada me encantou e aqui fiquei
14 À tua espera,... quebra-me o encanto!

Nesse soneto, o eu-lírico dirige-se diretamente à morte. O poema é feito para ela. Percebemos que a palavra “morte” é sempre grafada com inicial maiúscula (versos 01 e 09), fazendo com que o termo se destaque dos demais, atestando, assim, a força dessa palavra. A morte é denominada “Senhora Dona Morte” (Verso 01), o que sugere um grande respeito do eu-lírico por ela e uma consciência de que ele pertence a ela. Ela é, na verdade, sua senhora e dona, única certeza diante de todas as possibilidades que a vida oferece, mas que, conforme a filosofia kierkegaardiana, não tem garantia de transformar-se em realidade.

No soneto, a morte é representada de forma positiva, o que se observa quando o eu-lírico afirma que, para ele, o abraço da morte deve ser “tão bom”, “lânguido e doce como um doce laço” (versos 02 e 03), ou seja, na personificação da morte feita pelo eu-lírico, esta se

apresenta de forma agradável a ele. Sendo comparada a um doce laço, o abraço da morte é bom, lânguido, doce e ao mesmo tempo sereno e forte “como uma raiz” (verso 03).

Percebemos ainda que, para o eu-lírico, a mão da morte é capaz de sarar e confortar qualquer mal (versos 05 e 06). Ele se refere à presença da mão da morte nos guiando passo a passo (verso 06), ou seja, temos aqui a idéia que, a cada passo, o ser humano é guiado pela morte, se aproxima dela, caminha para ela, ou seja, a idéia de que ao nascer já começamos a morrer. A morte é representada ainda como um estado dentro do qual não há nem triste destino, nem má sorte (versos 07 e 08), ou seja, morrendo, o ser se livra das tristezas da vida e se liberta de seu sofrimento. Por isso pede à “Dona Morte dos dedos de veludo” (verso 09), sinestesia de conotação agradável, para lhe fechar os olhos, pois esses já “viram tudo” (verso 10) e nada parece tê-los agradado, bem como lhe prender as asas que voaram tanto, e parecem estar cansadas.

O eu-lírico afirma ter vindo da Mourama (Moirama, terra dos moiros), onde era filha de rei (verso 12), ou seja, vem de uma descendência de real, no entanto, uma má fada a encantou e aqui ela ficou (verso 13) à espera que a morte viesse lhe quebrar o encanto. A idéia de ser encantado aqui é distinta da idéia geralmente difundida. Se tomarmos como base os clássicos infantis, a exemplo de “A bela adormecida”, percebemos que estar encantada, ou seja, sob encanto, é estar em estado de sono, sendo o sono um estado muito próximo da morte, não à toa falamos em sono eterno para nos referir à morte.

A quebra do encanto em tais contos resulta em despertar do sono, voltando assim à vida consciente. No poema analisado, percebemos que, diferente da idéia difundida pelos clássicos infantis, o eu-lírico deseja que o encanto seja quebrado pela morte, o que nos induz a entender que ele vê a vida como encantamento, desejando o sono da morte.

Ainda na poética florbeliana, a menção quanto ao desejo de morrer é expressa em poemas como “Deixai a Morte entrar”: Deixai entrar a Morte, a Iluminada, / A que vem para me levar. / Abri todas as portas par em par / Como asas a bater em revoada.”

Nesse poema, o eu-lírico inicia usando o verbo deixar no imperativo, que pode indicar tanto um pedido como uma ordem. Tal pedido (ou ordem) é para que deixem “a Morte entrar”. Observe que a palavra morte vem grafada com inicial maiúscula, fazendo com que o termo se destaque dos demais, atestando assim a força dessa palavra, que no mesmo verso é caracterizada como “Iluminada” (termo também grafado com letra inicial maiúscula). Temos aqui uma inversão da idéia da morte, uma vez que esta é normalmente impregnada do símbolo

das trevas, da escuridão, e que, para o eu-lírico, tem outro sentido, isto é, de luz. Na leitura dos poemas anteriores, vimos que a vida é caracterizada como triste, vã, sem valor, ou seja, para o eu-lírico a vida é negra, enquanto a morte é a iluminada, a única a quem ele atribui valor, única luz que lhe aparece em vida. A morte, sua morte, a que vem para ele, é desejada ardentemente pelo eu-lírico.

A busca pela morte, conforme vimos na filosofia kierkegaardiana, atesta que o homem, desesperado com a vida, busca a morte que se afigura como única esperança. No entanto, embora o desespero seja considerado a “doença mortal”, o ser não pode morrer dessa doença, pois a doença mortal é aquela na qual se vive a morte.

A melancolia é percebida nos poemas ao observarmos que o ser é consciente da vaidade da vida e de sua condição existencial finita, incompleta, tornando-se-lhe pesada. Na melancolia que entendemos aqui como uma vertigem da consciência, o ser passa a não desejar profunda e intimamente coisa alguma, pois toda a vida parece sem sentido. Só a morte é desejada pelo melancólico, morte que põe fim a toda sua consciência e conseqüentemente, a toda sua melancolia.

Da mesma forma, encontramos na poética augustiniana esse desejo de libertar-se do peso da miséria humana através da morte:

BUDISMO MODERNO

01 Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
 02 Minha singularíssima pessoa.
 03 Que importa a mim que a bicharia roa
 04 Todo o meu coração, depois da morte?!

05 Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
 06 Também, das diatomáceas da lagoa
 07 A criptógama cápsula se esbroa
 08 Ao contato de bronca destra forte!

09 Dissolva-se, portanto, minha vida
 10 Igualmente a uma célula caída
 11 Na aberração de um óvulo infecundo;

12 Mas o agregado abstrato das saudades
 13 Fique batendo nas perpétuas grades
 14 Do último verso que eu fizer no mundo!

No soneto Budismo Moderno, o eu-lírico se dirige possivelmente a um médico, o que é sugerido pelo uso do termo “doutor” (verso 01), e pede-lhe que corte sua “singularíssima pessoa”. Percebemos que o eu-lírico se refere, com certo deboche, a sua pessoa, denunciado pelo uso do superlativo sintético “singularíssima”, pois enquanto a expressão “singular” se refere a algo raro, sem semelhante, especial, seu uso no superlativo o faz adquirir uma conotação irônica. Em sintonia com Paiva (apud Bezerra, 2005, p.23) “um dos processos mais primitivos e mais freqüentes de produzir o riso consiste em aumentar ou diminuir tão extraordinariamente as dimensões duma coisa que ela passe a impressionar pela estranheza”. Assim, ao usar o termo singular de forma negativa, podemos afirmar que o ser vê-se com desprezo, preferindo ser cortado, mutilado, pelo médico.

O eu-lírico demonstra total desdém por sua vida, afirmando que não lhe importa que a bicharia roa todo seu coração depois da morte (versos 03 e 04). A vida se afigura para ele sem valor, nem mesmo a idéia de ser comido por bichos o espanta.

Para o eu-lírico, um urubu pousou em sua sorte (verso 05), ou seja, aqui temos a sugestão de que a vida dele é infeliz, que para ele não há prazer na vida, idéia já apontada por Bezerra (2005, p.22), ao afirmar que, neste soneto, podemos perceber que “o eu-lírico vê a vida com total insignificância, marcado por uma seqüência de imagens que simbolizam características do “negativo”, do “inferior”.

A idéia de morte, o pessimismo e a frustração perante a vida evidenciam o desapego à matéria, daí a não preocupação com o destino do corpo. A idéia de desapego à matéria pode ser ainda verificada no título do texto, uma vez que budismo é, segundo Hellern, Notaker e Gaarder (2000), o nome de uma religião de origem indiana que prega, entre outras coisas, que todo o sofrimento humano provém de seus desejos e de seu apego à vida. O título “Budismo Moderno”, aqui concordamos com Bezerra (2005, p.22), remete-nos à ironia implícita na “concepção de budismo enquanto reflexão espiritual, vinculada à tradição, e outra que o amplifica numa dimensão atual, individual e pragmática”. Para a autora (2005, p.22):

“Parece que o eu-lírico sugere uma forma individual de reflexão espiritual – daí, um budismo moderno. Nisso é que reside a ironia. Ao atualizar a concepção de budismo, ele perfiha um sistema de pensamento poético “moderno”, capaz de acolher a mudança e o desequilíbrio; no soneto, o budismo parece ligado ao negativo”.

As imagens simbólicas do negativo, do inferior, podem ser percebidas na terceira estrofe, representadas pelos termos: diatomáceas, algas de água doce que contém cheiro desagradável, remetendo à idéia de podridão; criptógama (vegetais inferiores como algas, fungos, e fetos, que se reproduzem por meio de esporos ou gametas, em vez de por sementes). O eu-lírico afirma que a cápsula criptograma das diatomáceas também se esbroa, ou seja, se reduz a fragmentos ao contato de bronca destra forte. Da mesma maneira, o eu-lírico deseja que sua vida seja dissolvida, igual a uma célula caída (verso 09), na aberração de um óvulo infecundo (verso 10). A referência à célula caída é apontada por Bezerra (2005, p.23), como uma alusão à idéia de dissolução do ser, pois sabendo que é de uma célula que todos os organismos vivos, pluricelulares, se originam, “a célula, sendo “caída”, perde essa valor de gênese dos organismos vivos”.

Na última estrofe, vemos, assim como Bezerra (2005), que o eu-lírico sugere que a salvação do ser viria da matéria poética pois, para o eu-lírico, mesmo com a consciência da realidade iminente da morte, ele remete para a idéia de continuidade através da salvação pela palavra, pelo poético, ao sugerir o desejo de que o “agregado abstrato da saudade” (verso 12) - verso no qual se manifesta o contraste entre os termos agregado (concreto) e saudade (abstrato) - fique batendo nas perpétuas grades do último verso que ele fizer no mundo, ou seja, temos aqui a idéia de eternidade conquistada pela palavra, numa alusão ao verso perpétuo, eterno. Nele, e apenas nele, o eu-lírico permanecerá eterno.

Em ambas as poéticas ocorre a mimetização da busca pela morte, que de acordo com a filosofia kierkegaardiana, atesta que o homem, desesperado com a vida, busca a morte que se afigura como única esperança. A melancolia é percebida nos poemas ao observarmos que o ser é consciente da futilidade da vida e de sua condição existencial finita, incompleta, miserável, o que faz com que ela seja para ele um peso, do qual ele deseja desesperadamente se livrar. Na melancolia, que entendemos aqui como uma vertigem da consciência, o ser passa a não desejar profunda e intimamente coisa alguma, pois toda a vida parece sem sentido. Só a morte é desejada pelo melancólico, morte que põe fim a toda sua consciência e conseqüentemente, a todo seu desespero e insignificância, bem como a toda a sua melancolia.

A leitura da poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, à luz da filosofia kierkegaardiana, nos permite visualizar diversas aproximações quanto à mimetização da melancolia. O diálogo entre as duas poéticas nos permite atestar a universalidade da temática bem como a atualidade das mesmas. Atualidade, no sentido de que os poetas apresentavam em suas poéticas, já há um século, assim como teorizava o filósofo Kierkegaard, dos dilemas

que afligem intensamente o homem moderno, tais como a angústia diante de um mundo onde nada parece certo, seguro, culminando num sentimento melancólico de a nada querer apegar-se; o desencanto diante das relações humanas cada vez mais banais; o desespero na busca do conhecimento de si mesmo; a consciência da finitude e miséria humanas, entre outros.

Dessa forma, podemos afirmar que assim como a filosofia, a poesia também nos ajuda a sair do trivial, do ordinário, da aparência das coisas, nos ajudando a perceber que as coisas do mundo podem não ser tão certas quanto se nos apresentam. Visualizamos assim, uma íntima relação entre as poéticas analisadas e a filosofia kierkegaardiana. No entanto, sendo a filosofia uma meditação crítica, uma sistematização racional dos problemas totais que apresenta a realidade, nela podemos verificar a busca pela compreensão, explicação e classificação da angústia, do desespero e da melancolia, enquanto que nas poéticas, não sendo seu objetivo a definição daquilo que apresenta, não é feita nenhuma investigação em torno da realidade, nem explicação explica, mas uma apresentação. Na poesia a melancolia não se define, ela se mostra.

Concordamos com Peres (2003) que estamos vivendo nos dias atuais a democratização da tristeza em sua dimensão mais aguda, uma tristeza que não é mais uma forma de situar-se no mundo, porém uma característica do homem da atualidade. Podemos dizer, de acordo com a autora, que a depressão é o mal do século e que a tristeza e o desencanto tomam proporções de epidemia. Com May (1998) também entendemos que o problema fundamental do homem moderno é o vazio, vazio que surge da impossibilidade do homem moderno alcançar uma integração interior numa sociedade totalmente desintegrada, na qual nada é seguro, nada é certo, nem presente, nem futuro.

Enquanto animais históricos, aqui na esteira de Eagleton (2005), estamos sempre num processo de vir-a-ser, ou seja, estamos sempre projetados para o futuro sendo o presente sempre parte de um projeto inacabado. O futuro, por sua vez, embora nos sugira múltiplas possibilidades, nos revela, ao mesmo tempo, que nosso destino é a morte, que a eternidade não é para nós. No entanto, a melancolia entendida como vertigem da consciência, consciência de finitude humana, longe de caracterizar uma patologia do ser, pode, ao contrário, apontar novas possibilidades de situar-se no mundo. Eagleton (2005), no rastro de Heidegger (2007a), afirma que viver autenticamente é abarcar nossa própria nadaidade, aceitando o fato de nossa existência ser contingente, não fundamentada e não escolhida.

Vivemos à sombra da morte, nada, segundo Eagleton (2005), ilustra mais graficamente quão desnecessários somos do que a nossa mortalidade. No entanto, não significa que devemos rejeitar a idéia da morte. Para o autor (2005, p.284):

Aceitar a morte seria viver mais plenamente. Ao reconhecer que nossas vidas são provisórias, podemos relaxar nosso apego neurótico a elas e assim vir a gozá-las muito mais. Abraçar a morte nesse sentido é o oposto de deixar-se morbidamente seduzir por ela. Além disso, se de fato pudéssemos manter a morte em mente, é quase certo que agiríamos com mais virtude que agimos. Se vivêssemos permanentemente à beira da morte, é provável que tivéssemos mais facilidade de perdoar os inimigos e refazer nossos relacionamentos. É, em parte, a ilusão de que vivemos para sempre que nos impede fazer essas coisas. Imortalidade e imoralidade são aliados muito próximos [...] a morte não pode ser exatamente uma amiga, mas também não é inteiramente uma inimiga. Como amiga, pode me esclarecer a meu respeito, embora, como inimiga, o faça de maneiras que, na maior parte dos casos, eu preferiria não ouvir. Pode recordar-me da minha finitude e contingência de criatura, da natureza frágil e efêmera da minha existência, da minha carência e da vulnerabilidade dos outros. Aprendendo com isso, podemos transformar fatos em valores. A morte [...] pode nos sugerir algo sobre como viver.

Consciente de nossa nadinha, de que somos seres em contínua constituição e de que logo não seremos mais, ou seremos na verdade um não-ser, poderemos viver de forma mais plena. No sentido do que diz Gaarder (1999), é apenas quando sentimos intensamente que um dia desapareceremos, que podemos entender exatamente o quanto a vida é infinitamente valiosa. Quanto maior e mais clara é a face de uma moeda, tanto maior e mais clara se torna a outra. Vida e morte são os dois lados de uma mesma coisa. Não se pode experimentar a sensação de existir sem se experimentar a certeza de que se tem que morrer. E é igualmente impossível pensar que se tem que morrer sem pensar ao mesmo tempo em como a vida é fantástica.

No entanto, na modernidade, segundo Eagleton (2005), vemos duas formas de pulsões de morte, uma na qual o ser se supervaloriza maniacamente considerando-se valioso demais para morrer, para quem o inferno é a morte viva e que geralmente libera contra os outros essa pulsão e outra na qual o ser nutre um prazer obscuro na destruição de si, na tentativa de expurgar todo o valor de si. Temos, na primeira, uma rejeição pelo não-ser e, na segunda, uma fascinação por ele, mas há um outro sentido de não-ser que é construtivo, que pode levar o ser a passar do desespero para a esperança, a noção de não-ser como consciência da fragilidade humana e de nossa falta de fundamento, consciência que pode opor resistência à arrogância que gera o fundamentalismo, que me permite não me sobrepor ao meu semelhante, mas ver-

me como igual, além de gerar um comprometimento com a natureza aberta da humanidade, tornando-se assim, uma fonte de esperança.

Concordamos com Eagleton (2005) quando ele afirma que enxergar o mundo corretamente é vê-lo à luz de sua contingência. Se na sociedade moderna, uma sociedade que negocia futuros, a ideologia está aí para fazer com que nos sintamos necessários, a filosofia, segundo o autor, está por perto para nos lembrar que não o somos. Acrescentamos que a poesia, e no nosso caso específico, a poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, ao despertar o ser para sua naidade, para a consciência de sua pequenez e de sua mortalidade, assim como a filosofia, também nos permite lembrar essa verdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho nos permitiu visualizar que a literatura, por se constituir como um campo privilegiado da descrição do real, captando-o e transmutando-o, em sua representação da realidade, nos possibilita encontrar diversos aspectos dessa realidade, dentre os quais os que dizem respeito à condição humana.

No capítulo primeiro, ao tratar da linguagem e da existência humana, pudemos perceber que é na e através da linguagem que o ser humano se diz e diz o mundo. Sem a linguagem o homem ficaria fechado, pois só ela o torna um ser. Somos seres possuídos por ela, uma vez que não falamos a não ser na medida em que somos possuídos pela linguagem. Falar já é pertencer à linguagem. Vimos que ela pré-existe ao homem, no sentido que só há mundo humano onde há linguagem, uma vez que o ser humano não poderia possuir significados sem já possuir uma linguagem. Falar é fazer com que a verdade do Ser chegue, através da palavra, até a linguagem. Vimos ainda que a literatura não é uma mera linguagem fictícia, no sentido de fugir à verdade, mas que ela é uma representação transmutada do real e que, como representação, as obras literárias, contrapondo-as às científicas, nela pode-se perceber que o que é metaforicamente verdadeiro não se opõe ao que é literalmente verdadeiro, mas que a oposição que se estabelece é “a simples falsidade”. Vimos, com Ricouer (1995), que representar “não é imitar no sentido de assemelhar-se a ... ou de copiar”, pois a obra se constitui buscando apagar o mundo, mas isto apenas ocorre na medida em que ela mesma constrói um outro mundo.

Ainda neste capítulo, percebemos que a obra poética traz à linguagem formas de o ser humano experienciar o real que a linguagem comum geralmente dissimula, que a “visão ordinária obscurece ou até mesmo reprime”, sendo a poesia entendida como a linguagem que revela, através de suas metáforas, as experiências humanas dificilmente dizíveis em linguagem cotidiana e que, no rastro de Silva (2004), “só a poesia tem força, beleza e capacidade de atingir dimensões do humano que a linguagem comum dissimula”. Entendemos que poesia não é beleza, nem criação, nem imitação, mas revelação do ser, desocultamento original, ou seja, forma do ser se revelar, no sentido de que na obra de arte acontece a revelação ou a verdade de algo, a verdade do ser. Ela é “a fundamentação do Ser em e pela palavra”, e por isso mesmo, o mais perigoso de todos os bens que o homem possui, pois enquanto fundamentação do Ser, ela arrisca o Ser e percebemos que o dizer do poeta é a fundamentação da existência humana, no sentido de que “fundar é abrir o ser, fazer aparecer o

mundo, dizer a essência das coisas, nomear Deus, elementos em que se desenvolve a existência humana” (GILES, 1975), e que o verdadeiro poeta é aquele que encontra a palavra que anuncie a verdade do Ser, sendo que a angústia, abrindo para o homem o abismo do nada, pode dar-lhe a ocasião de escutar esta palavra no silêncio profundo de si, pois o nada é o frasco do Ser. Poesia e filosofia se relacionam exatamente no sentido de que em ambas encontramos a busca pela revelação do Ser, embora à filosofia caiba o papel de investigação da realidade, enquanto a poesia seja uma revelação que não é um saber de algo ou sobre algo, pois esse tipo de saber está mais próximo da filosofia, mas revelação no sentido de que, na poesia, nos é revelada apresentada uma verdade que é inerente à condição humana.

No segundo capítulo, buscamos apresentar os vários significados atribuídos ao significante “melancolia” através do tempo, o que nos permitiu observar que o termo adquiriu vários significados em distintos momentos, sendo considerado na Antiguidade como angústia resultante de uma punição divina, como atestam os casos de Saul e Belerofonte, ou como um temperamento patológico no qual o indivíduo perde o amor à vida e passa a buscar a morte, sendo tal estado resultante do desequilíbrio dos humores naturais do homem, como destacada na teoria dos humores de Hipócrates. Na Idade Média vimos a associação da melancolia ao “mal do amor”, sendo traduzida como angústia resultante de um amor não correspondido. Nesse período, vimos o início da associação entre a melancolia e o planeta Saturno, por serem os dois considerados frios e secos e obscuros. Na Renascença, a idéia de melancolia esteve associada ao trabalho intelectual. Na Modernidade, a melancolia é concebida enquanto uma forma escolhida de ser no mundo ou uma forma de conceber a existência, forma que considera, entre outras coisas, o vazio, a perda da ilusão de futuro resultante do fracasso do processo iluminista.

Com Kierkegaard, entendemos a melancolia enquanto vertigem da consciência, consciência da finitude humana, da nadaidade de nossa condição existencial, consciência de que somos seres-para-a-morte, resultando, assim, numa expulsão do ser da vida, num não querer profunda e intimamente coisa alguma. Com Freud, vimos o termo melancolia retomar a condição de patologia.

No terceiro capítulo, constatamos a universalidade da representação da melancolia na obra literária, no sentido de que a obra literária, tanto a universal quanto a brasileira se apresentam como um testemunho do sentimento melancólico, bem como o reducionismo de muitos estudos literários que, geralmente numa linha psicologista, têm apontado para a relação entre a melancolia textual e os conflitos pessoais de seus autores.

No quarto e último capítulo, ao fazer a leitura da poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, visualizamos a presença de uma mimetização da melancolia em ambas as poéticas, além de observar vários pontos em comum entre elas no que se refere a essa mimetização, o que atesta a universalidade da temática, figurando em poetas de culturas distintas. Observamos ainda a representação da melancolia em ambas as poéticas, enquanto uma vertigem da consciência, consciência da nadaidade do ser, de sua finitude. Nesse capítulo, percebemos que a melancolia, entendida como vertigem da consciência, consciência de finitude humana, longe de caracterizar uma patologia do ser, pode, ao contrário, apontar novas possibilidades de situar-se no mundo, uma vez que consideramos, assim como Heidegger, que viver autenticamente é abarcar nossa própria nadaidade, aceitando o fato de nossa existência ser contingente, não fundamentada e não escolhida.

Concordando com Eagleton (2005) que enxergar o mundo corretamente é vê-lo à luz de sua contingência, podemos afirmar que, na sociedade moderna, uma sociedade que negocia futuros e onde a ideologia está aí para fazer com que nos sintamos necessários, a poesia, e no nosso caso específico a poética de Florbela Espanca e Augusto dos Anjos, ao despertar o ser para sua nadaidade, para a consciência de sua pequenez e de sua mortalidade, está por perto para nos lembrar que não o somos e essa constatação, longe de nos conduzir a um pessimismo, pode nos levar do desespero para a esperança, pois a noção de não-ser como consciência da fragilidade humana e de nossa falta de fundamento, pode opor resistência à arrogância que gera o fundamentalismo, nos impedindo de nos sobrepor aos nossos semelhantes, mas nos ver como iguais, mesmo nas diferenças, além de gerar um comprometimento com a natureza aberta da humanidade, tornando-se assim uma fonte de esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In. _____. **Notas de literatura I**. [tradução de Jorge M. B. de Almeida] São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2006.
- ALMEIDA, Horácio de. **Augusto dos Anjos: razões de sua angústia**. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1962.
- ANJOS, Augusto dos. **Toda a poesia com um estudo crítico de Ferreira Gullar**. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1078.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ARRUDA, Luciana. **Até que ponto existimos a partir do momento em que falamos?** Disponível em < www.kplus.com.br > acesso em 31/08/2007.
- ASSIS, Machado de. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. **Quincas Borba**. Barcelona/ Espanha: editorial SOL90, 2004.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. **Dom Casmurro**. 28ª ed. São Paulo: Ática, 1994
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. [Tradução de Mauro Gama e Cláudia M. Gama]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Zero Hora, 1997.
- BERGER, L. Peter & LUCKMANN, Thomas. **Modernidade e crise de sentido: a orientação do homem moderno**. [tradução de Edgar Orth]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BEZERRA, Rosilda Alves. Asas da melancolia: alegoria e ironia na poesia de Augusto dos Anjos. In: VIANA, Chico (org) **O rosto escuro de narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 137-156.
- _____. **Anseio metafísico e realidade de morte: uma leitura da poética augustiana**. Grafhos (revista de pós-graduação em Letras) , João Pessoa: Idéia, vol. 7, n. 2/1, 2005.
- BÍBLIA. [Tradução de João Ferreira de Almeida]. Edição revista e corrigida, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BORDINI, Maria da Glória. Psicanálise e Literatura. In: GUS, Mauro; DAL ZOT, Jussara Schestatsky & GUS, Ida I. (Orgs.). **Freud: releituras brasileiras**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. [tradução de José Marcos Macedo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, Ana Lúcia Teixeira de. Augusto dos Anjos: uma estática da melancolia. In: VIANA, Chico (org) **O rosto escuro de narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 83-92.

CASSIRER, Ernest. Uma chave para a natureza do homem: o símbolo. In.:_____. **Antropologia filosófica**. [Tradução de Vicente Félix de Queiroz]. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª ed., [Tradução de Vera da Costa e Silva]. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. **Por que literatura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1966.

DAL FARRA, M. L. Florbela: um caso feminino e poético. In.: ESPANCA, Florbela. **Poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DANTAS, Marília Antunes. **Subjetividade moderna**: tragicidade e angústia segundo Kierkegaard e Freud. Disponível em <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0353.pdf>, acesso em 31/08/2007.

DELOUYA, Daniel. **Depressão**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. [tradução de Waltensir Dutra]. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Depois da teoria**: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. [tradução de Maria Lucia Oliveira]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In:_____ **Ensaio de doutrina crítica**. [tradução de Fernando de Melo Moser]. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. [texto integral]. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ESPANCA, Florbela. **Poemas**. Maria Lúcia Dal Farra (org., estudo e notas) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto**: contos, cartas, diário. Maria Lúcia Dal Farra. (org., estudo e notas) São Paulo: Iluminuras, 2002.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. **A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.

ESTEVES, Fernanda Cavalcante & GALVAN, Alda Luiza. **Depressão numa contextualização contemporânea**. *Aletheia* [online]. dez. 2006, no.24 [citado 14 Setembro

2007], p.127-135. Disponível na World Wide Web: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141303942006000300012&lng=pt&nrm=iso, ISSN 1413-0394, acesso em 31/08/2007.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Florbela e Louise: entre o amor e a palavra. In: PAIVA, José Rodrigues. (org.) **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife, PE: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

FONSECA, Deize Mara Ferreira. **Sentir com a imaginação**: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Literatura), Faculdade de Letras, Universidade federal do Rio de Janeiro, 2006.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. **Obras completas**. Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FIRMO, Lúcia. A melancolia em textos de Mário Quintana. In: VIANA, Chico (org) **O rosto escuro de narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 121-136.

GARCIA-ROZA, L. A. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1936.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**: romance da história da filosofia. [tradução de João Azenha Júnior] São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GILES, Thomas Ransom. **História do Existencialismo e da Fenomenologia**. São Paulo: EPU, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In.: ANJOS, Augusto dos. **Toda a poesia de Augusto dos Anjos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HAZIN, Marli. O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincente Millay. In: PAIVA, José Rodrigues (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife, PE: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. [tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback], 2ª ed., Petrópolis RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007a.

_____. **A origem da obra de arte**. [tradução de Maria da Conceição Costa] Lisboa: Edições 70, 2007b.

_____. **Que é isto – a filosofia?**. [tradução, introdução e notas de Ernildo Stein]. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Livraria duas cidades, 2006.

_____. **Introdução à metafísica**. [tradução de Emmanuel Carneiro Leão]. 4ª ed., Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

HELLERN, Victor. NOTAKER, Henry & GAARDER, Jostein. **O livro das Religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOMERO. **Íliada**. versão para eBooksBrasil.com. Disponível em: <http://abcdioces.noneto.com>> Acesso em: 02/01/2008.

HORTAS, Maria de Lourdes. Florbela Espanca e a poesia feminina no Pré-Modernismo em Portugal. In: PAIVA, José Rodrigues (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife, PE: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. [tradução de João Paulo Monteiro]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOLIVET, Régis. **As doutrinas existencialistas**: de Kierkegaard a Sartre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1975.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KIERKEGAARD, Sören. **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemus, Livraria Editora Ltda, 1968.

_____. **O desespero humano**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

KRISTEVA, Júlia. Um contra-depressor: a psicanálise. In: _____. **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAPLANCHE & PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**. [tradução de Pedro Tamen]. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Itinerário do pensamento de heidegger. In: HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. [tradução de Emmanuel Carneiro Leão], 4ª ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. 5ª ed. São Paulo: UNESP, 2002.

LOBATO, Carmem H. Moscoso. A linguagem, o homem e a prática social. Revista “Nova Atenas” de educação tecnológica. vol. 04, n. 02, jul/dez/2001. disponível em http://www.cefetma.br/publicacoes/artigos/revista7.4.2/Carmem_A_linguagem_o_homem_e_a_pratica_social.pdf, acesso em 31/08/2007.

LOPES, Oscar & SARAIVA, Antonio José. **História da literatura portuguesa**. 11ª ed. Porto: Porto Ed., 1979.

MAGALHÃES, Júnior. **Poesia e vida de Augusto dos Anjos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira S.A, 1978.

MAIA, João Domingues. **Literatura**: textos e técnicas. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

MAY, Rollo. **O homem à procura de si mesmo**. 24ª ed. [tradução de Áurea Brito Weissenberg]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **A psicologia e o dilema humano**. [tradução de Carlos Alberto Silveira Netto Soares]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MELO FILHO, Murilo. **Augusto dos Anjos**: A saga de um poeta. Rio de Janeiro: Ed. Graf. Brasileira: Fundação Banco do Brasil. João pessoa, PB: Governo do Estado, 1994. 111p.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **A literatura portuguesa**. 31ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **A literatura brasileira através dos textos**. 23ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES FILHO, Evaristo de. Literatura e Filosofia. In.: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. 6. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997.

NÓBREGA, Humberto. **Augusto dos Anjos: A saga de um poeta**. Rio de Janeiro: Ed. Graf. Brasileira: Fundação Banco do Brasil: João Pessoa, PB: Governo do Estado, 1994. 111p.

NOGUEIRA, Lucila. O escândalo Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife, PE: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Jailma Souto de. Palavras de um morto/vivo: fragmentos do discurso melancólico em memórias póstumas de Brás Cubas. In: VIANA, Chico (org) **O rosto escuro de narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 94-112.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. [tradução de Sebastião Uchoa Leite]. 2ª ed. São paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A intransmissível presença. In: PAIVA, José Rodrigues. (org.) **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife, PE: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida melancólica, dívida melancólica, vida melancólica. In: _____. (org.). **Melancolia**. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. [tradução de Heloysa Lima Dantas e José Paulo Paes] 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

QUEIROZ, Rosângela M. S. de. Museu de tudo: a arquitetura da melancolia em João Cabral de Melo Neto. In: VIANA, C. (org.) **Lendo com Freud**. João Pessoa: UFPB/Idéia, 1999.

QUIRINO, Jessier. **Bandeira nordestina**. Recife: Bagaço, 2006.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Porto:Porto Editora, 1995.

_____. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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

SILVA, Eli Brandão da. O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). **Literatura e Estudos Culturais**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SOLHA, W. J. **História universal da angústia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

STRATHERN, Paul. **Kierkegaard em 90 minutos**. [tradução de Marcus Penchel]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser**. [Tradução de Eglê Malheiros]. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

TORRES, Carlos. **Eterna melancolia**. Disponível em www.miradaglobal.com.br , acesso em 10/062007.

VIANA, Chico. **O evangelho da podridão**: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1994.

_____. Melancolia: sentido e forma. In: _____(org.). **O rosto escuro de narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 11-52.

VILLARI, Rafael Andrés. **Literatura e psicanálise**: Ernesto Sábato e a melancolia. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002.