



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**TORMENTO E MELANCOLIA NOS POEMAS DE
LÚCIO CARDOSO**

Londrina
2016

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**TORMENTO E MELANCOLIA NOS POEMAS DE
LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito ao título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Hodas, Flávia Aparecida .

Tormento e Melancolia nos Poemas de Lúcio Cardoso / Flávia Aparecida Hodas. - Londrina, 2016.
107 f.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Melancolia - Tese. 2. Poesia - Tese. 3. Lúcio Cardoso - Tese. I. Corrêa, Almir Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

FLÁVIA APARECIDA HODAS

**TORMENTO E MELANCOLIA NOS POEMAS DE
LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito ao título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Silvio Cesar dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Regina Célia Dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 21 de novembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Almir Aquino Corrêa, não somente pelas orientações frequentes, mas pelas palavras de incentivo recebidas desde o período da graduação e que foram para mim de suma importância para trilhar a minha jornada acadêmica.

À minha família que, sempre presente em minha vida acadêmica, ofereceu-me o apoio necessário para que eu pudesse caminhar com perseverança e determinação .

A Lucas Iran da Cruz Cavalcante pelo amor e carinho *sempiternus*.

À professora Ana Paula Cartapatti que, por meio da disciplina “Teoria do Poema”, ministrada ao programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, trouxe contribuições fundamentais para a elaboração deste trabalho.

A todos os professores que fizeram e fazem parte da minha vida e que contribuíram para o meu crescimento intelectual. Sem eles, dificilmente teria condições de ter estudado tudo o que estudei para escrever este texto.

Gostaria de agradecer também a todos os meus amigos e colegas da vida acadêmica e da jornada de trabalho que nunca deixaram faltar palavras de incentivo. Muito obrigada a todos.

Ah, como mudamos e como mudamos depressa! Como perdemos tudo, como os sentimentos mais fortes se dissolvem, como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento! Ah, como compreendo, sinto e vejo os meus desastres, os meus erros, os meus enganos! Como é triste essa dor de não poder reter coisa alguma, como é horrível ter perdido tanto, e como agora me sinto – e sempre, e cada vez mais – desamparado e triste!

(Lúcio Cardoso)

HODAS, Flávia Aparecida. **Tormento e melancolia nos poemas de Lúcio Cardoso**. 2016. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

No decorrer da história das produções literárias, a melancolia frequentemente se revelou como um afeto que possui um forte vínculo com as manifestações poéticas. Nesse sentido, mais do que um simples afeto ou doença, a melancolia se fez presente em diversas obras poéticas, destacando-se com imagens peculiares e *topois* recorrentes que delineariam um discurso melancólico. Dentre todos os escritores que desvelaram em seus versos um discurso repleto de imagens taciturnas e obscuras, Lúcio Cardoso assoma como um poeta essencialmente melancólico. Mergulhando nas camadas mais profundas da alma humana, os poemas cardosianos manifestam de forma recorrente uma tristeza premente e intransponível, a qual engendra uma forma especial de entrever e sentir o mundo. Afinal, como fala a melancolia e como os poetas fazem-na falar em versos? Procurando as respostas para essas perguntas, a presente dissertação tem como objetivo, portanto, analisar os elos que se estabelecem entre a melancolia e a poesia e, mais especificamente, como eles se manifestam nos versos de Lúcio Cardoso. Desde as suas primeiras obras poéticas até os seus poemas publicados postumamente, as obras cardosianas possuem um forte vínculo com o sentimento melancólico e, ademais, tornam-se, como aponta o crítico literário Almeida Filho (1942), o *leitmotiv* de todo o seu projeto poético. Ao transitar pelas nuances melancólicas que perfazem a sua poética, seja por meio da constatação da brevidade da vida, da infância perdida, do desconcerto diante de um mundo que lhe é hostil e, até mesmo, pela ausência de um objeto amado e perdido, esta dissertação busca analisar como a melancolia se faz presente no decurso dos versos cardosianos por meio de seus recursos retóricos-poéticos específicos e que, revelam, em última instância, um discurso essencialmente melancólico.

Palavras-chave: Melancolia. Poesia. Lúcio Cardoso.

HODAS, Flávia Aparecida. **Torment and melancholy in Lúcio Cardoso' poems.** 2016. 110p. Dissertation (Master's Degree in Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

Throughout the history of literary productions, melancholy frequently showed as an affection that has a strong connection to the poetic manifestations. In this sense, more than a simple affection or sickness, melancholy has been present in several poetic works, especially with peculiar images and recurrent aspects who have configured a melancholy speech. Of all the writers who showed a speech full of silent and dark images in their verses, Lúcio Cardoso appears as an essentially melancholy poet. Getting into the deeper spaces of the human soul, the Cardoso's poems express a constant and insuperable sadness and it form a special way of people to see and feel the world. After all, how does melancholy speak and how do the poets make it speak in verse? Searching for the answers to these questions, this dissertation aims to analyze the links established between the melancholy and poetry and, more specifically, how it manifests itself in the Lúcio Cardoso's verses. Since his first poetic works to his poems published posthumously, the works of Cardoso have a strong link with the melancholy and become, according to literary critic Almeida Filho (1942), the *leitmotiv* of all his poetic project. Noting the melancholic marks that are present in his poetic, either by finding the brevity of life, lost childhood, the confusion face of a hostile world and even the lack of lost loved object, this dissertation analyzes how melancholy is present in Cardoso's verses through their specific rhetorical-poetical aspects and showing ultimately an essentially melancholy speech.

Key words: Melancholy. Poetry. Lúcio Cardoso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ITINERÁRIOS MELANCÓLICOS	12
1.1 UM BREVE PANORAMA	12
1.2 A VISÃO PSICANALÍTICA: A MELANCOLIA ENLUTADA	22
1.3 MELANCOLIA, LINGUAGEM E ALEGORIA: PONTOS DE CONVERGÊNCIA NA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN.....	27
1.4 DO AFETO AO IMPULSO POÉTICO	35
2 O DISCURSO MELANCÓLICO NOS POEMAS DE LÚCIO CARDOSO	46
2.1 UM POETA MELANCÓLICO	46
2.2 OS <i>TOPOIS</i> MELANCÓLICOS DA POESIA CARDOSIANA	52
2.2.1 A Efemeridade da Vida e a Nostalgia da Infância	52
2.2.2 A Solidão e o Sentimento de Desconcerto no Mundo	57
2.2.3 A Ausência de um Objeto Amado	64
2.2.4 Paisagens Melancólicas.....	68
2.2.5 A Obsessão Pela Morte	72
2.2.6 Uma Poesia em Crise	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS	93
ANEXO A – Transcrição dos poemas analisados	94

INDRODUÇÃO

Desde a Antiguidade Clássica, a melancolia despertou o interesse entre os mais diversos campos de estudo, o que gerou, no decorrer da história, diferentes modos de concebê-la e defini-la. Seja um simples estado temporário da alma, seja uma patologia que deve ser curada, os caminhos percorridos pela melancolia revelaram-na um objeto de estudo complexo e, muitas vezes, ambíguo. No entanto, entre as mais diversas áreas do saber é inegável que algumas características tornar-se-iam estereótipos para identificar o homem atormentado pelos domínios da melancolia: o sujeito melancólico é, por excelência, “um ser triste, em geral introvertido, pessimista nas ideias e cabisbaixo no porte” (GUERREIRO, 2004, p.85).

Do grego *melanòs* (negro) e *kholê* (bile), a melancolia, na Grécia Antiga, era compreendida como um dos quatro humores que poderiam reger a existência humana. O termo e conceito surgiram, portanto, atrelados à fisiologia. Assim, a melancolia foi considerada como uma das patologias que afligiam a alma humana: a bile negra tornava os homens profundamente tristes e era responsável por prostrá-los em uma permanente inércia diante da vida. No contexto da Idade Média, por meio de releituras dos estudos realizados pelos gregos, principalmente os de Hipócrates, a melancolia passou a habitar o imaginário cristão como um dos setes pecados capitais, conhecido como *acedia* e, muitas vezes, suas características confundiam-se com as da preguiça. É nessa época também que os estudos astrológicos sobre a melancolia surgiram e ela passaria a ser explicada como fruto da influência do planeta Saturno sobre os homens. Já na Modernidade, com o advento dos estudos psicanalíticos, principalmente os elaborados por Freud, a melancolia teria uma nova miragem: assemelhando-se ao estado de luto, ela é, em contrapartida, um estado patológico que deve ser coibido com o uso de medicamentos. No que diz respeito à história da melancolia, o seu caráter complexo é revelador de um campo passível de diferentes interpretações e enfoques.

No entanto, apesar das diversas nuances negativas que envolveram a definição da melancolia em sua história, algumas, por outro lado, buscaram entrevê-la como um aspecto positivo. Aristóteles, por exemplo, em seu *Problema XXX, 1* perguntar-se ia:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como conta, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (1998, p. 81).

Mais do que um simples afeto ou uma doença, a melancolia também foi compreendida como um atributo que gerava homens de exceção, propensos à genialidade e, até mesmo, à criação poética. Para Aristóteles, a explicação era simples: o homem melancólico é detentor do *perissoma*, que é, por sua vez, um *peritos*, ou seja, o portador de um excedente que o faz um sujeito de exceção entre os seus semelhantes. Nesse sentido, o vínculo entre a melancolia e a criação artística foi delineado desde a Antiguidade. Entretanto, além de ser a formadora de homens de exceção, a melancolia se transformaria na própria musa de muitos poetas. Em outras palavras, o sentimento melancólico e as suas decorrências assomariam no decorrer da história como temas que ecoariam em vários poemas, deixando transparecer, dessa forma, um discurso poético melancólico.

Afinal, como fala a melancolia e como os poetas fazem-na falar em versos? A influência melancólica sobre os homens pode assumir características diversas. Em geral, os homens submetidos ao poderio da bile negra são sujeitos tristes que perderam algo no percurso de suas vidas. A consciência do tempo perdido, o homem que se sente desamparado no mundo, a perda da fé em Deus, um amor destruído ou a nostalgia de um tempo longínquo que jamais regressará são, em menor ou maior grau, aspectos sintomáticos de um sujeito que sente a ausência de um elo que o conservava em harmonia com a vida. Diante dessas perspectivas, os poetas que cantam a melancolia cantam, na verdade, um objeto irrecuperável e, por isso, uma poesia repleta de imagens obscuras e taciturnas fazem emergir um discurso essencialmente melancólico.

No decorrer da literatura ocidental, vários foram os poetas que fizeram da melancolia o mote de seus versos, como, por exemplo, John Milton, Edgar Allan Poe, William Blake, John Keats e Charles Baudelaire. Já na literatura brasileira, a melancolia também se faria presente em poemas envolvidos em uma tristeza profunda, como nas obras de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Cruz e Souza, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso e outros.

Na poesia do escritor mineiro Lúcio Cardoso, a melancolia é um fio condutor que perpassa a maioria de seus versos e se estende desde as suas publicações iniciais até os poemas que foram publicados postumamente. Conforme Almeida Filho (1942), em seu artigo “Lúcio Cardoso – poeta da melancolia”, ela é o *leitmotiv* que percorre os versos cardosianos. Cingido por um sentimento nostálgico em relação à infância perdida, dividido entre os anseios espirituais e os desejos carnaís e envolto em imagens obscuras, em que a noite e a morte emergem como símbolos principais de sua poética, Lúcio Cardoso deixa transparecer pela voz dos sujeitos líricos que surgem no decurso de seus versos essa influência melancólica que impera não somente em seus poemas, mas em sua própria vida. Poeta autodenominado maldito, a obra cardosiana, seja as poéticas, romanescas, cinematográficas ou, até mesmo, as suas produções plásticas, mostra as vertentes mais obscuras que regem a existência humana, externando, dessa forma, um mundo imerso em trevas, no qual o homem está fadado a fazer. Mais do que falar da relação do seu eu com o mundo, os versos cardosianos expõem a condição humana de forma dolorosamente cruel. Vale salientar que Lúcio Cardoso faz parte dos escritores da década de 30, do século XX, denominados “introspectivos” ou “espiritualistas” (BOSI, 2006, p. 411). Lúcio Cardoso juntamente a Otávio de Faria e Cornélio Pena, os principais escritores de romances psicológicos da época, procurou penetrar nas camadas mais profundas da psicologia de suas personagens, desvelando os seus pensamentos mais recônditos, seus desejos ignorados, suas agruras existenciais e, sobretudo, o subsolo agônico no qual elas estão obrigadas a viver.

Embora já se tenha passado quase 50 anos após a morte de Lúcio Cardoso, as suas obras poéticas não receberam a devida atenção da crítica literária e dos estudos acadêmicos. Apenas os seus romances, como é o caso de *Luz do Subsolo* (1936) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959) – este considerado pela crítica sua obra-prima – tiveram sobre si olhares mais atentos e aprofundados. Em relação à sua poesia, existem apenas alguns artigos escassos e um estudo mais sistemático a partir da dissertação de Ézio Macedo Ribeiro, defendida em 2001 e publicada em 2006 em forma de livro. No entanto, a vertente melancólica que surge no decorrer de seus versos ainda urge ser analisada cuidadosamente, pois, mais do que um simples sentimento que se perfaz em seus textos, ela é, muitas vezes, a propulsora de seus escritos. Dessa maneira, esta dissertação tem, justamente, como objetivo

analisar os poemas cardosianos que revelam um discurso melancólico e, mais especificamente, os *topois* recorrentes que configuram esse discurso.

O primeiro capítulo desta dissertação busca traçar um percurso panorâmico da melancolia desde a Antiguidade Clássica até a Modernidade, atentando para diversas esferas do saber, como, por exemplo, a história, a filosofia e a psicanálise, que fizeram dela o escopo de seus estudos. Além disso, nesse primeiro momento, objetiva-se entrever as possíveis relações existentes entre a melancolia e a poesia e, ademais, determinar quais são as marcas recorrentes que configuram um discurso melancólico.

Já no segundo capítulo, procurou-se fazer um breve apanhado sobre a crítica da obra cardosiana, observando-se, justamente, um discurso que tende a reafirmar o caráter melancólico que ela possui, e, subseqüentemente, efetivou-se as análises dos poemas cardosianos que presentificam um discurso da melancolia. Os poemas foram agrupados em seis temáticas melancólicas recorrentes que surgem no decorrer da extensiva produção poemática de Lúcio Cardoso: “efemeridade da vida e nostalgia da infância”, “solidão e o sentimento de desconcerto no mundo”, “ausência de um objeto amado”, “paisagens melancólicas”, “obsessão pela morte” e “poesia em crise”. Entre esses seis tópicos, quatro poemas foram interpretados em cada um deles a fim de evidenciar a manifestação do discurso melancólico que assoma em seus versos.

Ao mergulhar nas camadas mais profundas da subjetividade humana, Lúcio Cardoso revela um mundo de ruínas, contradições e angústias que apontam, em última instância, para a melancolia que afirma, constantemente, a sua primazia no decorrer de suas obras. Uma poesia cingida por imagens soturnas, por perdas irreparáveis, por ausências que entristecem e definham os sujeitos poéticos e que, além disso, se autoafirma como “atormentada pelo impossível”, conforme sugere um de seus versos mais emblemáticos, são alguns dos aspectos notórios dessa influência obscura que se dissemina pelas suas obras. Se, no decurso da história das produções poéticas ocidentais, vários foram os sentimentos e emoções que afloraram em seu discurso, pode-se afirmar que Lúcio Cardoso é um poeta que fez da melancolia o cerne de seus versos.

1 ITINERÁRIOS MELANCÓLICOS

1.1 UM BREVE PANORAMA

Os diversos significados apossados pela melancolia no decurso dos séculos revelaram-na um termo complexo. Ora concebida sob uma perspectiva negativa, a qual se referia a sujeitos imersos em uma constante tristeza e escuridão, ora sob uma perspectiva positiva, que a entevia como uma propulsora de gênios e fomentadora da verve poética, a definição de melancolia, ao longo do tempo, sempre se dividiu entre uma visão estritamente patológica e uma condição humana desejável. A ambivalência que lhe é inerente pode ser analisada como fruto da sua interdisciplinaridade: remontando a estudos de épocas longínquas, a melancolia foi escopo da medicina, filosofia, arte, literatura, antropologia, sociologia, e, mais recentemente, da psicologia e da psicanálise. Assim, além de uma afecção ou temperamento, a melancolia torna-se um aspecto essencial da vida e da história humana ou, nas palavras de Urania Tourinho Peres, no artigo “Dúvida Melancólica. Dívida Melancólica”, “tão antiga quanto a própria humanidade, [a melancolia] é parte da natureza humana, insere-se estruturalmente na humanidade” (1996, p. 12).

Antes mesmo de ser nomeada, uma das primeiras manifestações da melancolia pode ser observada no episódio de Belerofonte, exposto na *Ilíada*, de Homero. Desde a Antiguidade Clássica, portanto, a sua presença já se mostrava interligada com as manifestações artísticas. Belerofonte foi vítima dos poderes atrozos das entidades divinas e investido de uma tristeza que o atormentava constantemente: a história do herói troiano assoma como exemplo de uma vida atingida pela melancolia. Hospedando-se em Tirinto, a rainha Anteia apaixonou-se por Belerofonte e, ao ser recusada por este, tece uma mentira ao rei Proito, dizendo-lhe que o herói grego havia tentando seduzi-la a se deitar com ele. Não podendo violar as leis vigentes em seu reino (jamais o rei poderia matar um hóspede), Proito o manda para Lícia com uma carta ao rei da região, a qual recomendava que Belerofonte fosse morto devido às atitudes inescrupulosas referidas por sua esposa. A fim de executar a recomendação que lhe fora incumbida, o rei de Lícia preparou-lhe três emboscadas: primeiramente, pediu-lhe que matasse uma feroz e, ao mesmo tempo, divina quimera; depois, preparou-lhe uma luta contra os Sólimos; e,

posteriormente, tramou-lhe um combate contra as Amazonas. Saindo impune de todas as batalhas, o rei de Lícia ainda escolheu os mais valentes e fortes varões de seu reino a fim de que matassem Belerofonte, mas, mais uma vez, sua emboscada foi ineficiente. Após tantos percalços, o herói grego parte sem rumo, coberto por um manto de tristeza. Homero delinea, dessa forma, uma das primeiras aparições da melancolia na história como decorrência da fúria dos deuses: “quando também Belerofonte foi odiado por todos os deuses, vagueou, só, pela planície de Aleia, devorando seu próprio coração e evitando as veredas humanas” (HOMERO, 2013, p. 240). A solidão, o vagar incerto e o coração angustiado, já apontado na *Ilíada*, tornar-se-iam alguns dos aspectos fundamentais da caracterização do estado melancólico na posteridade.

É, todavia, na própria Antiguidade Clássica que a melancolia seria denominada a partir da teoria dos quatro humores, primeiramente empreendida por Empédocles e, posteriormente, por Hipócrates. De acordo com essa teoria, o corpo humano é formado por quatro humores naturais que modelam o temperamento dos homens: a fleuma, o sangue, a bile amarela e a bile negra ou atrabile. Esses humores podem sofrer variações de acordo com a qualidade ou quantidade em que aparecem no organismo humano, além de serem passíveis de deslocamentos e inflamações. Dessas variações decorrem as doenças e, diante dessa perspectiva, a melancolia seria fruto da predominância da bile negra no corpo humano. Nesse sentido, a predominância de um dos quatro humores gera determinados comportamentos e, a depender do seu estado qualitativo e quantitativo, pode apresentar aspectos patológicos. Como aponta Klibansky, Panofsky e Saxl (1979), em *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, os sujeitos fleumáticos se caracterizam por serem esquecidos e sonolentos; os sanguíneos, alegres, risonhos e loquazes; os possuidores de bile amarela abundante são coléricos, audaciosos e ágeis e, por fim, os acometidos pela bile negra em excesso são identificados como graves, moribundos e tristonhos. Ademais, Hipócrates (2008, p. 49) alertaria para a seguinte constatação que oporia a melancolia da tristeza comum: “quando o medo ou a tristeza se prolongam por muito tempo, configura-se um estado melancólico”.

A teoria dos quatro humores foi sustentada por longos séculos e a sua validação, na Antiguidade Clássica, decorreu da afirmação de que os quatro humores “correspondem aos elementos cósmicos e à divisão do tempo, eles

controlam toda a existência e comportamento da humanidade” (KLIBANSKY et al, 1979, p. 3). O número quatro possuía uma significação especial na Grécia Antiga, pois, conforme Pitágoras (apud KLIBANSKY et al, 1979), é ele que detém a raiz e a fonte da natureza eterna e torna-se, dessa forma, um número primordial e venerado. Quatro são as estações do ano (verão, outono, inverno e primavera), quatro são as direções do espaço (norte, sul, leste e oeste), quatro são as fases da vida (infância, juventude, maturidade e velhice), quatro as fases da lua (crescente, minguante, lua nova e cheia), quatro são as qualidades do tempo (seco, úmido, quente e frio) e quatro são as partes que compõem, até mesmo, a própria alma humana (intelecto, compreensão, percepção e opinião). Dessa maneira, o homem e a natureza eram governados pelo número quatro e os quatro humores tinham suas correspondências diretas com a teoria tétrade cosmológica. Os sujeitos sanguíneos, por exemplo, associavam-se à primavera e à umidade; os coléricos, detentores da bile amarela, ao verão e à sequeidão; os fleumáticos, ao inverno e, por conseguinte, ao frio e à umidade e, por fim, os sujeitos melancólicos, ao outono, ao frio e à sequeidão. É importante observar, ainda, que essas ponderações sobre os quatro humores, além de resistirem ao decurso do tempo, legaram *topois* essencialmente melancólicos que não somente ecoariam sobre os tratados que surgiriam posteriormente, mas, também, deixariam seus traços sobre as criações literárias. O outono, por exemplo, passa a simbolizar a estação dos melancólicos por conter em si a imagem triste de um período de passagem entre o viço da vida e o seu declínio. Baudelaire, no “Canto de Outono”, traduz a melancolia outonal ao expressar a profunda tristeza com a transitoriedade das estações do ano e com o seu defloramento durante o outono, o que sinaliza, por sua vez, a iminência da morte: “Em breve iremos mergulhar nas trevas frias; / Adeus, radiosa luz das estações ligeiras!” (BAUDELAIRE, 2015, p. 217).

A filosofia da Antiguidade Clássica também deixaria ideias valiosas sobre a melancolia e afigurar-se-ia como uma grande influenciadora para escritores posteriores, como será, de fato, para os artistas do Renascimento. Se para Platão a melancolia estava atrelada à noção de loucura e a um desequilíbrio racional, Aristóteles (1998), por outro lado, descreveria o melancólico como um homem notável e altamente propenso à genialidade. Já nas primeiras linhas do seu texto *Problema XXX, I*, o filósofo grego se indaga sobre a correlação entre a melancolia e os homens de exceção, isto é, o filósofo, o poeta, o artista, e, até mesmo, os

políticos e os heróis. A bile negra é exposta como um resíduo resultante do metabolismo digestivo, o *perissoma*, caracterizado como algo supérfluo, instável e que se constitui de uma substância altamente oscilante entre o estado frio e o quente. Como aponta Jackie Pigeaud, na apresentação do *Problema* de Aristóteles (1998), dois conceitos da filosofia aristotélica são fundamentais para se compreender a relação entre a bile negra e o homem de gênio: o *mésos* (média) e o *kairós* (ocasião, circunstância).

A noção de medida ou equilíbrio perpassa, conforme Pigeaud, grande parte da filosofia de Aristóteles. Na teoria das paixões, por exemplo, o homem deve sempre buscar por um equilíbrio entre o prazer e a dor para que não arruíne a si mesmo, pois a *mésos* é o princípio fundamental para que ele alcance a felicidade e se torne, dessa forma, virtuoso. Transferindo essa noção para a teoria aristotélica, exposta no *Problema XXX, I*, o gênio melancólico é aquele que possui a quantidade e qualidade correta da bile negra em seu corpo. Nesse sentido, se a bile negra for demasiadamente fria, ela colaborará para a formação de sujeitos desanimados, propensos à lentidão e à estupidez. Se, em contrapartida, a bile negra for aquecida em demasia, o sujeito será acometido pela mania. Além disso, soma-se a essa ideia a noção de circunstância exata, o *kairós*, pois é ela que controla a eficácia ou impotência desse supérfluo no corpo humano. Assim como o vinho que pode gerar consequências diversas no comportamento humano, a bile negra é extremamente instável, dependendo, portanto, da *mésos* e *kairós* exatas. Em outras palavras, “tudo é possível, na verdade, a maior covardia como a maior coragem, a loucura como o talento e a eficácia. Tudo depende do encontro do *kairós*, da circunstância, e do estado da bile negra do indivíduo” (PIGEAUD, 1998, p.23).

Nota-se ainda que a teoria sobre a bile negra aristotélica se estrutura em uma permanente tensão. Ao mesmo tempo em que o resíduo excedente pode transformar homens normais em sujeitos taciturnos e, até mesmo, em loucos, ele pode instigar também a capacidade imaginativa e o impulso para a atividade criadora e poética, pois “a arte poética pertence ao ser bem dotado de natureza (*euphyoûs*) ou ao louco (*manikoû*); porque os primeiros se modelam facilmente (*euplastoi*); os outros saem de si (*ekstatikoi*)” (PIGEAUD, 1998, p. 38). Assim, o adjetivo grego que corresponde aos homens de exceção (*perittoî*), além de referir-se ao que é supérfluo, “significa também ‘excepcional’, em sentido metafórico [...] o

homem excepcional (*peritos*) é o homem do resíduo (*perissoma*) por excelência” (PIAGEAUD, 1998, p. 18).

Ainda segundo Pigeaud (1998), a melancolia possui uma relação estrita com a noção de mimeses. O melancólico, enquanto detentor de um excedente, está em permanente movimento e exaltação, o que o permite criar ou representar personagens em sua própria vida. O sujeito dominado pela influência da bile negra é, por excelência, poeta e sujeito metafórico ao mesmo tempo:

Aristóteles, na Poética, escreve que a poesia é mais filosófica que a história, que a sua essência é metaforizar bem, e que metaforizar bem é contemplar o semelhante. A poesia consiste em deslocar o nome e colocar assim em evidência a semelhança entre as coisas, em desvelar as ligações, em revelar o ser. Desde toda a eternidade as coisas têm uma ligação de semelhança entre elas que poderia, sem o poeta, ficar oculta. O golpe de gênio da reflexão aristotélica foi ressaltar a ligação entre um humor particular e um tropo específico, a metáfora. São os melancólicos que são essencialmente poetas graças à força de seus movimentos (PIAGEAUD, 1998, p. 50).

Na Idade Média, a tensão sobre a polaridade do sentido da melancolia seria acentuada pelas concepções religiosas que lhe forneceriam uma nova faceta. Do ponto de vista negativo vigente na época medieval, conforme aponta Moacyr Scliar (2003), no livro *Saturno nos Trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, a melancolia estava intrinsecamente ligada a sujeitos avarentos, gananciosos, medrosos, tíbios e, sobretudo, sorumbáticos e fracos de vontade. A expressão latina *ubi sunt*, amplamente utilizada nas poesias medievais e que significava, literalmente, “onde estão”, tornou-se o pensamento chave da época, expressando o esfacelamento iminente da vida mundana e, por conseguinte, sua irrefutável transitoriedade. Diante dessa perspectiva, a melancolia passou a ser condenada pela Igreja, vista como uma doença espiritual e, portanto, um dos sete pecados capitais. A acedia, termo pelo qual os medievos se referiam aos que sofriam de excesso de bílis negra em seus organismos, era um aspecto sintomático que afetava o corpo e a mente dos indivíduos, prostrando-os em uma permanente inércia diante da vida, a qual era concebida como entediante (*taedium vitae*) e sem sentido.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a melancolia na Idade Média se enveredava por caminhos negativos a partir da visão religiosa, uma perspectiva positiva advinha desses mesmos domínios por meio da posição benfazeja que ela poderia assumir na vida monástica. Se, por um lado, a acedia é a propulsora do

taedium vitae, é essa mesma força que faz com que os homens promovam o desapego da vida mundana e, libertando-se das amarras dos prazeres carnavais, iniciem-se nos caminhos da ascese, por meio de uma vida dedicada à oração e ao martírio. Embora situado no século XVI, São João da Cruz, no seu ditoso poema *Noite Escura da Alma*, soube exprimir em seus versos a atitude paradoxal que perfaz o confinamento do homem ascético em sua célula. Apesar de estar envolto em uma atmosfera de sofrimento e tristeza, a solidão e a acedia tornam-se os caminhos privilegiados para a união com Deus, como pode ser analisado nos primeiros versos desse poema, cujo sujeito da enunciação é a própria alma do eu-lírico, que abandona os prazeres do mundo para viver intimamente com Deus: “Em uma noite escura, / Com ânsias, em amores inflamada, / Ó ditosa ventura! / Saí sem ser notada / Estando a minha casa sossegada” (CRUZ, 2007, p. 8).

Ao lado dessas concepções religiosas sobre a melancolia, a Idade Média foi responsável por apresentar, também, conforme Peres (1996), uma teoria astrológica sobre a origem dos sujeitos melancólicos, a qual teve como seu principal precursor o astrólogo árabe Abû Ma Sar. Durante a Antiguidade Clássica, uma correlação entre os quatro humores e os planetas já poderia ser entrevista: ao humor sanguíneo, atrelava-se Júpiter; ao fleumático, Vênus; ao colérico, Marte; e, por fim, ao melancólico, Saturno. É, portanto, durante a Idade Média que esse pensamento seria mais amplamente difundido e minuciosamente analisado por meio da noção da influência astral sobre os comportamentos humanos.

Saturno, o planeta da órbita mais lenta e distante da terra, era concebido como o governador dos sujeitos melancólicos. Pela sua distância, ele influenciava a atitude contemplativa e lenta destes. No entanto, como aponta Klibansky (1979), a ideia astral sobre a inconstância melancólica foi reforçada por meio da correspondência entre o planeta Saturno e o seu correspondente na mitologia grega, o deus Cronos. Segundo a mitologia grega (BRANDÃO, 1987), a identidade de Cronos é pautada em um aspecto dual. As divindades gregas eram, por excelência, entidades ambivalentes, pois, ao mesmo tempo em que castigavam por meio de seus poderios tirânicos, também eram uma fonte de bênção sobre os seres humanos. Entretanto, em nenhum dos deuses gregos essa dualidade é tão notória como no deus Cronos. Conforme Klibansky (1979), Cronos é o símbolo das oposições. Se de um lado ele é o pai de todos os deuses e dos homens e é o deus

da agricultura e da prosperidade, de outro, é o devorador de crianças, o avassalador, o causador de mortes. Ele é, a um só tempo, o criador e o destruidor:

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com a preguiça e a apatia, por outro com a força e a inteligência e da contemplação; como a melancolia ele ameaça sempre os que estão sujeitos, por mais ilustres que seja, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante (BENJAMIN, 1984, p. 172).

O final da Idade Média não se caracterizou somente pela apresentação de grandes e valiosos tratados para a humanidade sobre o temperamento saturnino, mas, sobretudo, definiu-se como uma época em que a melancolia fez-se sentir de forma pungente como consequência de dois motivos históricos: a reforma protestante e a pandemia bubônica, que se alastrou pelo continente europeu e exterminou um terço de sua população.

A doença causada pela bactéria *Yersinia pestis* atingiu primeiramente as espécies de roedores e foi transmitida ao ser humano por meio das pulgas. A intensidade com a qual se alastrou impediu que se isolassem as pessoas contaminadas e, até mesmo, qualquer outra medida se tornou incabível diante da sua ferocidade. O medo e o horror apoderaram-se das pessoas e, diante da morte que se manifestava com tamanha primazia sobre os indivíduos, a melancolia tornou-se um estado de ânimo sintomático entre a população europeia. Com o número de mortes que crescia exponencialmente, as pessoas foram privadas de enterrar seus próprios familiares, o que intensificava ainda mais o terror que sobre elas recaía. Citando um cronista não identificado da época, Scliar afirma o seguinte a esse respeito:

A mortandade começou em maio de 1348. É impossível descrever o horror: filhos ficaram sem pais, maridos sem esposas. Ninguém, nem mesmo por amizade ou dinheiro, queria enterrar os mortos, que eram atirados em enormes valas comuns... Ninguém chorava pelos mortos, porque todos esperavam morrer (2003, p. 7-8).

Em nenhuma época anterior, a iminência da morte fora tão drasticamente perceptível como durante os anos da Peste Negra. E, assim como a pandemia que se alastrava pelos países europeus, a melancolia pesava sobre esses sujeitos que esperavam pela irrevogável morte. A expressão *memento mori* (lembra-te de que vais morrer) era frequentemente utilizada como saudação entre os homens. Nesse

sentido, se a morte era a única verdade máxima da época, a melancolia era a sua guardiã que a esperava com horror, mas, ao mesmo tempo, com resignação e com uma tristeza e um sofrimento profundos. No século XV, apareceram as *Arts Morendi*, que se tratavam de livros de oração, cujo objetivo era preparar os sujeitos para uma “boa morte”. Esses pequenos livros, repletos de imagens macabras, são exemplos notórios de como a melancolia se fazia presente em uma época em que a morte dizimou grande parte de um povo.

A Reforma Protestante também teve uma importância histórica fundamental para o alastramento do sentimento melancólico. Entre as críticas luteranas, contidas em suas 95 teses, havia a ideia de que a salvação se dava unicamente pela fé. Ao contrário da Igreja Católica, que promulgava a importância das boas ações para se alcançar o reino divino, Martinho Lutero (1987) apregoava que somente a fé poderia fazer o homem trilhar os caminhos em busca da eternidade com Deus. Assim, se a fé era eficaz, as ações perdiam o seu sentido e tornavam-se um dispêndio desnecessário de energia. Essa concepção colaborou para que a melancolia se alastrasse com maior força, pois prostrava os homens em um constante ensimesmar-se e solidão:

Ao negar o efeito especial e miraculoso dessas obras, ao abandonar a alma à graça de fé, e ao considerar a esfera secular e política como um campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa, e na verdade destinada à demonstração das virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia (BENJAMIN, 1984, p. 161).

Se na Idade Média as concepções aristotélicas sobre os elos entre melancolia e genialidade permaneceram soçobradas, o Renascimento foi responsável por resgatá-los e impingir-lhes uma nova tônica. Embora a ambivalência melancólica ainda fosse presente, os sujeitos nascidos sob o signo de saturno tornaram-se um símbolo para o homem renascentista. Longe de ser apenas uma doença que prostrava os indivíduos numa constante lassidão, o Renascimento concebia a melancolia como um atributo privilegiado e, até mesmo, como uma condição desejável pelos intelectuais da época. A revitalização do pensamento aristotélico se deu por meio da obra *Da Vita Tríplice*, do médico florentino e tradutor de Platão e Plotino, Marislio Ficino, o qual se considerava um melancólico e nascido sob a influência saturnina. De acordo com Ficino (1998), se, por um lado, a melancolia

possuía a face escura, por outro, ela era considerada como um elemento divino. Conforme o filósofo renascentista, a melancolia era fruto de três possíveis causas: celestial, natural ou humana. A primeira das causas é advinda da influência saturnina, a qual torna os homens propensos à contemplação e, por conseguinte, afasta-os da vida; já a segunda causa refere-se ao isolamento e à solidão, elementos que são intrínsecos à natureza melancólica; e, por fim, a última relaciona-se a um aspecto próprio da fisiologia humana, ou seja, a melancolia decorre da concentração de uma substância que se estabelece no corpo e suscita no espírito humano determinadas características, como a tristeza profunda e a morbidez.

Ainda no cenário renascentista, surgiria uma das obras mais importantes sobre a melancolia: a gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer, datada de 1514. A melancolia é representada como uma mulher que, embora alada e, portanto, capaz de alçar voos longínquos, está sentada com a postura clássica dos melancólicos: a cabeça apoiada sobre uma das mãos e os olhos imóveis dirigidos para um ponto distante. É importante salientar que essa postura, tão típica dos sujeitos saturninos, seria retomada em diversas obras posteriores à gravura düreniana, como no *Retrato Dr. Gachet* (1890), de Van Gogh; em a *Melancholia* (1894), de Edward Munch; nos versos baudelairianos: “a melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme / o queixo na mão” (apud SCLIAR, 2003, p.82); e, até mesmo, nas fotografias do filósofo alemão Walter Benjamin, que se autoconsiderava um melancólico por excelência. Espalhados aos pés da Melancholia de Dürer, jazem diversos objetos, como, por exemplo, um martelo, uma esfera, um sextante, uma escada, uma serra, um mó, um compasso e um poliedro. Se por um lado, tratam-se de objetos úteis para as ciências e para o progresso das sociedades, para o sujeito melancólico, os mesmos tornam-se inócuos, símbolos de uma perda irremediável e de uma forma de se relacionar com o mundo despida do furor pelo progresso.

No capítulo “Drama Barraco e Tragédia”, de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin (1984, p. 175) atenta para dois elementos dessa figura que colaboram para ressaltar aspectos importantes do próprio estado melancólico: o cachorro e a pedra. Acreditava-se, na época, que o cão era governado pelo baço, o organismo responsável pela produção da bile negra. Cachorros amistosos e com uma face alegre não eram confiáveis, pois, diante de invasores, poderiam sair da guarda da casa e recebê-los com euforia. Nesse sentido, cachorros com uma feição melancólica seriam os melhores e, diante dessa perspectiva, a melancolia não era

concebida como um aspecto negativo, mas positivo. Além disso, conforme Benjamin, se a bile negra do cachorro se corrompesse, eles se tornariam raivosos. Assim como o melancólico, o cachorro também seria governado pela variação da bile negra, e o seu aspecto perquiridor, representado por meio do seu faro, como aponta Benjamin, seria uma das metáforas essenciais para se entender o caráter contemplativo do sujeito saturnino. Já em relação à pedra, ressalte-se que, em muitos momentos da história, o melancólico foi caracterizado como um sujeito frio. Por ser dura e fria, a pedra faz alusão, como propõe Benjamin, à acedia que governava os homens medievos e, por conseguinte, ao olhar rígido que se fecha aos deleites mundanos e se volta para si mesmo e para a solidão.

Repleta de alegorias, a gravura *Melancholia I* apresenta não somente a figuração do sujeito governado pela bile negra da época, mas, também, a disposição do sujeito moderno que se veria em meio ao mundo caótico, desolado metafisicamente e envolto em fragmentos petrificados, isto é, um mundo no qual nenhum objeto, nenhuma descoberta estaria imune ao questionamento do melancólico, o qual a tudo impõe uma morbidez premente. Diante da transitoriedade da vida, percepção tão cara ao sujeito melancólico, o que lhe resta é naufragar nesse mundo onde o transcendente perde os seus liames e o que sobrevém é um permanente sentimento de luto pela constatação de que a vida é despida de sentidos absolutos.

Após o momento de fulgor atribuído pelo Renascimento aos sujeitos melancólicos, paulatinamente a visão positiva da melancolia foi cedendo espaços para estudos medicinais que tendiam a enxergá-la como um humor estritamente patológico. De acordo com Michel Delon (1987), no Iluminismo, que procurou dispersar as superstições por meio da racionalidade, a melancolia já não ocupava os mesmos espaços quase divinos de outrora, mas era estudada como um acidente doentio. Os estudos que se voltavam para o temperamento dirigido pela bile negra visavam esclarecer uma persistente dúvida que assolava os pesquisadores sobre o humor melancólico: a hesitação, como aponta Delon, “refere-se ao status da doença, descrita como uma tristeza insubordinável, um humor sóbrio, misantropia, uma inclinação decidida para a solidão: é ela orgânica ou psicológica? Deve curar-se a mente ou o corpo?” (1987, p. 43).

É dessa época que remonta, também, os grandes hospícios. A melancolia passa a ser vista como um distúrbio psicológico que deveria ser tratado nos

estabelecimentos destinados aos doentes mentais e, se possível, curado. É a época do “grande encerramento”, que esteve vigente durante o século XVI ao XVII, na qual a pintura *A nau dos insensatos*, de Hyeronimus Bosch, surge como um símbolo importante para a compreensão do combate empreendido contra os distúrbios mentais. Como aponta Scliar (2003), de fato, há referências de que existia uma embarcação que percorria os rios dos continentes a fim de levar os doentes aos hospícios. A melancolia é, então, compreendida como um “excesso de uma substância negra, viscosa, excesso que a sociedade não está disposta a tolerar” (SCLIAR, 2003, p.94) e, por isso, as pessoas que padecem dessa tristeza profunda teriam que ser removidas das cidades que buscavam o progresso e a urbanização. Os melancólicos eram, “antes de mais nada, desocupados, improdutivos, e não poderiam ser tolerados numa época que [valorizava] o trabalho e o esforço para ganhar dinheiro. Não [havia] mais lugar para o ‘louco da aldeia’ medieval” (SCLIAR, 2003 p. 95).

Do século XVII ao XIX, os estudos sobre a melancolia tomariam novos rumos, sobretudo a partir dos estudos psicanalíticos, e, especialmente, por meio do artigo “Luto e Melancolia”, de Freud. A nova guinada sobre a noção de melancolia seria extremamente importante para que novos estudos fossem empreendidos, além de proporcionar uma explicação científica sobre o comportamento dos sujeitos melancólicos. O panorama histórico dos significados apossados pela melancolia apresenta-a como um campo rico pelo fato de ter sido o escopo de diferentes áreas do conhecimento que legaram, portanto, diversas formas de entendê-la. O esforço empreendido até aqui em busca de uma trajetória histórica da melancolia na cultura ocidental auxilia a enxergá-la não somente como um aspecto somático, mas, muito mais além, como um tipo de humor que esteve presente nas mais diversas esferas do conhecimento e que foi fonte e impulso para a criação de diversas obras artísticas. A melancolia é, por excelência, uma estrutura inerente à condição humana, reveladora de modos peculiares de enxergar e de ser no mundo.

1.2 A VISÃO PSICANALÍTICA: A MELANCOLIA ENLUTADA

A melancolia, a princípio, foi compreendida como um temperamento que poderia assumir características mórbidas, porém, com o advento da filosofia

positivista e, principalmente, no século XIX, com a profusão dos estudos psicanalíticos, ela foi entrevista, sobretudo, como um sintoma inteiramente patológico. Nesse sentido, no decurso do tempo, paulatinamente, o termo melancolia foi perdendo o seu prestígio e, recentemente, passou a ser confundido com uma das doenças que afrontam milhares de sujeitos pelo mundo, o mal dos séculos XX e XXI: a depressão. Já não se trata mais de conceber o melancólico como um sujeito de exceção, genial e afeito às letras, mas, a partir dos estudos psicanalíticos, como um doente que deveria ser tratado urgentemente com o uso de paliativos.

Empreender um estudo sobre a melancolia é, efetivamente, percorrer um campo passível de diversos significados e realidades. A ausência de um significado unívoco se explica justamente pelo seu caráter interdisciplinar: a melancolia pode ser o escopo dos estudos medicinais, mas também se faz presente nos estudos literários, filosóficos, antropológicos e, até mesmo, sociológicos. Segundo a psicanalista Julia Kristeva (1987), pode-se distinguir três significados referentes à melancolia que perduraram ao longo dos séculos: primeiramente, para o senso comum, trata-se de uma vagueza da alma, de uma nostalgia ou uma tristeza de contornos imprecisos, cuja influência pode, por vezes, refletir sobre as criações artísticas e literárias; em segundo lugar, a melancolia pode ser compreendida enquanto um simples abatimento, uma disposição anímica passageira que dispensa preocupações; e, por fim, para a psicanálise, a melancolia passa a ser concebida como uma afecção grave que se manifesta por um desgosto profundo e que pode culminar com o suicídio.

O primeiro teórico a investigar a melancolia no campo da psicanálise, segundo Urania Tourinho Peres (1996), foi Karl Abraham, que, em 1911, escreveu um artigo intitulado “Notas sobre a investigação e o tratamento psicanalítico da psicose maníaco-depressiva e estados afins”. Nesse estudo, conforme Peres, além de estabelecer os possíveis elos entre melancolia e luto, cuja relação seria minuciosamente analisada em 1915 por Freud, Abraham apresenta um quadro da afecção melancólica, procurando desvendar-lhe as características relevantes para a compreensão de sua diagnose:

Uma inibição mental que torna difícil a relação entre o paciente e o mundo externo, chegando o grau extremo a uma morte simbólica; o deprimido busca inconscientemente o isolamento do mundo e sua inclinação auto-erótica manifesta-se em sua inibição; frequentes ideias de empobrecimento [...] e o sentimento de pobreza se origina da própria incapacidade de amar (PERES, 1996, p.39).

Embora as análises de Abraham constituam os estudos preliminares sobre a melancolia no campo psicanalítico, o artigo de Freud, “Luto e Melancolia”, tornar-se-ia não somente uma referência para os estudos da Psicanálise, mas, também, para as demais esferas do conhecimento que buscaram embrenhar-se nos domínios da melancolia.

Freud começa o seu texto enfatizando, justamente, o campo ambíguo que está analisando: “a melancolia cuja definição conceitual oscila também na psiquiatria descritiva apresenta-se em formas clínicas tão diversas que ainda não é possível resumi-las com segurança num conjunto único” (FREUD, 2006, p. 103). Apesar das dificuldades que podem advir desse espaço de ambiguidades, Freud estabelece uma correlação, como o próprio título do artigo sugere, entre o trabalho de luto e o estado melancólico, os quais se caracterizam por serem ambos decorrentes de uma perda. Em outras palavras, tanto o luto como a melancolia procedem da ausência de um objeto amado e intimamente relacionado ao próprio eu.

Todavia, entre luto e melancolia existem algumas peculiaridades que as distinguem. Segundo Freud, o luto caracteriza-se pela “reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como a pátria, liberdade, um ideal etc.” (2006, p.103), e, ademais, trata-se de um processo normal e que não deve ser perturbado, pois todo ser humano está sujeito a sofrê-lo e a transpô-lo. Já a melancolia, sob o mesmo contexto da perda, caracteriza-se por um estado patológico justamente pelo fato de o sujeito saturnino não saber exatamente o que perdeu e, nesse sentido, estar sujeito a uma permanente ameaça de não-transposição do seu estado. Embora o luto se pautem numa atitude de desvios, como “a renúncia aos mínimos prazeres, o vestir-se de negro, o falar em voz baixa, balbuciando” (MATOS, 1993, p.25), essas características são consideradas normais, pois se trata de manter vivo, por um tempo que se supõe determinado, o objeto que se perdeu, ou, em outros termos, trata-se de um modo habitual de se reportar à morte. Enquanto o enlutado supera o seu estado, o melancólico recusa-se a sair dele, mergulhando cada vez mais no abismo de sua

própria perda. Por não saber o que perdeu, o melancólico se sente incapacitado de redirecionar o seu impulso libidinal, ao contrário do que acontece no luto. Dessa forma, a melancolia, conforme Freud, situa-se no inconsciente, enquanto o luto, no consciente.

Além dessas duas características cruciais para se entender a melancolia, isto é, a ausência de contornos precisos sobre o objeto perdido e o sentimento de carência permanente pelo objeto amado, outra característica importante para se compreender essa afecção mental, segundo Freud, se respalda em um sentimento de aversão e censura que o sujeito saturnino nutre por si mesmo:

A melancolia se caracteriza psicologicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si. Essa depreciação manifesta-se por censuras e insultos a si mesmo, evoluindo de forma crescente até chegar a uma expectativa delirante de ser punido. Entretanto, esse quadro torna-se bem mais compreensível quando comparado com o luto, o qual apresenta os mesmos traços, exceto um, a depreciação do sentimento de Si. De fato, afora esse aspecto, todas as outras características são iguais (FREUD, 2006, p. 104).

Diante dessa perspectiva, somado a perda do objeto amado e a desvalorização do mundo exterior, o melancólico sofre de uma perturbação que recai sobre a sua própria autoestima e que culminará com uma “inibição” e em um “empobrecimento do ego” (PERES, 1993, p. 42). Porém, se a causa da dor do sujeito melancólico é a constatação de um objeto indefinido, por que então a aversão cai sobre o próprio sujeito e não sobre aquilo que se perdeu? O sujeito melancólico se sente incapaz de transferir a sua libido para outros objetos, pois o mundo se torna insosso e obscuro: nada mais é capaz de satisfazê-lo. Imerso no doloroso sentimento de perda do objeto amado, o sujeito melancólico interioriza-o em seu próprio ego, em uma permanente tentativa de mantê-lo vivo em si mesmo. Contudo, ao interiorizar o objeto, o sentimento de perda recai sobre o próprio ego: “no luto, o mundo tornou-se pobre e vazio; na melancolia é o próprio Eu que empobreceu (FREUD, 2006, p. 105). Em outras palavras,

Alimentado pela sua própria perda, o melancólico erige uma tumba interna dentro de sua psique, um túmulo em que ele pode abrigar seguramente seu objeto amado perdido, mas a partir do qual ele nunca pode ser resgatado. O correlativo do objeto perdido está agora enterrado vivo no interior da consciência melancólica, completamente incluída dentro de sua topografia interna (FERBER, 2013, p. 39).

A internalização do objeto perdido demonstra que o sujeito melancólico é extremamente fiel ao seu objeto de amor. Entretanto, ao incorporá-lo em seu próprio ego, o eu melancólico passa a recriminar a si mesmo, daí vem a sua autoaversão e autorrecriminação que, como constata Freud, trata-se de uma recriminação de ordem moral:

Nesses casos, vemos que uma parte do Eu do paciente se contrapõe à outra e a avalia de forma crítica, portanto, uma parcela do Eu trata a outra como se fora um objeto. A instância crítica que nesse caso foi capaz de se separar do Eu também será, sob outras condições, capaz de demonstrar sua independência [...]. Na realidade, o que se nos apresenta aqui é a instância comumente denominada consciência moral. [...] O quadro da melancolia ressalta o desagrado moral para com o próprio Eu, e esse aspecto é mais saliente do que todas as insatisfações que o ente possa ter com outros aspectos (FREUD, 2006, p. 107).

Essa aversão, portanto, é fruto do ego cindido e representa a permanente relação de amor e ódio sobre o objeto amado. Freud chama a atenção para a conflituosa relação que se estabelece entre esse eu, caracterizado como o sujeito amante do objeto perdido, e o Outro, como um eu-julgador, o objeto sublimado que se transforma em um tirano do próprio ego. Ao se identificar com o objeto, que se torna uma espécie de ego julgador, o eu passa a se destratar, insultando-se a si mesmo.

A relação advinda desse investimento narcísico de amor e de ódio carrega em si um duplo envergamento, como analisa Peres (1993): se, de um lado, há um processo de identificação e, por conseguinte, de busca pelo apaziguamento do eu que se sente dolorosamente triste por causa da ausência de seu objeto amado, por outro, há um regresso ao sadismo. O Outro, nas suas constantes acusações, tenta destruir o próprio eu, e o que reina agora no superego, dir-se-ia, é uma cultura pura de “pulsão de morte” (FREUD, 2006). Em outras palavras, como aponta Julia Kristeva, “o depressivo não se defende contra a morte, mas contra a angústia que o objeto erótico provoca. O depressivo não suporta Eros, ele prefere estar com a coisa

até o limite do narcisismo negativo que o conduz a Tânetos” (KRISTEVA, 1989 p. 26).

As análises freudianas auxiliam a compreender a profunda tristeza que pesa sobre o âmago dos sujeitos melancólicos sob uma perspectiva psicanalítica. A dor que lhes fustiga nada mais é do que a constatação de um elo impreciso que se perdeu no decurso do tempo. As assombrações do objeto perdido fazem-no um sujeito enlutado, e, por isso, a vida, que para uns permanece a oferecer os seus lampejos habituais de prazer, não passa de um espaço lúgubre e sem sentido. Assim, em meio a um mundo taciturno e caduco, as únicas alternativas que o melancólico encontra são a solidão, a tristeza e, em última instância, a morte.

1.3 MELANCOLIA, LINGUAGEM E ALEGORIA: PONTOS DE CONVERGÊNCIA NO PENSAMENTO DE WALTER BENJAMIN

Na filosofia de Walter Benjamin, a melancolia não se apresentaria apenas como uma simples temática que emerge em meio a inúmeras outras, mas se revela como um modo peculiar de enxergar a história humana. Longe de ser uma mera patologia subjetiva, conforme entrevista Freud, a melancolia benjaminiana, embora também se paute em uma relação de perda, apresenta-se como uma realidade histórica e teológica que habita o mundo desde tempos imemoriáveis. Logo após a queda do homem no paraíso, a melancolia tornou-se um elemento irrevogável da condição humana, pois, se o homem estava em plenitude com o mundo e em um estado de bem-aventurança, o paraíso perdido revelou o mundo como essencialmente triste e despido de significado. Os sentidos inequívocos que antes habitavam o homem ruíram e abriram meandros diversos por onde passaram a jorrar a dúvida, a fragmentação e, sobretudo, a presença da morte. A história da salvação, conforme aponta Benjamin na *Origem do Drama Barroco Alemão*, cedeu seus espaços para a história natural. Se antes havia a consolação na certeza da salvação eterna e da redenção humana, por outro lado, o mundo moderno, embora tivesse esperança na ideia de progresso, revelou-se como um tempo marcado pela falência de qualquer sentido que antes pudesse amparar a vida humana. Ante as inúmeras atrocidades que acometem diariamente o homem, as ruínas, a caducidade de todo o sentido e, por conseguinte, a morte tornam-se a sua realidade máxima.

Para Benjamin, a melancolia se trata, portanto, de um elemento histórico. Os seus ápices, no decorrer dos anos, coincidiram com momentos de perda, onde a profunda tristeza surgia como a última sentença de um mundo caduco e decrépito. Além disso, conforme aponta Lages (2007), Benjamin enxerga a melancolia como algo que está intimamente interligado à linguagem. A perda do significado fez surgir uma linguagem não mais pautada na plenitude e na univocidade, mas mergulhada em fragmentos. Se, por um lado, a melancolia atrela-se à história, por outro, ela surge também como uma força estetizante que se configurou, por exemplo, no Barroco e na Modernidade, por meio de aspectos que se lhe tornariam cruciais.

Em seu artigo “Linguagem geral e Linguagem dos homens”, escrito em 1916, Benjamin constata, embora implicitamente, certa relação entre a linguagem e a melancolia. Refutando a concepção pragmática e utilitarista da linguagem, isto é, uma visão da linguagem enquanto mero instrumento de comunicação humana, o filósofo alemão a considera uma potência de expressão, que se volta, principalmente, para “a comunicação de conteúdos espirituais” (2011, p. 59). Nesse sentido, todas as manifestações são expressas pela linguagem, pois é por meio dela que todas as coisas, bem como as suas essências íntimas, fazem-se cognoscíveis. Nas palavras do filósofo, “não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar o seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2011, p. 51). É importante observar que, para Benjamin, as coisas não são somente referenciadas pela linguagem, mas participam dela, ou seja, tudo o que existe possui um conteúdo espiritual que só poderia se tornar conhecido por meio da linguagem.

No entanto, conforme aponta Benjamin, a linguagem não apreenderia a essência espiritual das coisas em sua plenitude e de forma imediata, pois a essência só poderia ser referenciada pela própria coisa, não havendo uma relação estrita entre a palavra e a coisa. Em outras palavras, a linguagem só pode revelar a parte comunicável de uma essência espiritual, isto é, a sua essência linguística:

A essência linguística das coisas é a sua linguagem; aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica a sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao *nomear* todas as outras coisas (BENJAMIN, 2011, p. 54).

A magia da linguagem, conforme Benjamin a descreve, advém da capacidade que ela possui de expressar a essência espiritual por meio da essência linguística, a qual se caracterizaria pelo seu caráter infinito e imediato. Embora todas as coisas que permeiam o mundo possuam uma essência espiritual, ao homem foi dado o atributo de nomear, não somente o seu próprio conteúdo espiritual e dos seus semelhantes, mas da natureza em sua totalidade. Diferentemente da linguagem da natureza, a linguagem humana se caracteriza, justamente, pelo seu poder de nomeação. A mudez do mundo cede espaços para a linguagem sonora e reconhedora de todas as coisas.

É a partir do nome, portanto, que o homem se tornaria capaz de exprimir a sua essência linguística, bem como todas as outras coisas. No entanto, se, a princípio, durante o processo de criação do mundo, Deus elegeu o homem para nomear todos os animais, plantas e coisas da Terra, e, durante esse primeiro momento, o homem estava imerso num estado de bem-aventurança da linguagem, após a queda do paraíso essa plenitude esvaiu-se e a linguagem foi perdendo a sua potencial capacidade de abarcar e dar sentido a todas as coisas. A linguagem dita adâmica, caracterizada pelo seu poder transcendental e despida de qualquer ambiguidade e divergência, cedeu espaço para a ascensão da linguagem do homem, a qual se caracterizou como simples meio de comunicação e, sobretudo, pela falência de uma linguagem plena e harmoniosa.

Na filosofia benjaminiana sobre a linguagem, pode-se apreender uma interpretação linguística sobre a Criação, que se divide em três momentos decisivos, conforme apontar Ferber (2013). Em um primeiro momento, durante a gênese do mundo, a linguagem de Deus se caracterizava pelo seu poder de criação, ou seja, a linguagem divina era essencialmente criadora. Já em um segundo momento, uma linguagem do homem repleta de bem-aventurança pode ser entrevista como aquela em que o ato de nomeação ainda possuía uma correspondência imediata com a essência das coisas: o sopro divino ainda pairava sobre a sua linguagem. Segundo

a narrativa da criação exposta em Gênesis, Deus, ao criar todas as coisas que existem no mundo, trouxe-as ao homem para que ele pudesse nomeá-las. Nesse momento, portanto, a linguagem, ao mesmo tempo em que nomeava, possuía o caráter de reconhecimento sobre todas as coisas, e, por isso, linguagem e conhecimento estavam intimamente relacionados. Por último, surge uma linguagem advinda da queda, em que a fala humana não possui uma relação imediata com as coisas do mundo. Instala-se, nesse momento, uma fissura, uma ruptura com a linguagem imediata e bem-aventurada, tornando-se, dessa forma, como aponta Benjamin, citando Kierkegaard, “pura tagarelice” (2011, p. 67). A fissura entre a linguagem e o conhecimento mediato passa a habitar o mundo e o homem, com seus pensamentos turvos após a queda, é impossibilitado de conhecer as suas próprias verdades.

O homem compartilha, então, a tristeza que jaz na natureza. Benjamin nota que a natureza é detentora de uma tristeza, a qual é decorrente de sua incapacidade de falar, ou seja, da ausência de linguagem. Nas palavras do filósofo, “por ser muda, a natureza é triste e se enluta. Mas a inversão dessa frase que penetra ainda mais fundo na essência da natureza: é a tristeza da natureza que a emudece” (2011, p. 70-71). Quando o homem foi expulso do paraíso, a linguagem plena foi substituída por uma linguagem vazia e insuficiente para expressar tanto a sua essência espiritual como a da natureza. Esta, segundo a perspectiva benjaminiana, é triste por não poder se comunicar. Ao defrontar-se com a sua irreparável perda de comunicação, o homem também passa a ser envolvido pela melancolia:

A tristeza e a perda da natureza são acompanhadas pela privação de sua linguagem simples e unificada. O homem experimenta duas perdas: em primeiro lugar, ele é despojado de sua linguagem de nomeação primordial que aconteceu com a sua expulsão do paraíso; em segundo lugar, após o fim da história de Babel, ele já não compartilha uma linguagem unificada com os seus companheiros humanos. O homem e a natureza, assim, foram conectados por meio da perda (FERBER, 2013, p. 133).

Nota-se, aqui, as primeiras manifestações da melancolia na história da humanidade. Para o filósofo alemão, portanto, a melancolia é um elemento que decorre naturalmente dos grandes períodos de crise. No entanto, mais do que afetar os comportamentos humanos, sua influência tornar-se-ia perceptível em períodos literários que estiveram interligados a momentos de conflitos, como foi o caso da

estética barroca e romântica. No Barroco, por exemplo, período literário amplamente analisado por Walter Benjamin, existe uma postura melancólica que se dissemina pelas suas manifestações artísticas. Época marcada por uma fé conturbada e pela dialética do homem que se vê fustigado pelo desejo da eternidade e pelos apelos terrestres e carnisais, o barroco erige-se como uma estética essencialmente melancólica e, ademais, faz da alegoria uma de suas figuras mais expressivas para abarcar o sentimento de impotência do homem em face da realidade que se lhe mostra fragmentada e impossível de ser apreendida integralmente.

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, trabalho com o qual pretendia obter a livre-docência, Benjamin se volta para a estética barroca a fim de lançar novos olhares sobre esse estilo e despi-lo de todo o preconceito literário que vinha sofrendo até então. Denso e enigmático, permeado por citações e refutando posições de filósofos renomados, de Schopenhauer a Nietzsche, Benjamin procura analisar, nessa obra, a estética barroca a partir da alegoria. Longe de ser apenas uma figura de linguagem que expressa ideias abstratas por meio de elementos concretos, a alegoria é observada como um fenômeno estético revelador de uma visão de mundo não somente típica do movimento barroco, mas que também se tornará presente nas manifestações artísticas da modernidade, de Baudelaire às vanguardas artísticas do século XX, como, por exemplo, no surrealismo. Em outras palavras, “com o conceito de alegoria, polissêmico, aberto, histórico, hostil a todo gênero de monismo na interpretação da realidade, Benjamin explorou o mundo de Kafka, da montagem surrealista e da tragédia barroca” (MERQUIOR, 1969, p. 110). A partir de Benjamin, portanto, a alegoria deixa de ser apenas um instrumento expressivo da linguagem artística e, caminhando por campos mais amplos, torna-se um modo de produção que reflete, de certa forma, a essência de uma época.

No *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés define a alegoria como um “discurso acerca de uma coisa para se compreender outra” (2004, p. 14). Aprofundando um pouco essa concepção, Flávio Koethe descreve a alegoria como a “representação concreta de uma ideia abstrata” (1986, p. 6). Nesse sentido, cada elemento concreto, presente, seja em texto, pintura, ou, até mesmo, escultura, remete a um outro significado que não o seu literal. Fácil seria se o conceito de alegoria aí se fixasse, mas, revelando-se muito mais complexo o campo pelo qual se estende, mostra-se cheio de percalços e incertezas.

Na Antiguidade Clássica, a alegoria era analisada dentro do campo da retórica e, por conseguinte, concebida como uma figura de linguagem. Para Aristóteles, que se preocupava com o discurso e com a maneira pela qual ele poderia atingir o seu público alvo, a verdade por si só não era suficiente para se impor. Por isso, a retórica, a partir de um movimento dialético, servia de instrumento expressivo para auxiliar na persuasão dos interlocutores. Partindo-se das concepções aristotélicas, a alegoria, enquanto elemento retórico, era utilizada para levar ao público a exposição de uma verdade. As fábulas são exemplos disso, pois, ao utilizarem elementos concretos para comporem suas histórias, elas introduzem, na verdade, um outro discurso que não o literal e que buscam persuadir seus leitores por meio de narrativas de fácil compreensão. A partir dessa perspectiva, a alegoria, por meio de um estudo mais atento, revela, paulatinamente, camadas mais profundas de significados. Longe de ser concebida apenas como o discurso do outro, ou da concretização de ideias abstratas, a alegoria também pode ser utilizada como arma ideológica. Por trás de cada sentido alegórico, oculta-se um outro sentido, ou seja, uma “alegorização” da alegoria, como expõe Koethe (1986, p. 18). As fábulas revelam conceitos morais e, por conseguinte, um discurso carregado de nuances ideológicas.

Atrelado ao caráter ideológico da alegoria, subsiste, no seu bojo, o caráter de convencionalismo. De acordo com Flávio Koethe, “a fetichização da alegoria pretende garantir, através do convencionalismo semântico de sua linguagem, o caráter ‘eterno’ da ‘ideia’ que ela representa” (1986, p. 21). Autoritária por excelência, por meio de elementos convencionais perpetuados em relação ao nível semântico, a alegoria torna-se a expressão de uma convenção. Assim, muitos críticos literários, e, até mesmo escritores, viram-na com maus olhos, por serem vazias e não causarem impacto exatamente pelo seu caráter convencional. Para os classicistas, a alegoria não se tratava de um meio de expressão, mas, por conta dos signos convencionais que se perfaziam em suas manifestações, era concebida enquanto mera ilustração.

Por muito tempo, conforme Benjamin, os estudos sobre a alegoria estiveram à mercê do esquecimento por causa seu caráter inferior quando comparada ao símbolo, por exemplo. É a partir desses pressupostos, portanto, que o filósofo alemão busca captar a gênese da alegoria. Segundo Benjamin, “por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador que ocupou o poder

durante o caos provocado pelo Romantismo” (1984, p.191). Ao mencionar esse usurpador, ele se refere justamente à sublevação do símbolo, que passou a ser visto com maior prestígio no âmbito literário. O símbolo, para o filósofo alemão, contrapõe-se exatamente ao conceito de alegoria, formando, portanto, um polo de elementos opostos. Para Goethe, citado por Benjamin, enquanto a alegoria busca “o particular do universal”, o símbolo, por sua vez, vê no “particular o universal” (1984, p. 186). A concepção goethiana já revela, dessa maneira, alguns dos preconceitos estéticos que permearam a conceituação da alegoria. A elevação do símbolo, enquanto instrumento expressivo, residia precipuamente na sua capacidade de captar o todo no particular, ou seja, a partir da experiência individual, o universal era expresso, formando, assim, o símbolo universal concreto. Além disso, no símbolo há uma fusão entre sujeito e objeto, estabelecendo uma harmonia entre o homem e a natureza, como aponta Goethe. A alegoria, pelo contrário, representa o outro, mas não por meio do todo. Enquanto o símbolo é monista, a alegoria se apresenta por excelência pluralista. Neste sentido, José Guilherme Merquior, em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, fazendo uma análise sobre o símbolo e alegoria a partir do pensamento benjaminiano, conclui que:

O símbolo tem uma natureza plástica, porque é a condensação mediata na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é temporal porque sempre exprime algo diverso do que se pretendia dizer com ela. Cifras do passado esquecido, as alegorias são marcas da História vista como “Paixão do mundo”; como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína. As alegorias correspondem, no mundo das ideias, ao que as ruínas correspondem no reino das coisas. As alegorias pressupõem a fungibilidade do particular no mundo alegórico, cada objeto pode representar um outro. O universo concreto aparece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa (MERQUIOR, 1969, p. 104-105).

É a partir dos estudos benjaminianos, portanto, que a alegoria se delineia de forma mais profunda. Antes de ser concebida como mero meio de expressão, a alegoria se mostra muito mais complexa no pensamento de Walter Benjamin, sendo circunscrita através dos vários elementos que a configuram. A princípio, a alegoria deve ser compreendida não segundo uma visão unívoca, como pressupõem aqueles que a delimitam como mera expressão da convenção. Os elementos que a estruturam abrem múltiplas perspectivas para interpretações diversas. E é exatamente ao tirar o signo da sua totalidade de apreensão, que a alegoria o

transfere para a fragmentação. As palavras não podem ser apreendidas como elementos bem delimitados, mas a partir da polissemia que é inerente ao fenômeno linguístico. Nesse sentido, o caráter imediato e límpido do signo, seja ele linguístico ou visual, é refutado para que o enigma e a obscuridade se façam presentes.

A melancolia também é uma característica marcante da alegoria, à qual se junta a perspectiva histórica que a delimita. De acordo com Walter Benjamin, em uma das principais passagens da *Origem do Drama Barroco Alemão*, a história, desde o princípio, é caracterizada pelo seu caráter de sofrimento e malogro. Assim, “tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Em outras palavras, a alegoria representa a “facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p. 188), pois, sem a transcendência do símbolo, os pontos fixos que antes caracterizavam o mundo se desfazem e a história se mostra, sobretudo, como um mundo de ruínas. O barroco é o princípio dessa visão a partir do aspecto sintomático da derrocada do sagrado estável em contraste com o mundo indefinido e cheio de mistérios. O homem barroco é melancólico, pois o distanciamento das coisas e seus significados geram um sentimento de fastio perante um mundo onde não existem mais pontos fixos para se guiar. Em outras palavras,

o poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo e, à beira do abismo do desespero, se reequilibra pela confissão, interpretando a vertigem que o submerge como uma espécie de prova ex-negativo da insuficiência da razão e da necessidade da fé. [...] A alegoria é a figura privilegiada deste movimento de redemoinho, que no fim, vai até destruir-se a si mesma ou, então, salvar-se pela traição de sua mais profunda tendência (GAGNEBIN, 1994, p. 44)

Embora Benjamin analise o conceito de alegoria dentro do âmbito barroco, as características que o delineiam são cruciais para se entender a própria modernidade. A alegoria passa a ser não somente uma figura de linguagem, mas uma visão estética que confere às manifestações artísticas modernas, principalmente a das vanguardas europeias, um *modus operandi* do fazer artístico. A ausência de uma identidade estável e a transitoriedade do mundo fazem com que os símbolos percam seus valores quando se trata de fixar as bases da realidade. A fragmentação, a visão da história enquanto declínio, as ruínas do passado, o tédio

ou o *spleen* de sujeitos que se veem imóveis perante a fungibilidade mundana são temas que encontram terreno fértil na perspectiva alegórica e, ademais, refletem o sintoma melancólico de estar no mundo.

1.4 DO AFETO AO IMPULSO POÉTICO

O homem, desde os primórdios de sua existência, buscou manifestar os seus sentimentos por meio de formas artísticas. Uma paleta repleta de cores que dá vida a um quadro, as palavras organizadas em versos e as notas musicais que ferem o silêncio e formam melodias são alguns dos meios que serviram aos homens para que pudessem eternizar as suas emoções, os seus pensamentos e as suas ideias. Das mais altivas até as mais vis, as paixões humanas são uma das principais fontes que impulsionaram as criações artísticas. A literatura emerge, assim, como uma das diversas formas de que o homem se apossou para dar curso às situações imaginárias cingidas pelos sentimentos humanos ou, até mesmo, para dar vazão aos seus próprios afetos. Enveredando-se pela existência humana, os textos literários fornecem um arcabouço rico de experiências vitais, ou, em outras palavras, a literatura tornou-se “a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente” (MERQUIOR, 1997, p. 17)

Desde a Antiguidade Clássica, dentre todos os sentimentos que se inscreviam nos versos poéticos (amor, honra, tristeza, etc.), a melancolia emergiu como um afeto que possuía um forte vínculo com a poesia e, até mesmo, possuía um apelo poético. Para Aristóteles, os homens de exceção, dentre eles os poetas, eram essencialmente melancólicos. Não foram raras as vezes que esse mesmo elo tornou-se notório e, ademais, percorreu os pensamentos de filósofos e artistas ao longo dos séculos. Ficino, Keats, Kierkegaard, Baudelaire, Benjamin, entre outros escritores, eram homens que se autoconsideravam melancólicos e fizeram de sua afecção tema recorrente nas suas obras. No poema “Ode à Melancolia”, por exemplo, Keats concebe o temperamento como uma deusa que inspira os poetas:

É que a melancolia tem, velada, o seu supremo santuário,
Embora só a veja aquele cuja língua estrênuo
rebente a uva da Alegria contra o céu da boca;
A alma deste provará a tristeza que é o seu poder,
Em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa (2011, p.85).

Diante dessas perspectivas, algumas perguntas assomam: de onde vem essa propensão poética que habita o âmago dos sujeitos melancólicos? Quais são as características que envolvem essa escrita e fazem-na emergir, por vezes, como um discurso essencialmente melancólico?

No decorrer da história da literatura, vários foram os personagens ou eu líricos que surgiram como porta-vozes de um discurso mergulhado na melancolia. Dentre eles, talvez um dos seus principais emblemas, Hamlet assoma como a figuração do sujeito moderno, que se despe de um ego marcado pela coesão e univocidade e mergulha na fragmentação de um indivíduo que se sente dividido por dúvidas existenciais e que sucumbe aos seus próprios embates internos. A célebre constatação hamletiana de “ser ou não ser, eis a questão”, a propensão à contemplação e, por conseguinte, ao pensamento, carregam consigo as marcas essenciais de uma melancolia pungente: Hamlet é o homem melancólico na medida em que se prostra inerte diante dos apelos do mundo; o que lhe resta é um confronto íntimo consigo mesmo e com a vida que se lhe mostra como um amálgama de possibilidades e, portanto, desprovida de valores absolutos. Em outras palavras,

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 (SCLIAR, 2003, p.89).

No entanto, é indubitável que, dentre todos os gêneros literários, a poesia e, mais especificamente, a lírica tornar-se-iam as formas mais prestigiadas entre os sujeitos melancólicos. Os períodos literários essencialmente voltados para um mergulho na subjetividade humana legaram uma legião de poetas melancólicos, como foi o caso do Barroco, Romantismo e Simbolismo. A imersão no próprio eu desvela, por vezes, um espaço pantanoso, repleto de dúvidas e escuridão. Afastado de uma vida em que impera o frenesi corriqueiro, o melancólico é o homem, por excelência, que sente o peso de uma existência vazia e que sente uma necessidade premente de exprimir as dores que constantemente lhe perpassam.

Ao contrário da épica que, conforme Hegel (1993), caracteriza-se pela narração objetiva de uma ação, por um forte sentimento nacional e coletivo e busca representar a totalidade de uma ação, isto é, o seu início, desenvolvimento e

desfecho, a lírica percorre os espaços internos dos homens, revelando seus sentimentos mais intrínsecos e operando, dessa forma, uma abertura individual da alma. A objetivação e a exterioridade cedem espaços para os sentimentos mais íntimos que habitam o ser humano. Nesse sentido,

Com efeito o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e, não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. O estado da alma mais instantâneo, os anelos do coração, os relâmpagos de alegria, a tristeza e a melancolia, as lágrimas, enfim, toda a gama de sentidos nos seus movimentos mais rápidos e acidentes mais variados, permanecem fixos eternizados, mediante a expressão verbal (HEGEL, 1993, p. 609).

Ainda segundo Hegel, os sentimentos encontram-se em seu estado bruto no âmago dos seres humanos. Se a alma não se liberta para a verve poética, os sentimentos ficam presos à inexpressividade. A poesia seria o único meio que se disporia ao homem para a expressão, com verdadeira pujança, dos sentimentos que habitam o seu ser. Nas palavras do autor, “graças à libertação, já a alma é capaz de se exprimir e de dar aos sentimentos, até obscuros, a forma de intuições e de representações conscientes” (HEGEL, 1993, p. 607). Dessa maneira, o melancólico, sujeito propenso à contemplação e atravessado pelo sentimento doloroso advindo de uma perda irrevogável, encontra na lírica um terreno propício à expressão de sua tristeza profunda: os versos líricos tornam-se os porta-vozes do seu lamento.

Para o filósofo romeno Emil Cioran (2012), os homens se tornam líricos quando, acometidos por experiências essenciais, como o amor ou o sofrimento, sofrem uma agitação íntima e profunda que atinge graus paroxísticos. Segundo Cioran, “o lirismo representa uma força de dispersão da subjetividade por indicar, no indivíduo, uma efervescência incoercível da vida, que sem cessar exige expressão” (2012, p. 17). Por meio dos ritmos, formas e outras potencialidades expressivas, a poesia lírica é, ao contrário da linguagem conceitual, um instrumento intenso e perfeito para representar a fluidez dos sentimentos, pois “eis de fato o seu valor, [...] o de ser sangue, sinceridade e chamas” (CIORAN, 2012, p. 19). No entanto, detentor de uma filosofia pessimista, para Cioran, a vida não passa de miséria e dor e, por isso, o grito, o desespero, a dor e as lágrimas são mais reveladoras do que o amor e outros sentimentos que se situam em uma perspectiva positiva para o ser humano. Para o filósofo romeno, as dores físicas e existenciais impulsionam os

homens à criação lírica, pois, se o lirismo é fonte de uma agitação interna, o sofrimento é um dos principais elementos que fazem a subjetividade humana palpitar e desejar pela sua expressão:

Ignorando o que se esconde em nós e no mundo, vivendo satisfeita e perifericamente, a mais séria experiência depois da experiência da morte (como pressentimento da morte), a experiência do sofrimento, de súbito nos domina e nos transporta para uma região da existência infinitamente complexa, em que nossa subjetividade nos convulsiona como num turbilhão. O lirismo do sofrimento realiza aquela queima e aquela purificação interior em que as chagas cessam de ser apenas manifestações exteriores, sem explicações profundas, passando a participar da essência do nosso ser. O lirismo do sofrimento é uma canção do sangue, da carne e dos nervos. [...] Por isso, quase todas as doenças têm virtudes líricas. Só quem vegeta numa insensibilidade escandalosa permanece impessoal diante da doença, que sempre produz um aprofundamento pessoal (CIORAN, 2012, p. 18-19).

Ora entrevista como uma doença no decorrer da história, ora como um simples afeto, a melancolia interliga-se a essa noção de sofrimento que suscita nos homens uma permanente investigação interna. De acordo com Cioran, o sentimento melancólico, isto é, o sentimento de vagueza e da aproximação do nada, possui uma origem no cansaço. Esquivando-se do ritmo frenético da vida habitual e perdendo a ligação inocente que os homens possuem com a existência, a vagueza de sentidos abarca o sujeito melancólico e o prostra num cansaço permanente: nada mais lhe faz sentido e por nada mais é preciso lutar. Nesse sentido, esse cansaço torna-se o elemento caracterizador dos homens melancólicos, é ele que é “o primeiro determinante orgânico do saber, pois ele desenvolve as condições indispensáveis para uma diferenciação do homem no mundo” (CIORAN, 2012, p 44). E, ainda segundo Cioran, “as origens da melancolia se encontram, por conseguinte, numa região em que a vida é vacilante e problemática. Assim se explica a sua fecundidade para o saber e sua esterilidade para a vida” (2012, p. 44-45). No entanto, a sabedoria do melancólico não lhe atribui meros aspectos negativos, mas produz-lhe consequências catastróficas. A tristeza profunda, o gosto pela morbidez, o constante lamento e pesar são decorrências do saber melancólico que, em vez de fazê-lo regressar aos contornos habituais de uma existência pautada no ritmo corriqueiro, torna essa existência extremamente insossa e impossível.

Além da sabedoria que lhe confere uma singularidade entre os demais homens, o melancólico possui, ainda, conforme Cioran, duas características que lhe são intrínsecas: a solidão e o remorso. A melancolia coloca os homens em posições diferentes; seus olhos, que veem o mundo como um invólucro de escuridão e angústia, fazem-lhes habitar os “cumes do desespero”, pois “não há estado melancólico sem essa ascensão, sem expansão para os cumes, sem elevação para cima de tudo” (CIORAN, 2012, p. 45). Entretanto, essa subida aos cumes não confere ao sujeito melancólico apaziguamento, tampouco um elixir para os seus pensamentos perturbadores, mas o submete a uma permanente solidão.

Para Cioran, o melancólico possui uma consciência aguda de sua finitude. Ao contrário de homens ditos “normais”, isto é, que estão habituados à rotina corriqueira e que procuram mascarar a morte irrevogável, o que resta ao sujeito melancólico é apartar-se do mundo. Se a vida perde os seus contornos de sentido e se o melancólico não espera mais nada da vida, a não ser a morte, a luta cotidiana perde também os seus motivos e a solidão torna-se a única forma possível de viver neste mundo em que a passagem humana é efêmera e repleta de amarguras existenciais. Não existem relações possíveis e aprazíveis para o sujeito melancólico, não há salvação, tampouco redenção, por isso, o isolamento adquire um certo grau de voluptuosidade. O melancólico, embora desenganado da vida, apraz-se com a sua sabedoria quase mórbida. Ele deseja viver num mundo despido das visões pueris habituais que cingem os homens.

Os estudos psicanalíticos, principalmente os difundidos por Freud, mostraram que os sujeitos melancólicos são por excelência sujeitos enlutados pela perda de um objeto amoroso. Nesse sentido, não sabendo delimitar o que realmente perderam, os indivíduos saturninos sentem-se impossibilitados de se despojarem de seu afeto e, por isso, sentem-se permanentemente presos ao objeto perdido e, por conseguinte, à melancolia. O remorso surge como uma das marcas do sofrimento melancólico na medida em que se caracteriza por um desgosto e tristeza ante algum acontecimento. Para Cioran, a ausência da intensidade da vida é fruto do profundo remorso que recai sobre o melancólico. Em outras palavras:

O remorso, que faz parte da estrutura da melancolia, explica essa ausência de uma intensidade particular. [...] A atualização de motivos ou de acontecimentos do passado, a adição à nossa afetividade presente de elementos hoje inativos, a relação entre uma tonalidade afetiva das sensações e o meio em que nasceram, mas que abandonaram são determinantes essenciais da melancolia. O remorso exprime afetivamente um fenômeno profundo: o do avanço da morte em vida. Lamento algo que morreu em mim e de mim. Atualizo apenas o fantasma de uma realidade e de experiências passadas. Mas isso é suficiente para nos mostrar o quanto de nós morreu. O remorso revela o significado demoníaco do tempo que, proporcionando em nós um crescimento, é causa implícita de aniquilação (CIORAN, 2012, p. 47-48).

Se a lírica é o gênero literário que se abre para exploração dos sentimentos que perscrutam a subjetividade do homem, o melancólico encontra nela, portanto, o meio que lhe possibilita expressar a sua dor, tornar presente esses fantasmas que lhe rodeiam e, ademais, mostrar sua própria sabedoria, ao mesmo tempo, lúcida e cruel. Ao alçar voos longínquos, ao subir os cumes de seu próprio tormento, ao entregar-se a uma visão desditosa da existência humana e experimentar de forma atroz a ausência de sentido da vida, a literatura abre-se como um porta-voz do seu grito, da sua tristeza e do seu pesar. Conforme aponta Julia Kristeva, “se não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja aberta ou secretamente melancólica” (1989, p. 13). Em outras palavras, o sujeito melancólico é um afetuoso; é aquele que perdeu algum objeto de amor e, incapaz de libertar-se das amarras do seu afeto, embrenha-se na imaginação a fim de soçobrar a dor que o golpeia. A literatura, conforme aponta a psicanalista, por meio de seus ritmos, formas e imagens, apresenta-se ao sujeito melancólico como um meio possível de assegurar a sua perda e manter, por meio da tinta preta que se grava no papel, as lembranças daquilo que se perdeu, ou, nas palavras de Lambotte, “o melancólico faz repousar sobre o objeto estético o peso da nostalgia de um gozo ainda por demais presente” (2000, p. 12). Dessa maneira, a literatura torna-se o instrumento em que o melancólico pode recuperar o que perdeu, afinal,

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente de humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas (KRISTEVA, 1989, p. 28).

É importante ainda salientar que a literatura e, mais especificamente, a lírica, detentora de um discurso melancólico, revelam, portanto, algumas imagens recorrentes, ou seja, ela mostra uma maneira especial de ser e apresentar-se. A solidão, a tristeza profunda em face de uma perda irreparável, os devaneios, a presença de um eu que se sente exilado do mundo, a morte enquanto a única possibilidade de afastar-se da angústia, a fragilidade das relações humanas são algumas dessas marcas inscritas em versos que possibilitam entrevê-las como imersas em nuances advindas do sofrimento melancólico. Não somente imagens, mas *topois* poéticos e retóricos permitem entrever a abertura de um discurso melancólico, isto é, existem alguns traços que constroem uma poética melancólica e que, além disso, permitem identificá-la como tal. A fim de elucidar esses *topois*, Francisco José Gomes Correia, em seu artigo “Melancolia: Sentido e Forma”, capta oito marcas constantes que permeiam o discurso melancólico (2004, p. 48-49):

1. *Sentimento de perda da Unidade entre o indivíduo e o cosmo:* conforme o autor, o melancólico possui uma visão fragmentada da realidade a qual é fruto da ruptura entre a unidade do indivíduo e da natureza. O melancólico anseia por um sentido absoluto. Entretanto, ao observar o seu próprio anseio como uma busca vã, pois ele se vê entrecortado por pensamentos diversos, o melancólico sente-se enredado em uma visão complexa da realidade. Além disso, muitas vezes o melancólico se sente cindido entre aspirações transcendentais e os apelos mundanos e carnis, o que intensifica ainda mais o sentimento de perda da Unidade. Dessa forma, a antítese torna-se uma das figuras de linguagem mais recorrentes do discurso melancólico, na medida em que se erige como símbolo das próprias contradições que habitam o cerne do indivíduo saturnino.
2. *A ambiguidade na representação da natureza:* ao mesmo tempo em que o sujeito melancólico ama a natureza, ele a odeia, revelando assim um desequilíbrio. Em outras palavras, conforme Correia, “a natureza é mãe e também madrasta, o que desperta contra ela um desejo de vingança” (2004, p. 48).
3. *O sentimento de estar exilado e a tendência de contemplação:* o melancólico revela um modo peculiar de sentir e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. A dor do sujeito melancólico é fruto,

muitas vezes, de um elo que se perdeu e, por isso, o mundo se torna hostil e destituído de sentido, fazendo com que ele se exile em sua própria solidão. Nesse sentido, se o melancólico é um sujeito impossibilitado de agir, ele busca na solidão um elixir, isto é, um alívio para o seu pesar profundo. No entanto, é nessa fresta solitária pela qual ele enxerga o mundo que se revela o seu saber extremamente lúcido e, ao mesmo tempo, cruel: o mundo lhe é essencialmente escuro, repleto de misérias e angústias.

4. *A tendência de sublimar o desejo sexual e a idealizar o objeto amoroso*: conforme Correia, esse *topoi* foi bastante difundido durante o período romântico. A realidade objetiva não apraz o eu-lírico romântico e, dessa forma, ele se refugia em seus próprios devaneios, idealizando as suas relações amorosas e recusando-se aos prazeres carnavais. Essa atitude revela-se como melancólica na medida em que o poeta romântico nega a sua realidade palpável, entrevista como degradada, e se refugia em seus sonhos para aplacar o seu profundo pesar.
5. *A angustiosa consciência da transitoriedade*: o mundo, para o melancólico, é um quadro repleto de imagens cindidas, fragmentadas e, sobretudo, efêmeras. A alegoria torna-se uma das figuras que constituem o discurso melancólico, pois ela acena como uma possibilidade de captar a transitoriedade da vida. Ao mesmo tempo em que essa constatação se revela como angustiante, ela também pode ser entrevista como fascinante para o melancólico, pois o aproxima da morte e, dessa forma, para a extinção de todo o seu pesar. Além disso, vale salientar que, conforme aponta Bowring (2008), a beleza do discurso melancólico reside justamente na constatação da fragilidade das coisas. Conforme apontou Boécio, “a beleza das coisas é passageira e rápida, mais ligeira que a passagem das flores” (apud BOWRING, 2008, pag. 42). Em outras palavras, a beleza da poesia melancólica busca erigir-se a partir do reconhecimento da beleza das coisas que estão prestes a desaparecer.
6. *O combate entre a ideia e forma, sentimento e expressão*: acompanhando as observações de Julia Kristeva, Correia aponta para o fato de que o melancólico enxerga a literatura como um instrumento

capaz de suprir o vazio que o habita: “a arte passa a sucedâneo do Absoluto perdido e, com isso, a elaboração artística adquire um estatuto de essencialidade e transcendência que justifica a ‘religião da Forma’. (CORREIA, 2004, p. 49).

7. *A disposição para o sacrifício*: por estar em uma posição superior aos demais homens, o eu melancólico deseja, por vezes, sacrificar-se em relação à arte ou, até mesmo, ao ser humano. Ao ver-se como um sujeito de exceção, o melancólico sente-se capaz de suportar os pecados para poder salvar os seus semelhantes. Segundo Correia, essa característica é notória na poesia de Augusto dos Anjos, que apresenta o desejo de ser Cristo para poder se sacrificar pela humanidade.
8. *O desencanto consequente à perda da crença*: enquanto o passado é entrevisto como um período nostálgico, o presente é circunscrito pela desilusão, por isso o melancólico é um sujeito desencantado e descrente não somente em relação ao momento atual em que vive, mas ao porvir. Os poetas românticos expressaram essa nuance melancólica, conforme aponta Correia, por meio das atitudes escapistas românticas. Seja por meio da morte, do sonho, da imaginação, ou, até mesmo, do espaço e do tempo, todas essas formas de fuga revelam uma postura melancólica que expressa a falência do sentido absoluto e a ausência de bases que permitam sustentar uma vida sem percalços e dúvidas existenciais. (CORREIA, 2004, p. 48-49)

Os *topois* elencados por Correia tendem a demonstrar algumas das marcas recorrentes que perfazem o discurso melancólico. No entanto, vale salientar, que elas não são únicas, mas, no decurso do tempo e dos períodos literários, a melancolia revelou diversas maneiras de se inscrever nos versos. Ela está longe de ser, portanto, um simples afeto temporário ou uma doença que deve ser combatida. O seu caráter ambíguo reside, justamente, na constatação de sua complexidade: ao mesmo tempo em que prostra os sujeitos em uma permanente escuridão, solidão e em um sentimento de desamparo, a melancolia também é propulsora da capacidade criativa e poética. No âmbito literário, a tristeza profunda que invade os sujeitos melancólicos vaza pela escrita poética. O sentimento de solidão, de desconcerto

diante do mundo, de desamparo e angústia, a perda total do sentido da vida, o desejo pela morte e os devaneios constantes são algumas das imagens que fazem construir um discurso eminentemente melancólico.

No decurso da literatura ocidental, vários foram os escritores que elaboraram poemas com um alto teor melancólico. Durante a era clássica, por exemplo, John Milton escreveria dois poemas complementares entre si: o “L’allegro” e o “Il penseroso”. No primeiro, o eu lírico busca esquivar-se da melancolia para poder desfrutar das alegrias e prazeres que o campo e a natureza oferecem; já o segundo, em contrapartida, faz um apelo à alegria justamente por se sentir impossibilitado de desfrutar os deleites mundanos devido à sua consciência atormentadora da finitude humana. Na época romântica, vários poetas também deixariam um legado de poemas melancólicos, como é o caso de John Keats. Além da “Ode à Melancolia”, outros dos seus poemas fizeram da melancolia seu mote principal, como é o caso da “Ode ao Rouxinol”, em que a fadiga e a tristeza perante a vida tornam-se as suas marcas expressivas: “E a juventude empalidece e morre espectralmente macilenta / Onde apenas pensar é encher-se de tristeza / E de desesperanças de olhos plúmbeos” (2010, p. 56). No Simbolismo, e dando já os primeiros passos rumo ao Modernismo, Charles Baudelaire conceberia uma legião de poemas melancólicos, ressaltando a beleza nos momentos tristes que envolvem o homem. Em seu poema “Spleen”, a melancolia se manifesta de forma implacável: o seu estado interior, interligado ao poderio melancólico, faz de sua vida um espaço repleto de dores, desespero, escuridão, desesperança e tédio.

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
e, unguindo toda a curva do horizonte, estampa
um dia mais escuro e triste do que as noites.
(BAUDELAIRE, 2015, p. 259)

No decurso dos séculos, lírica e melancolia revelam um vínculo desde tempos remotos. Se o lirismo é, conforme Hegel, essa abertura para alma, para a subjetividade humana, bem como para os sentimentos que habitam o âmago dos indivíduos, o sujeito melancólico vê nele uma forma de expressar a sua desolação, de manter vivo o objeto perdido ou, simplesmente, uma forma de exprimir o seu pesar em forma de poemas. Em outras palavras, segundo Santos, a melancolia é “esse pigmento negro que se depositará no branco do papel” (1997, p.102). Do

centro íntimo do ser humano, a bile negra se materializa por meio da tinta preta que recai sobre a folha em branco em forma de versos.

2 O DISCURSO MELANCÓLICO NOS POEMAS DE LÚCIO CARDOSO

2.1 UM POETA MELANCÓLICO

A década de 30 do século XX ficou caracterizada como uma época de grande efervescência produtiva para a literatura brasileira. Desdobrando-se em dois movimentos distintos e principais, a cultura brasileira viu o nascimento de inúmeras obras que perdurariam como grandes ícones da literatura, como é o caso de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Fogo Morto*, de José Lins do Rego; que, posteriormente, passariam a habitar o rol dos livros canônicos. Se, por um lado, segundo Bosi (2006), a literatura brasileira se enveredava pelos caminhos regionalistas e mostrava uma envergadura explicitamente crítica em relação aos temas sociais, por outro, alguns escritores, como é o caso de Octávio de Faria, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, os ditos espiritualistas, introspectivos e, até mesmo, católicos, procuraram mergulhar nas camadas mais recônditas do ser humano, desvelando seus desejos, obsessões e pensamentos mais íntimos.

Embora o escritor mineiro Lúcio Cardoso (1913-1968), nas suas primeiras obras, tenha se encaminhado pelas nuances regionalistas vigentes à época (como pode ser percebido por meio do seu livro *Maleita* (1934)), após a publicação do seu romance *A Luz No Sobsolo* (1936), seria possível entrever a sua verdadeira propensão literária, ou seja, a elaboração de romances introspectivos, repletos de sondagens psicológicas sobre personagens altamente angustiadas. Transitando por meios diversos, seja pelo romance, teatro, conto, poema, cinema, ou, até mesmo, pela pintura, que seria a sua única forma de expressão artística após a hemiplegia que o golpeou aos 50 anos, as obras cardosinas, nas suas mais diversas vertentes, sempre deixaram a marca peculiar de um sujeito envolto em agruras existenciais.

Entre os críticos que fizeram da obra cardosiana o escopo de suas pesquisas, a ideia de uma escrita angustiante e repleta de nuances sombrias é unânime. Ruth Silviano Brandão (1998), por exemplo, em seu artigo “Lúcio Cardoso: a travessia da escrita”, buscou analisar as características formais da escrita cardosiana, enxergando-as como decorrentes de sua visão taciturna sobre a condição humana. Se a vida é entrevista como um espaço de sofrimento e dor, essa escrita não

poderia deixar de se vestir sob as mesmas nuances, mostrando o teor de angústia que se derrama ao longo de suas linhas. Em outras palavras, conforme Brandão, a escrita de Lúcio Cardoso é circunscrita por uma tensão que revela, em última instância, esse grito de dor e sofrimento que habita a própria alma do escritor mineiro. A ampla utilização de antíteses, as frases ou versos fragmentados, as imagens noturnas, que se alastram pelas suas obras, e a imagem da morte, que atrai voluptuosamente as suas personagens e sujeitos poéticos, são, na verdade, recursos que remetem à dor existencial de um sujeito atormentado e, além disso, formam o estilo peculiar de Lúcio Cardoso:

Com seu movimento nervoso, sua escrita tem como marca as fragmentações que mimetizam, de certa maneira, uma vida atormentada pela dúvida ou o desespero de encontrar uma verdade que lhe sirva de porto e paz, resposta para seu espírito inquieto. A incerteza diante do mundo e de uma fé que nem sempre o sustenta, apesar do ideal de perfeição que o persegue, aparece em seu texto, muitas vezes, através dessas rupturas, dessas quebras de continuidade, de oscilações de ânimo, de alternância de espírito que fazem aparecer uma certa descontinuidade, como se o fôlego lhe faltasse, como se o desejo da própria morte o obsedasse (BRANDÃO, 1998, p. 28).

Já segundo a crítica literária Enaura Quixabeira Rosa e Silva, no seu livro *Lúcio Cardoso: Paixão e morte na literatura brasileira*, existe um fio condutor que perpassa todas as obras cardosianas e que permite identificar o seu projeto estético-literário (2004, p. 15). Em outras palavras, desde os textos autobiográficos, que compilam os seus diários íntimos, até as suas realizações cinematográficas, as obras de Lúcio Cardoso apresentam alguns recursos e categorias que lhe são constantes e que, além de esboçarem um estilo particular, também representam a própria cosmovisão do escritor sobre a vida humana.

Buscando mergulhar nas camadas mais profundas da subjetividade, as obras cardosianas apresentam, sobretudo, a condição humana enquanto um espaço de permanente angústia e sofrimento. Conforme Silva (2004), o homem, na cosmologia literária do escritor mineiro, é representado como um sujeito entregue às forças intempestivas de Eros e Tânatos. O ser humano procura, constantemente, a sua realização e completude no amor e nos prazeres carnis, porém, o que lhe sobrevém é um premente sentimento de desespero e solidão. O prazer, a paixão e os impulsos sexuais trazem apenas uma felicidade momentânea e que não

consegue acabar com o drama interior de personagens marcadas pela dor e pela aflição. A existência humana é sinônimo de sofrimento, e a morte surge como uma possível fuga a este martírio que se estabelece na vida terrena. Nesse sentido, as obras de Cardoso transitam entre duas constatações: a vida é desprovida de sentido e a morte é o único meio de redenção – o que confere aos seus romances e poemas uma atmosfera de agonias e sofrimentos implacáveis:

O homem cardosiano vive uma noite sem estrelas, oscilando entre sentimentos, estados e augúrios como o ódio, a maldição, a tormenta, o castigo e a graça. A única coisa que lhe resta é o desespero. Deus se revela na obscuridade, nas trevas. A fé, na visão cardosiana, não é um ato de aceitação, mas um grito que afirma sua dúvida na existência da divindade (SILVA, 2004, p. 101).

No entanto, é importante salientar ainda, conforme aponta Silva, que essa visão de mundo que se apresenta nos versos e linhas da obra de Lúcio Cardoso não é fruto, como poderia supor o leitor desatento, de uma descrença das forças divinas, mas justamente o seu oposto: a obra cardosiana possui um diálogo constante com os pensamentos judaico-cristãos. O homem é triste e decaído porque, após a queda do Paraíso, isto é, quando o homem deixou de estar em comunhão plena com Deus, ele foi paulatinamente habitado pela angústia, decorrência do seu pecado original. As bases de outrora, que antes lhe conferiam o estado de bem-aventurança, ruíram com a queda e o homem passou a se debater numa existência repleta de agruras. As dicotomias (bem e mal, amor e ódio, vida e morte) alastram-se pelas obras cardosianas, revelando, dessa maneira, uma aproximação à estética barroca.

O barroco foi uma forma de expressão artística que se fundamentou no dualismo: se por um lado havia a angústia da transitoriedade da vida terrena e a incerteza da vida após a morte, por outro, imperava um forte apelo às crenças religiosas. Subsequente ao período Renascentista, o barroco procurou unir traços do humanismo da Antiguidade Clássica, que abarcava uma postura de apego à vida terrena e aos prazeres carnisais, e do ímpeto cristão da Idade Média, o que colaborou para a formação de um período cultural enredado por tensões, contradições e distorções. Conforme Afrânio Coutinho, “ao lado da morte, o supremo tema barroco, figuram também a representação e descrição do martírio e da penitência [...], os transe de dor e prazer, de tranquilidade e êxtase, de arrependimento e alegria, de vergonha e esperança” (1968, p. 143). Em suma, todas as dicotomias revelam “a tensão e violência interiores da alma” (1968, p. 143). Cercado por dúvidas e

atormentado por um mundo repleto de sofrimentos e angústias, as obras cardosianas são permeadas por nuances barrocas que permitem entrever uma arte pautada em contrastes e tensões permanentes. Entre as temáticas principais que erigem o seu discurso poético, como, por exemplo, a saudade da infância e o desprezo pelo momento presente, o anseio de estar permanentemente só e a tristeza profunda que impede de ver no amor um elemento de salvação, os poemas cardosianos mostram uma face barroca e criam “uma atmosfera sombria, carregada dos remorsos e das interrogações metafísicas de um ser atormentado” (CARELLI, 1988, p. 106).

É importante salientar que, embora Lúcio Cardoso pertença ao rol dos poetas modernistas, sua poesia detém, além de características barrocas, a presença de elementos da estética romântica. O período literário romântico se caracterizou pela valorização do subjetivismo. A primazia do racionalismo e universalismo árcade cederam espaços para o individualismo, para a exaltação do eu e, sobretudo, para um sentimentalismo exacerbado. As paixões humanas alastraram-se pelos versos românticos. Conforme Coutinho, o poeta pertencente a esse estilo afigura-se como “essencialmente temperamental, exaltado e melancólico” (1986, p. 7). A poesia cardosiana, ao manifestar o mundo interior de um sujeito lírico enredado por uma tristeza aguda e uma dor permanente, mostra-se eminentemente romântica, pois um sentimentalismo exacerbado se alastra pelos seus versos. Nesse sentido, o desconcerto frente a um mundo de misérias, a revelação de sentimentos íntimos e a constante referência à uma tristeza profunda são alguns dos temas que percorrem a poesia de Cardoso e que remetem ao estilo romântico. Nota-se que a obra cardosiana é uma confluência e resgate de estilos. Embora sejam períodos literários distintos, os elementos barrocos e românticos que perfazem as suas obras salientam, em certa medida, a atmosfera angustiante e conflituosa que repousa sobre as suas linhas.

Em relação às obras críticas que analisam de modo específico a poética cardosiana, constata-se que elas são escassas. Poucos são os livros e, até mesmo, os artigos acadêmicos que buscaram analisar os poemas de Lúcio Cardoso. Diante desse panorama, o extensivo rol de poemas cardosianos publicados nas suas diversas compilações poéticas foram esquecidos, no decurso do tempo, pela crítica literária e acadêmica, e necessitam, ainda, de análises mais cuidadosas e aprofundadas. Indubitavelmente, a dissertação de mestrado de Ésio Macedo

Ribeiro, que seria publicada posteriormente com o título *O Riso Escuro ou o Pavão de Luto*, é a principal e a mais notável obra sobre a obra poética cardosiana ao longo desses 75 anos que se passaram após a publicação, em 1941, de *Poesias*, seu primeiro livro de poemas.

Além de compilar uma fortuna crítica sobre a obra cardosiana, Ribeiro (2001) voltou-se, sobretudo, para a análise das obras poéticas do escritor mineiro, buscando desvendar as suas marcas peculiares. Segundo o crítico literário, existem alguns termos recorrentes nas obras de Lúcio Cardoso que funcionam como “motivos”, isto é, há algumas palavras que são como forças motrizes que impulsionam toda a sua escrita em versos. Após um levantamento minucioso, o crítico observou que os termos mais constantes nos poemas cardosianos são “noite”, “morte” e “sombra”, bem como as suas derivações, como, por exemplo, “noturno”, “penumbra”, “escura” e “treva”. Essas palavras surgem como imagens obsessivas e, além de denotarem categorias negativas, também fulguram como um lugar de refúgio para um eu que se sente atormentado e dolorosamente lúcido sobre a sua própria existência fugidia e pautada no sofrimento. Nota-se, portanto, que essas palavras passam a habitar uma perspectiva paradoxal, pois, se, por um lado, elas denotam aspectos negativos, por outro, não deixam de aparecer, também, como elementos positivos: é somente nas trevas, na solidão e, em última instância, na morte, que o eu lírico pode encontrar a paz para todos os seus tormentos existenciais. Analisando a recorrência do tema da morte e seus desdobramentos, Ribeiro afirma que

Só ela liberta o eu das suas dores, angústias, emparedamento. No entanto, a morte aparece também ao longo de *Poesias*, associada ao escuro, à tristeza de existir e ao tédio. Surge mesmo com proporções dantescas, como um ente pronto a devorar um eu inepto a viver no cotidiano e que busca na poesia uma tábua de salvação, como se as palavras pudessem ser o caminho a resgatá-lo da agonia em que vive. O autor tem uma visão paradoxal da morte (2001, p. 119).

É importante observar que o labor poético, para Lúcio Cardoso, não se configura apenas como um enveredar-se pelos domínios da arte da palavra. Vai muito mais além: trata-se de um instrumento pelo qual ele tem a possibilidade de aplacar o seu próprio mal. Em outros termos, segundo o crítico literário francês Mário Carelli, “Lúcio escreve apaixonadamente, como para exorcizar o seu mal de viver” (CARELLI, 1988, p. 102). A poesia, dessa forma, cobre-se de uma beleza soturna e

taciturna que “supõe antes de tudo um investimento violento por parte do poeta. O verdadeiro criador deve aceitar a sua descida aos infernos” (CARELLI, p. 102). Os versos sombrios de Cardoso, repletos de espasmos de angústia e de constantes questionamentos metafísicos e ontológicos, sobressaem-se como um meio de fuga aos próprios tormentos que lhe oprimem a alma constantemente.

A partir dessas breves considerações sobre a poesia cardosiana, pode-se perceber que nuances melancólicas emanam de seus versos. Existe uma tristeza profunda que percorre a sua obra poemática. Desde o seu primeiro livro de poesias, até os seus poemas publicados postumamente, a escuridão se faz presente de forma evidente. Dessa forma, seus versos, impregnados de um teor mórbido e soturno, abrem espaços para a descoberta de sujeitos poéticos que se veem envoltos em uma atmosfera melancólica. Não há espaço para a manifestação de alegrias. Tampouco o sol, símbolo da iluminação, exhibe-se em seus poemas. Apenas há lugar para a noite, a morte e uma tristeza profunda. A visão noturna da vida, a angústia e o desespero constantes, a imagem da morte e os conflitos que atormentam a alma são algumas das características que apontam, portanto, para a instauração de um discurso melancólico nas obras de Lúcio Cardoso, e que, nas palavras do crítico Almeida Filho, constituem o motivo condutor de toda a sua obra poética:

Ao lermos as suas poesias notamos [...] a ascensão de sua técnica e a sua fidelidade enorme com a ‘melancolia’, o ‘leitmotiv’ poético, do livro. Lúcio Cardoso é antes de tudo um poeta triste. Os temas que inspiram os seus versos são todos eles machados pela sombra de uma saudade sem dimensões. A Saudade aparece nela não somente como uma recordação suave de um passado longínquo, mas se apresenta, também avançando no tempo, sofrendo num sutil masoquismo, o mistério indevassável do que ainda não chegou. O problema do tempo é aliás para o poeta, de uma importância vital. Sempre ele aparece em seus versos com uma constância e uma precisão militar. E o poeta lamenta esta espécie de escravidão às horas em muitos de seus poemas (ALMEIDA FILHO, 1942, p.3).

Isto posto, nota-se que existem alguns *topois* melancólicos que perfazem os poemas de Lúcio Cardoso. Conforme Carlos Drummond de Andrade, “ele cria e se oferece um mundo, [...] chamando-nos a participar de suas visões, contagiando-nos desse perturbador e sutil poder de descobrir, fixar e nomear coisas transcendentais, [...] [ele] mergulha no conhecimento para transfigurar o caos” (apud SANTOS, 1987, p.30). Lúcio Cardoso, em seus textos poéticos, apresenta esse homem que alça

voos longínquos, que sobe os próprios cumes do desespero e vê o mundo sob uma perspectiva de escuridão plena. Seja por meio da infância perdida e da constatação da brevidade do tempo, seja, por outro lado, pelo desejo e fascínio que a morte exerce sobre si, a obra poética cardosiana revela, paulatinamente, as nuances de um sujeito melancólico. Se existem um saber no olhar melancólico e um impulso para a criatividade, em Lúcio Cardoso, a melancolia criadora se revela nessa tristeza profunda que o acomete e faz de sua poesia um campo de olhares trágicos que apenas conseguem entrever o mundo como o espaço da miséria humana. Diante dessas perspectivas, analisar a maneira como essa melancolia fala nos versos cardosianos torna-se uma tarefa que urge ser empreendida, pois ela é o *leitmotiv* que rege a maioria de seus poemas e, ademais, forma um veio estilístico que perfaz todas as suas obras literárias e artísticas.

2.2 OS *TOPOIS* MELANCÓLICOS NA POESIA CARDOSIANA

2.2.1 A Efemeridade da Vida e a Nostalgia da Infância

A consciência da brevidade da vida e da infância perdida são duas tônicas importantes que se fazem presentes na poesia de Lúcio Cardoso. Segundo Mario Carelli, “em Lúcio Cardoso, o poeta vem da infância perdida” (1988, p. 103). Nesse sentido, muitos de seus poemas apresentam uma duplicidade entre o eu-lírico do presente e o seu eu perdido, o que o submete a um sentimento de tristeza profunda. Se no passado existia o menino, marcado pela pureza e envolto em uma visão simplista da vida, o presente marca, em contrapartida, um sujeito que perdeu a ingenuidade, e a existência humana passa a ser um espaço de infelicidades constantes. Nota-se que essa consciência da infância perdida está atrelada à própria constatação da fugacidade do tempo, e a poesia torna-se, muitas vezes, uma maneira de o sujeito poético resgatar o objeto perdido e minimizar a dor lancinante que o atinge. Uma mancha melancólica faz-se presente na poesia cardosiana: a meninice perdida e o tempo que não volta jamais são as testemunhas de que algo se perdeu dolorosamente no passado e jamais regressará.

O poema que abre o primeiro livro do gênero lírico de Lúcio Cardoso (*Poesias*, 1941) é envolto em uma atmosfera melancólica evidente. Desde a primeira

estrofe do “Poema do Colégio Interno”, o eu lírico se queixa de sofrer “uma dor sem nome de sentir a vida / muito mais cedo do que os outros sentem” (CARDOSO, 2011, p. 205), o que lhe torna incompreensíveis as alegrias e os risos alheios. A melancolia instaura-se, portanto, a partir dos primeiros versos e intensifica-se no decorrer do poema, afirmando-se como um sentimento doloroso de viver e de sentir a fugacidade da vida. Composto de 10 estrofes irregulares e em versos brancos, “Poema do Colégio Interno” é dividido em dois momentos. Em um primeiro momento, os versos referem-se à infância do eu lírico, que foi circunscrita pela maldição de sentir a brevidade da vida antecipadamente em relação às demais crianças. É importante observar que essa consciência da efemeridade da vida é marcada pela morte do menino, ou seja, pela derrocada de um mundo pueril e ingênuo e, concomitantemente, pela ascensão da maturidade, caracterizada pela percepção da passagem atroz do tempo, como pode ser observado nas seguintes estrofes:

E em breve, vendo o tempo crescer como a noite das águas,
reconheci a meninice que fugia
e senti mais funda a dor de compreender
o terrível e frágil segredo das horas
quis deter o menino que morria,

Quis falar alguma coisa ainda não dita,
uma palavra, um soluço,
um riso que era como a sombra de um outro ser,
vivendo do meu sangue.
Mas era muito tarde
e eu sentia os anos implacáveis que chegavam (v. 13-23).

Já em um segundo momento, há a descrição de uma cidade interiorana e a lembrança dos tempos passados em um colégio interno, o que remete às próprias lembranças de Lúcio Cardoso, que, durante a adolescência, estudou em um internato. As características das paisagens contribuem para ressaltar o sentimento de solidão que se estabelece nessa segunda parte do poema. A cidade, por exemplo, é descrita como um espaço engolido pelo silêncio e pelo isolamento dos indivíduos: “Ouço os bondes que passam na pureza da madrugada. / Decerto os bancos vão vazios e o condutor adormeceu, / ouvindo as rodas que cantam os trilhos” (v. 24-26). A atmosfera de uma grande angústia e tristeza que sonda o eu lírico, bem como a incompreensão daqueles que dormem tranquilamente e se alegram, mantêm-se e sublinham o caráter melancólico do poema. Na última estrofe,

a temática da efemeridade temporal ressurgir, os sons dos minutos que passam são agonizantes e o que persiste é um sentimento de abandono e vazio:

Ó minutos que passam como asas
lançadas no espaço febril da minha insônia,
som agonizante que aos poucos se extingue,
trilhos feridos que adormecem na penumbra
solidão que acorda tão fundo em meu espírito
a certeza do vazio que demora,
do abandono que envolve como as vagas ao corpo conquistado (v. 40-46).

É importante ainda analisar os elementos sonoros e rítmicos que compõem o “Poema do Colégio Interno”. Todo o poema é composto por uma profusão de vogais fechadas, como pode ser observado na primeira estrofe do poema:

*Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.
Ouvia os risos que enchia o pátio do recreio
e sofria dessa dor sem nome de sentir a vida
muito mais cedo do que os outros sentem (v. 1-4).*

No capítulo “Simbólica dos sons na literatura e simbólica do espaço e do tempo”, do *Tratado de Simbólica* (1959), Mário Ferreira dos Santos atenta para o fato de que, enquanto as vogais abertas, “ü”, “é”, “ó”, “é”, “á” e “í” tendem a exprimir nuances de alegria, as vogais fechadas “u”, “ô”, “eu”, “ou” e “ê” tendem à tristeza e à escuridão. As vogais fechadas que se alastram não somente pelos versos do “Poema do Colégio Interno”, mas sobre toda a poética cardosiana, subordinam-se aos elementos semânticos dos poemas e intensificam, dessa forma, o tom triste que se inscreve em seus versos.

Acompanhando os mesmos caminhos de “Poema do Colégio Interno”, “Fragmento de um poema de Natal” (CARDOSO, 2011, p. 208), também presente no livro *Poesias*, aborda, em seus versos, um sentimento nostálgico em relação à infância. Nos poemas cardosianos, a criança é representada como um ser puro, o seu coração é despido das maldades humanas e a sua mente é povoada por sonhos e pensamentos singelos; perder a infância significa a morte de um período pautado pela ingenuidade e o despontar da consciência aflitiva que se debate consigo própria e com o mundo. Já nos primeiros versos, o eu lírico inicia o poema mergulhado na noite e é acometido por pensamentos que o atormentam: “... noites, noites em que a insônia povoa o meu silêncio, / em que o remorso acorda como uma grande chama

triumfante. / Ó estranho, longínquo pressentimento, força / borbulhando nas profundezas da alma como uma fonte obscura...” (v. 1-4). O que flagela a sua alma, na verdade, são as memórias dos dias passados, a infância lembrada com saudade e que jamais retornará.

O passado é descrito por meio de palavras cujos significados se contrapõem e que intensificam a dualidade existente entre o passado e o presente: “ó dias passados, dias da minha vida, / sois o jardim adormecido sob a chuva triste de inverno, / sois a cantinela permanente desta alma fascinada / como a mariposa que dança na primeira noturna...” (v. 7-10). O jardim, por exemplo, como aponta Chevalier (1986), é o símbolo do paraíso terreno. Nota-se, no poema, uma contraposição, pois a infância, metaforizada como esse jardim paradisíaco, está adormecida. Jardins adormecidos e primaveras noturnas transcrevem a infância e reafirmam o caráter saudosista que envolve as lembranças da meninice do sujeito lírico, realçando os contrastes que se estabelecem nessa percepção barroca e, portanto, melancólica da vida humana. Em meio a pensamentos agonizantes, “ao vasto e tenebroso oceano” (v. 12) que o atravessa, o eu lírico roga a Deus que a imagem da infância o guie, servindo-lhe de consolo e encorajamento diante da vida que o mortifica: “mesmo que novos dias se levantem, / mesmo que ante mim se desenrolem outras paisagens, / é a face desolada desta infância que estará sempre presente [...] / e permite, ó Deus, que ela permaneça” (v. 15-18).

Essas lembranças de um tempo passado que trazem um sentimento de dor e de angústia revelam traços de um discurso melancólico. A percepção da brevidade da vida, por sua vez, faz surgir a consciência da perenidade das coisas: a infância logo se finda para dar espaço a uma maturidade pautada numa perspectiva que tem em mira sempre o constante declínio do ser humano. Assim, tudo o que transcorre passa a habitar os domínios da memória. A memória surge como uma forma de preencher as lacunas que o tempo perdido deixou no âmago desse sujeito nostálgico. Em outras palavras, “a memória é o viés pelo qual se procura reconstruir o lugar do vazio” (PIRES, 1998, p. 100). Os poemas cardosianos apossam-se de nuances melancólicas na medida em que buscam preencher esses espaços em branco e procuram resgatar o elo perdido por meio da escrita. Em “Memória” (CARDOSO, 2011, p. 248), o eu lírico se apresenta justamente como um sujeito que vela os tempos de outrora de forma taciturna:

Quase sempre, sozinho, nada sou senão um passado que vela,
 um passado imóvel que sonda o abismo onde as horas flutuam como
 [vagas em antigos crepúsculos
 e que sente a voz implacável crescer como a sombra cresce da
 forma [palpitante do remorso:
 - Carne! ó sol da minha triste mocidade! (v. 1-4).

A contraposição entre passado e presente demarca o próprio conflito vivido e, ademais, sofrido pelo eu lírico. O momento atual é a constante atualização do passado, é a permanente vigília daquilo que se foi, o que gera um sentimento de remorso perante aquilo que se perdeu no curso do tempo (“nada sou senão um passado que vela” (v. 1)). O eu lírico está preso e, muito mais além, reduzido ao passado: tudo o que passou exerce uma força que paralisa qualquer possível ação (“Mas para que caminhar tanto se eu sou apenas um passado?” (v. 17)). As memórias do passado, como, por exemplo, os “espectros do antigo amor” (v. 9), ou as lembranças da mãe que vigiava o filho enquanto dormia, trazem a vaga lembrança de um tempo fugaz e de singelas alegrias. No entanto, diante da brevidade da vida, o sujeito lírico passa a duvidar dos esforços humanos, os quais são vistos como inúteis ou despidos de sentidos que possam sustentar a permanente luta de manter-se vivo. Os caminhos do homem nada mais são do que um “rio humano que corre sem descanso” (v. 13).

Em “Soneto” (CARDOSO, 2011, p. 277), poema publicado no livro *Novas Poesias* (1944), a nostalgia da infância, bem como de tempos longínquos habitados pelo esplendor, apresenta-se de forma penosa para o sujeito poético. Nota-se que as memórias do eu lírico são envoltas em uma atmosfera ambígua, pois ao mesmo tempo em que se apresentam sombrias, elas são descritas sob uma perspectiva de afetuosidade e doçura:

Sinto renascer em mim a nostalgia das viagens,
 o perfume noturno das estradas sepultadas no silêncio, a nublada
 visão de aldeias olhadas na infância,
 e a linha negra das montanhas contra o céu de rosa (v. 1-4).

A “nostalgia das viagens”, o “perfume”, “a visão das aldeias” e as “montanhas contra o céu de rosa”, que remetem, de certa forma, a uma doçura que cinge as lembranças do sujeito poético, contrapõem-se ao elemento trágico, “noturno”, “às estradas sepultadas” e à “linha negra” dos horizontes. Todos esses contrastes ressaltam o grande sofrimento vindo da perda de bons momentos que permanecem

fixos no passado. Lamentando uma vida que não teve, o eu poético queixa-se também das horas que ele passa enclausurado dentro de seu quarto (“Sinto o esplendor dessa vida que não tive / desvendar o implacável horror do quarto em que agonizo” (v. 5-6)). Seus hábitos obscuros, isto é, o gosto por manter-se em silêncio e só, são vistos como ervas daninhas, como comportamentos que interferiram negativamente no seu percurso existencial. Nas duas estrofes finais, há a alusão a um amor perdido, o que intensifica ainda mais a melancolia que se desvela no decurso dos versos: “E agora, não procures voltar ao meu caminho, / não tentes reanimar as sombras mortas desse amor” (v. 9-10). A saudade da infância e de uma vida que poderia ser vivida harmoniosamente traçam elementos de um discurso melancólico na medida em que, no percurso do tempo, perdeu-se algo que poderia ter feito da vida do eu poético um espaço desprovido das dores atuais que o atormentam. O que lhe resta é o clamor pela morte ou por uma outra vida que o liberte das amarras tristes que o oprimem no presente:

Outras terras me chamam, outro sol nascerá para mim
 longe desse leito onde tantas vezes chorei a sua ausência
 longe desse inferno que a tua imagem criou na minha vida (v. 12-14).

A passagem frenética das horas e a infância que se perde rapidamente geram consequências trágicas nos sujeitos líricos que enfrentam essa consciência do tempo fugaz. O passado sepultado, bem como as lembranças que dele decorrem, tornam-se uma prisão intransponível, o que inflige dores profundas nos sujeitos líricos da poesia de Lúcio Cardoso. As poesias cardosianas levantam-se como discursos melancólicos justamente por constatar a insuportável e dolorosa brevidade da vida, a qual, por sua vez, é caracterizada como espaço repleto de enganos e perdas

2.2.2 A Solidão e o Sentimento de Desconcerto no Mundo

Para o sujeito melancólico, o mundo se lhe revela hostil. As relações entre os indivíduos são vazias, a existência humana não possui um sentido absoluto e, diante dessa lucidez repleta de sofrimento, a solidão assoma como uma forma de fugir da vida corriqueira, que, para ele, é insustentável. Nas obras cardosianas, a solidão se apresenta como uma condição desejável, pois os seus sujeitos poéticos e, até

mesmo, as suas personagens não conseguem viver essa vida entrecortada pela pureza e pela mácula, pela vida e pela morte. Nesse sentido, para fugir de todas as tensões que o angustiam, a solidão é desejada como um refúgio, como um espaço de silêncio permanente que pode amenizar o contato doloroso com a vida desprovida de sentidos.

No poema “A Vida Impossível” (CARDOSO, 2011, p. 239), publicado em *Poesias*, há, como o próprio título já sugere, a presença de uma voz lírica que se sente inconciliável com a vida. O poema, dividido em três partes e composto de versos livres, inicia-se com um tom de desesperança em relação ao amor. Esse amor, que poderia “extinguir o hálito constante da morte” (v. 1), que poderia destruir tudo o que “floresce para sombra” (v. 2) é, no entanto, dominado pelas forças obscuras e por um estado permanentemente taciturno. O amor sucumbe, e a amada, interpelada no decorrer dos versos, em vez de destruir as forças que o fazem desejar a morte, torna-se, na verdade, o escopo de suas influências mórbidas. O eu lírico se autocaracteriza como um indivíduo que caminha por espaços impuros, pois sua mente é povoada, justamente, por esses pensamentos negativos que clamam pela morte:

eu sou o soberano da morte precoce, da morte diurna,
eu sou a palavra que permanece como a música inatingida,
furor da torpe espessura, ânsia da matéria castigada,
o que entre todos canta o mistério mortal das auroras fanadas (v. 11-14).

A primazia da morte sobre o amor revela uma relação dolorosa com a vida, cercada de angústia e desespero. Entretanto, mais do que sofrer a influência nefasta da morte, observa-se, nos versos acima, que o próprio eu lírico se autodomina como o “soberano da morte”, aquele que canta as “auroras fanadas”, o que intensifica ainda mais a inconformidade desse sujeito com a sua própria vida.

Na segunda parte do poema, o eu lírico proclama um amor sereno, sem grandes atribulações e problemas: “não sejamos senão a volúpia sem ânsias, o amor sem mistério / – não sejamos senão a quietude” (v.16-17). No entanto, mesmo esse amor tranquilo é ineficiente para apagar os traços da morte (“se dentro de nós pudéssemos calar o furioso desejo de partida” (v. 18)). Na verdade, os prazeres da vida terrena, as relações afetuosas, o brilho do sol e sabor deleitoso dos frutos maduros, como aponta o próprio eu lírico, não exercem nenhuma força atrativa

sobre ele. O que existe é “a morte dos vencidos” (v. 23) que proclama incessantemente o seu primado sobre qualquer impulso vital: a vida não é mais que um campo de permanentes derrotas, sofrimentos e tristezas.

Na última parte do poema, constata-se que toda a tentativa de busca pela felicidade é vã. Após os momentos de prazer, sobram apenas fragmentos, ruínas de algo que se perdeu ao longo do tempo: “Mas entre fragmentos desta pobre tentativa, conservar-me-ia como estrangeiro esmagado pela nostalgia de uma pátria perdida” (v. 25-26). Para o eu lírico, é preciso esquivar-se do amor, de qualquer promessa de felicidade ou prazer para evitar futuras decepções frente a efemeridade de todas as coisas (“fugirei para não ser como o peixe que nas profundezas / agita vagaroso a reminiscência azulada de um sol indeciso” (v. 28-29)). Por outro lado, ele afirma que é preciso buscar por uma força primária, uma “máscara primitiva”, “a fonte sombria que dorme como um coração na floresta inanimada das coisas” (v. 36). Essa declaração se trata, na verdade, de um desejo de retorno a um estado primordial, onde todas as coisas estavam imersas no silêncio abissal do nada. Ante uma vida repleta de ilusões e derrotas, de uma vida impossível de ser vivida, o desejo pela morte e pelo nada se erige como uma esperança de extermínio de todo o sofrimento.

Em meio ao caos a que as personagens e os sujeitos líricos cardosianos estão destinados a viver, observa-se que as temáticas religiosas, muitas vezes, constituem uma espécie de apaziguamento da alma. A fé nos dogmas judaico-cristãos, entretanto, nunca é apresentada como absoluta, sendo frequentemente colocada sob uma permanente e angustiosa dúvida, o que leva a um sentimento extremamente doloroso diante da existência. Em *A Crônica da Cassa Assassinated*, por exemplo, esse embate religioso faz-se presente em todo o decorrer do romance, seja na voz de André, que questiona o pai sobre a existência de Deus, seja na voz de Ana, que pede ao padre da cidade interiorana que ressuscite o homem amado. Nesse sentido, o apelo a Deus, que percorre as páginas literárias cardosianas, em vez da salvação, muitas vezes roga simplesmente pela libertação dessas atmosferas saturadas de um sofrimento atroz, repletas de agonia, desespero e solidão, que Lúcio Cardoso tão bem soube criar no decorrer de seus romances.

No poema “A Voz de Lázaro” (CARDOSO, 2011, p. 250-251), publicado também em *Poesias*, a súplica torna-se presente na voz do eu lírico, que se identifica com a personagem bíblica que dá título ao poema. Vale salientar que a

história de Lázaro é uma imagem recorrente nas obras cardosianas. Lázaro é o homem que vivenciou experiências completamente antagônicas: se, por um lado, experimentou a morte e a degradação da carne (“Marta, irmã do defunto, disse-lhe: Senhor, já cheira mal, porque é já de quatro dias” (João 11:39)), por outro, a graça da ressurreição caiu sobre ele por meio do milagre praticado por Jesus. No poema, o eu lírico, imerso em um abismo onde impera o silêncio, clama pela presença de Deus: “No abismo que se abre em mim uma só voz escuto: / — És tu, Senhor? És tu que sopra o meu nome de tão longe?” (v. 1-2). O intertexto que se estabelece com a passagem bíblica não se torna patente apenas no título, mas também nos versos que formam o poema: o eu lírico é uma espécie de Lázaro, que vivencia a própria morte:

Eis que estou sozinho e cheio de brancas ataduras,
Fechado num sepulcro que apesar do odor das mornas terras
banhadas pela chuva,
conserva ainda no âmago o traço do incenso funerário (v. 5-7).

O poema revela um eu lírico que deseja sua ressurreição, mas, ao contrário de Lázaro, que ressuscitou dos mortos, esse sujeito, ainda que presentifique uma espécie de morte, está vivo e enclausurado em sua própria solidão. Embora fora de seu sepulcro rescinda o cheiro da terra molhada, o seu interior está impregnado pelo incenso funerário, ou seja, os aspectos da vida fora de seu sepulcro são incapazes de atraí-lo. Assim, a solidão que abarca o eu lírico o afasta das relações habituais e da vida mundana; ele refuta as formas passageiras e anseia pela salvação (“Eis-me senhor, como no dia em que nasci / longe do amigo e da mulher que traem o meu ciúme, / longe da casa onde na sala arde a lâmpada para a ceia familiar” (v. 8-10)). Nota-se que há a presença de forças opostas que delineiam todo o poema: se, de um lado, o anseio pela salvação se manifesta (“Dá-me, Senhor, a fé selvagem que cobre de espinhos o esqueleto das árvores vencidas” (v. 27)), por outro, há um indivíduo mergulhado nas sombras, a “carne marcada pelos vergões de todas as correntes” (v. 16) com as quais o eu lírico se aprisionou em vida e os olhos que se “obstinam na quietude da morte” (v. 26).

Esse enclausuramento do sujeito e o afastamento das relações humanas são indícios de uma tristeza profunda, resultante do desarranjo que esse sujeito sente em sua própria vida. A carne lacerada e a alma prisioneira revelam um eu que se pune a si próprio. A busca de Deus, que se torna o ponto central do poema,

manifesta-se como a única possibilidade de redenção, bem como da ressurreição do indivíduo que, vivo, experimenta a morte (“e a pele desfeita se uniu e o sangue tornou a borbulhar nas antigas cicatrizes... / Assim nada morre; tudo o que tem um nome som ou pensamento volta do profundo abismo onde a cegueira morre” (v.19-20)). Ainda na passagem bíblica que narra a ressurreição de Lázaro, há uma passagem explícita, por meio das palavras de Jesus aos seus apóstolos, sobre os domínios do sol e da noite que envolvem o homem: “Não há doze horas no dia? Se alguém andar de dia, não tropeça, porque vê a luz deste mundo; mas, se andar de noite, tropeça, porque nele não há luz” (João 11:9,10). O eu do poema, que está enclausurado em seu sepulcro, apela a Deus para que este o retire dessa escuridão que o envolve e, assim, ele possa ver a chama, a iluminação e, por fim, a beatitude divina.

Além do intertexto que se manifesta ao longo do poema, outro elemento importante é a presença da alegoria. Na estrofe citada acima, várias expressões da ordem de elementos concretos revelam outros sentidos que fogem da camada literal. As expressões “branca ataduras” “fechado num sepulcro”, “odor das mornas terras”, “incenso funerário”, embora façam alusão a passagem bíblica que narra a ressurreição de Lázaro, referem-se, por outro lado, ao próprio estado mórbido que vivencia o sujeito lírico do poema. Mais do que um recurso retórico que busca exprimir conceitos abstratos por meio de elementos concretos, a alegoria, conforme aponta Walter Benjamin (1984), constitui-se também de um elemento estético e ideológico que tem o fim de retratar uma determinada cosmovisão sobre o mundo. Ao contrário do símbolo, que torna presente o transcendental e a eternidade, a alegoria faz um resgate daquilo que é, acima de tudo, histórico e mundano, atestando, portanto, a falência da linguagem em um mundo onde o sagrado deixou de ser incontestável. Por outro lado, entre as dicotomias que passaram a habitar o cerne humano, como, por exemplo, o sagrado e o profano, o apelo às ideias sublimes e os apelos carnis legaram um tempo em que os fragmentos e as ruínas tornaram-se a realidade máxima. Nesse sentido, como aponta Enaura Quixabeira Rosa e Silva, “a alegoria testemunha [...] a impossibilidade para o espírito humano de discernir um sentido verdadeiro para uma vida ligada de forma indissolúvel ao pecado e a morte” (2004, p. 132).

Na obra poemática cardosiana, a alegoria se manifesta de forma frequente, pois, em um discurso que se erige como melancólico, apenas a sua figura daria

conta de abarcar toda a desordem e conflito que habitam os pensamentos e sentimentos de um sujeito atormentado por esse afeto. As ruínas que se alastram pela poesia de Lúcio Cardoso, os farrapos, as paisagens úmidas e deterioradas, os destroços de um antigo amor, as águas silenciosas, as vagas sombrias, os muros e os ambientes enclausurados formam um sistema rico de elementos que alegorizam a própria vida destroçada e mergulhada num abismo inconsolável que atinge os seus sujeitos líricos. O clamor pela morte e a tristeza profunda diante da insustentabilidade do sentido da vida, tendem a afirmar a falência de toda ordem. Por isso, o símbolo poético perde a sua primazia na poesia cardosiana, e alegoria passa a ser o recurso mais utilizado e apropriado para a sua cosmovisão.

No poema “Não sei que força desconhecida” (CARDOSO, 2011, p. 424-425), presente no livro *Poemas Inéditos*, de 1982, o eu lírico sente-se absorvido por forças cuja origem ignora (“Não sei que desconhecida força / cavou aos lados do meu ser / as sobras que me envolvem” (v.1-2)) e revela um sentimento de desconforto perante a vida, envolta em trevas. Essas influências irreconhecíveis que o atingem demarcam no poema um elemento eminentemente melancólico. O sujeito abatido pela melancolia, como pôde ser visto no primeiro capítulo deste trabalho, é aquele que não sabe o que o aflige exatamente, mas, em contrapartida, vê-se afetado por uma tristeza de contornos imprecisos. No poema cardosiano, essa força desconhecida impossibilita o eu poético de avançar e de ver, nas paisagens, qualquer beleza. Os dias são tristes, e a solidão, mais uma vez, reafirma a sua primazia sobre qualquer elemento que possa fazê-lo voltar a ter um olhar atraente para a vida. Diante desses obstáculos que o ferem, o que esse sujeito ama é o seu próprio silêncio, a morte e o enigma que não consegue decifrar (“Amo o que não consigo decifrar. / Amo o escuro que não responde [...] Amo a solidão e o deserto” (v. 16-17, 20)).

O poema todo traz questionamentos que atormentam a alma do eu lírico: de onde vêm essas forças que o arrastam para um abismo sem fim? Por que os seus olhos, em vez de amarem as paisagens, os céus e as moças belas, primam pelo indecifrável, pelo deserto, pela morte? Para o sujeito melancólico, essas perguntas não têm respostas. Por isso, diante do caráter irredutível desses questionamentos, apenas os sentimentos mais sombrios permanecem, como um cão de guarda fiel que o espreita, imóvel e impassível:

Quem assim me fez de ferro e chama,
 Quem me fez delirante em pleno dia,
 quem me fez puro e maculado,
 quem me fez atônito no sonho,
 quem me fez o sonho, quem me instituiu
 e me guardou até agora
 como um cão de guarda aos domínios que não vejo? (v. 25-31)

Nota-se, nesses versos cardosianos, um eu cindido entre a vida e a morte. Se, de um lado, existem a chama, o dia, a pureza, as paisagens belas e as ambições, de outro, existem o ferro, o delírio, a mácula e os muros que vedam. Os oxímoros que se estendem pelos versos, isto é, termos antagônicos que se apresentam numa mesma oração, reforçam essa dualidade que se inscreve no eu lírico e, ademais, enfatizam esse debate entre o claro e escuro que perfaz toda a poética cardosiana. Quanto mais o sujeito lírico vê-se mergulhado nos seus questionamentos existenciais, mais ele se aprofunda em si mesmo e percebe o quão dilacerada sua alma é por essas forças contraditórias que a compõem.

Em “Poema” (CARDOSO, 2011, p. 278), presente no livro *Novas Poesias* (1944), esse desarranjo entre sujeito e o mundo torna-se bastante notório na medida em que nele se estabelece uma linha que vai dos momentos de esplendor do eu lírico até o seu declínio. Embora constituído de apenas uma estrofe, o poema pode ser analisado como composto de dois momentos distintos. Em um primeiro momento, o eu do poema descreve o período de glórias que vivenciou no passado:

Ah, quem me viu em pleno amanhecer,
 quem me viu alto como o lírio,
 quem me viu sereno com a estrela,
 ou como a vaga nuvem que passa,
 livre, livre como a alegria nos caminhos,
 pueril e belo na mácula pureza! (v. 1-7)

É importante observar que os versos que compõem esse primeiro instante do poema são repletos de palavras ou expressões que denotam uma carga semântica positiva. “Amanhecer”, “alto”, “lírio”, “estrela”, “livre”, “alegria”, “pueril e belo”, “pureza” delineiam um tempo em que a glória se sobrepunha aos abismos e à escuridão. No entanto, após a hora perdida, esse momento de glória se esvai, e as imagens obscuras passam a imperar sobre a vida do sujeito lírico:

Ah, quem me viu nesta hora perdida,
nesta manhã cuja glória não retorna,
pode chorar agora o meu destino...
Quem me viu assim sabe o segredo
Destes mares em que vou sofrendo... (v. 8-12)

A hora decaída, assim como as ruínas, as dores, a constante solidão e angústia tornam-se o escopo da poesia cardosiana. Nas entrelinhas de seus versos, a melancolia surge como um afeto sempre presente. Esse poema, portanto, apresenta nuances cruciais relativas a todo o projeto estético-literário de Lúcio Cardoso, revelando-se como um metapoema (“esta sede de partida, / esta ânsia de lutas e bandeiras, este tédio e cólera deste riso, / são a poesia atormentada do impossível” (v.13-16)). De fato, na poesia cardosiana pulsa o desespero e a tristeza de um sujeito de alma atormentada. Diante de suas dores constantes, da carne dilacerada pelos seus embates existenciais, a poesia se torna mesmo o canto do impossível, da ausência de sentido de uma vida que está sujeita ao perpétuo sofrimento.

2.2.3 A Ausência de um Objeto Amado

Os estudos psicanalíticos, pautados em uma perspectiva científica, difundiram uma face teórica nova sobre a melancolia. Conforme as análises realizadas por Sigmund Freud, os aspectos sintomáticos da melancolia se assemelham às características que o homem em estado de luto detém: ambos os afetos são decorrentes de um objeto morto ou perdido. Porém, enquanto no luto o homem tende a superar, após algum tempo, esse sentimento de dor que o abarca e, portanto, a despir-se do preto enlutado para recobrar as suas forças e o seu impulso vital, na melancolia o pesar se estende por um tempo indefinido, o que impossibilita o sujeito de se desvencilhar dessa tristeza profunda que o atormenta.

Entretanto, não se pode limitar a melancolia a uma perspectiva puramente psicológica. As suas diversas manifestações artísticas, ao longo dos séculos, mostraram que seus domínios abrangem mais do que um simples estado afetivo, tratando-se, em contrapartida, de um modo específico de sentir, ver e perceber a realidade. O sujeito melancólico, conforme aponta Emil Cioran, é portador de um conhecimento que lhe provoca a dor, a angústia e o sofrimento. A consciência da falta de sentido da vida humana, da efemeridade de todas coisas e do mundo

enquanto um espaço degradante e repleto de misérias são alguns desses saberes e reflexões que povoam a sua mente e o atormentam. Para o melancólico, enquanto os outros homens vivem em uma ilusão que lhes confere determinada estabilidade, ele está fadado a um saber cruel e trágico sobre a existência. Há, realmente, algo que se perdeu: o que o sustinha se rompeu e agora apenas restam os destroços de uma vida que se queria feliz. No entanto, se a vida é uma impossibilidade, se tudo é vão e degradante, o que leva o sujeito melancólico, afinal, debruçar-se sobre a folha em branco? Na escrita dolorosa, no desespero que cada linha contém, existe uma nuance de prazer para o melancólico. A sabedoria da melancolia é, ao mesmo tempo, triste e voluptuosa, angustiante e orgulhosa por considerar-se uma forma de ver as relações humanas despidas de qualquer ilusão. Nas palavras de Kristeva (1989), a melancolia é ao mesmo tempo o fulgor e o declínio, a imaginação elevada e triste, enfim, ela é um sol negro que habita o cerne do melancólico. É preciso escrever, mesmo que essa escrita seja uma ponte para a morte.

A nostalgia da infância, a consciência da brevidade da vida, a solidão e a inadequação no mundo possuem, em graus distintos, nuances de um sentimento de perda que moldam a cosmovisão dos sujeitos líricos cardosianos. A queixa da infância perdida e a constatação de que as relações humanas são vazias presentificam um discurso com forte teor melancólico, na medida em que se pauta nas ausências, nos brancos, nas lacunas que refletem o interior de um sujeito taciturno e incapaz de ver a vida como possível de ser vivida. Entre os poemas de Lúcio Cardoso, entretanto, alguns apresentam a temática relacionada à ausência de um objeto amado de forma mais evidente. Seja como perda de um ser amado, seja, até mesmo, como impossibilidade de definição de um objeto, a melancolia emana dos versos cardosianos. O anseio pela escrita poética manifesta, portanto, um misto de consciência cruel e avassaladora.

Em “Por Trás de um Poema” (CARDOSO, 2011, p. 387), publicado na obra póstuma *Poemas Inéditos* (1982), esse objeto impreciso e amado persegue o eu lírico que, por não poder nomeá-lo, isto é, por não saber exatamente o que perdeu, fica dominado por essa imagem que remete a algo ausente: “Há uma coisa que me persegue / e é o poder do que não dito / me consegue” (v. 1-3). O eu poético metaforiza essa perda na imagem de um cachorro antigo que caminha ao seu lado (“Há um cachorro antigo que me segue / e que, lado a lado, nunca fito” (v.4-5)), o que denota um sentimento de ausência fiel, que nunca o abandona, mesmo que ele

nunca o olhe diretamente. Embora exista um movimento de teima por parte do eu lírico, isto é, um momento em que ele busca se esquivar dessa “coisa” que o subjuga, aquilo que está ausente acaba chamando-o ao terror. Como uma chama que está acesa no âmago desse eu, o objeto perdido queima, reverbera nesse sujeito e, no seu silêncio, é ele quem lhe fala por meio de ecos em seu interior, sujeitando-o a um sentimento de tristeza profunda e duradoura. O que foi morto mantém-se e persiste vivo em seu interior:

Há uma coisa que me queima e nada sei –
 ando como se alto verberasse
 aquilo que sendo meu por trás deixei
 como se o silêncio em mim todo falasse
 e o que, vivo,
 fosse por dentro eco daquilo que matei (v. 11-16).

“Por trás de um Poema”, composto por uma estrofe de 16 versos, tem, na sua maioria, os verbos no presente do indicativo, e, ademais, quatro de seus versos iniciam pelo verbo haver (sendo que dois deles começam pela expressão “há uma coisa”). Os verbos no presente demarcam o espaço da ausência e, portanto, a causa do sofrimento do eu lírico. Além disso, vale ressaltar que o título do poema sugere tratar-se de um metapoema, ou seja, falar sobre o fazer poético da obra cardosiana. Trata-se, justamente, desse “chamado de conscrito / ao terror” (v.7-8) sobre o qual versa o poema. Sua poética, feita de lacunas inumeráveis, busca, de alguma maneira, reviver o que está morto e, na impossibilidade de fazê-lo de forma plena, a melancolia e suas decorrências tornam-se o seu *leitmotiv*, dando à sua obra um tom agônico.

No poema “Necessidade da Volta” (2011, p. 765), publicado postumamente, o eu lírico, como o próprio título sugere, deseja regressar para encontrar algo que se perdeu em sua vida. Não se trata de um relacionamento amoroso rompido ou de alguma glória que o sujeito poético possuiu, mas do próprio eu que se perdeu no decurso do caminho: “é necessário descobrir / em que curva eu me perdi, / olhar atrás das cruzes na estrada / e ver aonde eu estou” (v. 5-8). É preciso, segundo o eu lírico, saber “qual foi a manhã que não nasceu” (v. 10) e muito mais além:

Procurar o olhar que ficou triste,
 a terra onde a chuva não caiu,
 o momento de desespero,
 e a anular tudo isso.
 Preciso lembrar a palavra de carinho,
 o gesto perdido no ar.
 Preciso voltar
 E dizer que eu erreí (v. 13-20).

Nota-se que há uma contraposição presente em todo o poema, a qual se mostra bastante típica em se tratando sujeito melancólico que compõe os versos cardosianos. Há um momento situado no passado que era despojado de qualquer nuance mórbida e tristonha: outrora, as manhãs nasciam, os olhares não ficavam tristes, o trompete não desafinava e tampouco o artista gaguejava. Havia a palavra de carinho e, por isso, é preciso descobrir depressa onde e quando o erro aconteceu. É preciso empreender esse regresso, “olhar atrás das cruzes na estrada” (v. 7). Nota-se a referência ao trompete desafinado e ao artista gaguejante formulam uma ideia da ineficiência da arte perante esse estado atormentando. As palavras, presas na garganta desse sujeito lírico, não conseguem abarcar a sua realidade e, diante da ineficiência da linguagem, da palavra que não cura e que não traz de volta aquilo que se perdeu, os caminhos errantes do tempo passado petrificam-se, impossibilitando-o de desgarrar-se da sua dor atual.

A temática da perda da mulher amada também surge nos poemas cardosianos. As imagens de um amor que se desfez no passado são lembradas com tristeza no poema “Ausência” (CARDOSO, 2011, p. 258), publicado em *Poesias* (1941). Logo no início, o eu lírico refere-se à ausência da mulher amada como algo que remove o prestígio da vida: “A tua ausência adormece a paisagem sob um espesso manto de neblina” (v. 1). Interpelada, a mulher apenas se queixa: “há tanto tempo...” (v. 2); e o eu repete a expressão da amada, como se não houvesse mais palavras que pudessem recuperar o amor que se desfez. É importante notar que o eu lírico fala e olha pela janela aberta, indicando, portanto, o seu enclausuramento e o anseio de libertar-se das amarras do passado (“‘Há tanto tempo...’ e olhei pela janela aberta” (v.5)). No entanto, embora as horas passem, e o silêncio se faça presente, as lembranças afloram na mente do sujeito lírico, entregando-o a um sentimento de dor pela perda daquela que, num período longínquo, tinha-o feito feliz e dissipado qualquer nuance de tristeza e pesar:

E de repente ouço de novo a tua voz,
 o teu riso que desce ao meu coração como um punhal.
 Quem renova deste modo o segredo da tua presença,
 que sortilégio reencarna na bruma a ingênua expressão de tua
 [inconsciência
 que poder faz de novo irromper a manhã na paisagem vazia? (v. 9-
 13).

Embora o eu poético tente esquecer esse amor passado, são a imagem e a presença dele que sempre regressam: “e entre nós o tempo escorre, indiferentemente a todo esquecimento desejado” (v. 17). Esse objeto de amor perdido confere ao eu lírico um sentimento de tristeza que o faz ver a vida como uma paisagem vazia. Nota-se, portanto, um discurso melancólico que flui nos versos de “Ausência”: o sujeito, vivenciando o pesar e remorso ante o que foi perdido, sente um “cruel sentimento” que o envolve de forma constante, ainda que já tenha se passado muito tempo após rompimento com a mulher amada, mostrando, assim, a impossibilidade de apartar-se daquilo que se perdeu. Transitando pelas definições psicanalíticas, o eu de “Ausência” nada mais é do que um sujeito enlutado que não consegue transpor a dor da perda.

Em “Adeus” (CARDOSO, 2011, p. 260), publicado em *Poesias* (1941), novamente as lembranças de um amor perdido manifestam-se no decorrer dos versos. Se, em um momento passado, eram os olhares e toques do ser amado que rompiam a “espessura da noite como um jato de luz” (v. 4), no presente, a partir de sua ausência, o eu lírico embala suas lembranças como se as mesmas fossem um cadáver. Mas, o amor, embora perdido e morto, mantém sua força junto ao eu lírico. Como uma permanente sombra, martiriza-o, gerando-lhe consequências e sentimentos extremamente dolorosos:

Vejo se concentrarem as largas madrugadas de vigília,
 As horas tímidas e as esperanças massacradas.
 Vejo reaparecerem os momentos gastos das esperas inúteis,
 e a colheita morta dos desejos que não se cumpriram;
 tardes, manhãs, abismos abertos à minha triste inquietação,
 palavras murmuradas no silêncio do quarto deserto,
 folhas brancas onde não foram escritas tantas frases sonhadas,
 cemitério de cartas que se perderam sem destino,
 tímidas chamas brilhando na longa escuridão que atravessei (v. 6-
 14).

As esperanças são inúteis, os desejos são colheitas mortas e as cartas e as palavras sonhadas sucumbem à triste constatação de um elo que se perdeu. No

aqui e agora do presente, esse amor rompido é apenas uma sombra, um silêncio perpétuo que “treme, oscila, desaparece como uma lágrima na face secreta da noite” (v. 24). Os elos perdidos que figuram na poesia cardosiana tendem a reforçar os traços melancólicos que a cingem. Conforme Cioran, a melancolia faz reviver “os lugares onde fomos felizes ou onde pressentimos que poderíamos ser?” – e é esse, justamente, “o doce veneno da melancolia” (p. 68, 2014). Dessa poesia que clama e procura reviver a coisa ausente na extensão de seus versos, surgem apenas o cansaço perante a falta de encantamento da vida e o remorso de ter-se perdido aquilo que era uma promessa de felicidade. Em outras palavras, são as doces e, ao mesmo tempo, venenosas memórias que prostram o sujeito melancólico na sua cruel e duradoura tristeza.

2.2.4 Paisagens Melancólicas

Nas obras cardosianas, os espaços e paisagens assumem um papel significativo. Mais do que simples cenários onde se passam o enredo de seus romances ou meras paisagens que o sujeito poético busca descrever sob uma perspectiva repleta de lirismo, eles se tornam elementos potencialmente capazes de sublinhar os próprios sentimentos das personagens cardosianas ou dos eu líricos que se inscrevem em seus versos. No extensivo rol dos poemas de Lúcio Cardoso, vários são os que têm como título elementos de paisagens naturais e que, além disso, assumem a função de enfatizar ou metaforizar os estados internos dos sujeitos líricos. Em outras palavras,

a paisagem é sempre percebida em relação íntima com o estado de alma das personagens. A paisagem, mais do que induzir sentimentos, ou fixar um cenário, serve para exprimir momentos privilegiados, sublinhar cenas dramáticas, dar uma dimensão cósmica a acontecimentos eminentemente subjetivos (CARELLI, 1988, p. 82).

A descrição de paisagens que aludem aos sentimentos íntimos de personagens ou sujeitos poéticos foi um dos elementos marcantes da estética romântica. Além de ser a cúmplice de seus afetos, a natureza acompanhava os estados de espírito dos poetas românticos, pois estes conferiam a ela determinados valores de acordo com suas emoções: se uma forte tristeza abarca o eu lírico, por

exemplo, a escuridão das noites prevalecerá sobre paisagens claras; se algum sentimento lhe atormenta o ser, as tempestades se avizinham, manifestando, portanto, o ambiente hostil que o envolve. Em outras palavras, a natureza estava intimamente relacionada com o estado anímico dos sujeitos líricos. Nesta perspectiva, as obras poéticas cardosianas revelam traços fortemente românticos. A solidão que o envolve, os sentimentos de desarranjo no mundo e as descrições de paisagens como reflexos de seus estados anímicos são alguns dos elementos que o aproximam da estética do Romantismo.

A melancolia revela, também, uma de suas dimensões fortemente românticas: a consciência triste sobre a existência humana, compreendida enquanto espaço de permanentes misérias e sofrimento, foi um dos aspectos recorrentes que figuraram em inúmeros poemas que remontam a esse período literário. Conforme, Löwy e Sayre, “a visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais” (1995, p. 40). As paisagens cardosianas, imersas em um silêncio e escuridão abissais, são frutos dessa convicção melancólica que vê a vida humana como algo insustentável.

Entre os poemas de Cardoso que fazem do campo visual metáforas dos seus estados internos, emerge o poema “Paisagem” (CARDOSO, 2011, p. 259), publicado em *Novas Poesias* (1944), em que a natureza é descrita em tons tristes e enigmáticos. Por meio de prosopopeias, isto é, mediante o uso da figura de linguagem que consiste em atribuir características de seres vivos a seres inanimados, os elementos naturais apossam-se de características humanas e são aludidos como elementos entregues a uma solidão premente: “estradas mudas abertas na face azul evanescente, / serras que rompem da bruma como cascos naufragados” (v. 2-3). No entanto, essas paisagens adormecidas que rompem das brumas não são apenas o esboço de um cenário, mas, também, um reflexo das tristes memórias do eu lírico. Assim como a neblina que abarca a paisagem contemplada, as memórias desse sujeito são circunscritas por essas sombras que lhe causam um sentimento de agonia e desespero: “tudo o que na memória se grava – indelével castigo! / Sombra amargurada dos sentimentos prematuros” (v. 6-7). A floresta, que guarda em si o símbolo do oculto e do desconhecido e que também figura no poema, metaforiza, portanto, as regiões obscuras que habitam as lembranças do eu lírico e que, quando afloram em sua mente, suscitam-lhe um sentimento melancólico e nostálgico. Diante dessa dor de rememorar, o eu pergunta

a estas paisagens sugestivas se não são elas que revelarão a verdadeira dor que o acomete:

Sois vós, lianas, sois vós, vergéis ocultos na floresta,
mistério das águas puras à sombra das ramadas –
sois vós que revelareis o segredo da minha predestinação,
do meu ser em tumulto, das almas inimigas que me habitam?

Ó profundeza, mistério da noite e do meu desespero... (v. 10-14)

Em “Ode” (CARDOSO, 2011, p. 267), poema publicado em *Poesias* (1941), as lianas e os vergéis cedem seus espaços para que o eu lírico possa cantar as influências do mar, um dos principais elementos da natureza que aparecem com frequência na obra poética cardosiana. As odes são poemas que possuem como foco a exaltação de alguém ou de algum fato, geralmente caracterizados como heroicos. Surgida na Grécia Antiga, as *odés* significavam canto e, no decorrer dos tempos, apossaram-se de aspectos solenes, declamatórios e apologéticos. Na “Ode” de Lúcio Cardoso, o mar não é somente o elemento exaltado, como, também, o próprio interlocutor do eu lírico. Porém, em vez de elencar suas características positivas, esse sujeito descreve a influência negativa que o mar sobre ele possui. Os verbos utilizados no futuro do indicativo, no decorrer dos versos, indicam o seu desejo de subtrair-se a este domínio: “Quando deixarei de sentir a nostalgia da tua imensidão, / a volúpia do teu hálito de febre” (v. 6-7). O mar, além de representar uma força primitiva que modela os pensamentos desse sujeito, é o lugar da solidão, do silêncio, dos olhares obscuros que dão forma aos seus sentimentos. Aos seus olhos, existe uma voluptuosidade que abarca as vagas e que o atrai para a morte: “quando deixarás de subir em mim com o vigor da inspiração, / quando deixarás de amoldar o meu triste delírio, / a neblina onde flui o pranto de tantos corpos atraídos” (v. 13-14). O mar reflete toda a angústia existencial que o eu lírico carrega consigo e torna-se, assim, uma metáfora visual do tormento que o cerca.

Outra recorrência na poética cardosiana é a referência aos elementos noturnos. Conforme Ribeiro (2001), a noite é um dos principais temas que regem os poemas de Lúcio Cardoso. Nas palavras do crítico, “o termo ‘noite’ aparece por intermédio de um eu emparedado, pois a noite é local onde ele melhor se situa, é o seu hábitat natural. [...] A noite é, em Lúcio Cardoso, o momento em que ele se vê por inteiro” (RIBEIRO, 2001, p. 94). Ao contrário do sol, símbolo da vida, a noite afigura-se como uma metáfora da tristeza, da angústia e, em última instância, da

própria morte. No entanto, é justamente nesse espaço de trevas que os sujeitos líricos cardosianos se reconhecem e enxergam as suas próprias existências. Em “Amanhecer” (CARDOSO, 2011, p. 218-219), publicado em *Poesias* (1941), a noite é parte integrante do eu lírico: “A noite está em mim / girando no meu sangue” (v. 1-2). É durante a hora noturna que a sua condição, enquanto sujeito solitário e taciturno, torna-se mais evidente e, ademais, faz aflorar o “perfume da poesia” (v. 7). Além disso, nesse momento que a realidade se revela e a morte se manifesta de forma clara:

E a noite está dentro de mim
 Como um pássaro,
 meu sonho ergue as asas no coração da sombra.
 Ouço a música das flores que tombam,
 o tropel das nuvens que passam
 e a minha voz se eleva
 como uma prece na planície solitária (v. 14-20).

A noite traz ao eu lírico a constatação da efemeridade de todas as coisas e, frente ao horror que o atinge, a sua voz se levanta como um pedido de socorro. Na última estrofe, esse sujeito descreve o nascer do sol. No entanto, o amanhecer, que poderia trazer a força positiva da luz, acaba sendo devorado pelas trevas: “e o sol que avança na garupa do mar, / e as nuvens curvas que enchem o céu, / como grandes corcéis de fogo cor-de-rosa / desaparecendo sugadas pelas trevas” (v. 23-23). A noite afirma-se não somente como o espaço em que vive permanentemente o eu lírico, mas ela também é a própria paisagem interior que lhe povoa o âmago de imagens sombrias, solitárias e tristes. A sua cosmovisão é, portanto, espelhada nas trevas: a vida e o mundo não passam de lugares regidos por forças obscuras que o atingem com uma dor constante.

Além das paisagens naturais, Lúcio Cardoso também versou sobre o ambiente citadino, embora seja essa uma temática pouco explorada no decorrer de suas obras. No poema “O Tédio das Cidades” (CARDOSO, 2011, p. 306-307), presente no livro *Novas Poesias* (1944), o eu lírico faz uma contraposição entre a cidade e o mar. Para ele, enquanto o mar o fascina e é símbolo da liberdade, pois, mais uma vez, metaforiza a morte, as cidades são tediosas e representam o enclausuramento dos homens. Se a cidade é, para uns, o símbolo da vida frenética e vertiginosa, o local do progresso e das relações humanas, para o eu poético elas

não passam de prisões que impossibilitam ao homem conhecer um movimento mais profundo que está para além de suas muralhas:

Oh! A noturna tristeza desses mundos,
agonizando contra o peito das muralhas!
Jamais o espaço livre, a onda,
jamais o vento que arde nos velames,
jamais a prece dos naufrágios,
a tormenta que nasce dos poentes,
e o abismo aberto em chagas
a fúria dos ciclones! (v. 16-23)

Apesar de espreitar o mistério dos mares e estar atenta à maldição que a circunda, a cidade tem seus domínios cerceados pelas muralhas. O mar, então, levanta-se como uma voz misteriosa que carrega consigo a morte e, portanto, a liberdade: “Ó mar, tu que sabes a força dos castigos, tu que levas no dorso das tuas ondas / a Morte que brande a foice vindoura (v. 32-34).

Mergulhadas em sombra e escuridão, as paisagens cardosianas possuem um forte teor melancólico, na medida em que descrevem o próprio estado de alma dos sujeitos que se afirmam em seus poemas. Seja por meio das flores obscuras ou das vagas marítimas que clamam pela morte, há, nesses traços naturais, e mesmo nos citadinos, uma tristeza profunda que impede o sujeito poético de enxergar a luz e a sua própria salvação.

2.2.5 A Obsessão pela Morte

Diante de um mundo em que a vida se torna inóspita, a morte emerge como uma forma de fuga. A solidão, o sentimento de desconcerto perante o mundo, a consciência desoladora da efemeridade da vida e a perda do objeto amado intensificam um gosto pela morbidez que se apresenta como uma das nuances recorrentes da poética cardosiana. Novamente aí a melancolia se estabelece como seu *leitmotiv*, isto é, como uma força motriz: há uma ferida que sangra permanentemente no sujeito melancólico e, ante essa dor intransponível, a morte se apresenta como uma forma de escapismo e extermínio de toda dor. Conforme a crítica literária Enaura Quixabeira Silva, a morte assume três importantes significados no decorrer das obras de Cardoso:

A morte surge, em primeiro lugar, como evento que aniquila, que destrói a dor, realizando-se no abismo do nada. [...] Em segundo lugar, a morte manifesta-se como 'redentora' da solidão, como instrumento de salvação. [...] [Em terceiro lugar], morte [aparece] como verdade última, como tendência à autodestruição, mas morte sobretudo como encantamento, instante criador de beleza (2004, p. 35).

Em “Poema Escrito na Penumbra” (CARDOSO, 2011, p. 246), publicado em *Poesias* (1941), o eu lírico deseja confidenciar algo para a sua amada: “o que eu quero de ti é bem pouco e é bem mais do que uma simples promessa de segredo” (v. 1). Esse segredo, na verdade, trata-se de um desejo de partida, pois, embora o eu poético veja o amor como um sentimento profundo e benfazejo, ele não consegue se esquivar do tema da morte, que reina em absoluto em sua poesia (“Bem sei que o teu amor é menos absoluto do que a morte, mas é profundo como um desmaio” (v. 3)). Além disso, o poema é construído a partir de visões antagônicas que marcam a força de Eros e Tântatos em sua ação sobre o sujeito lírico:

Deixa-me partir – ouve este apelo que desce como um punhal na carne [branca do silêncio,
ouve antes que eu odeie estas mãos infantis que trazem nos dedos o [perfume das alegrias consumadas
que rodeia a forma dos teus seios como duas rosas adormecidas nas [primeiras sombras da noite (v. 8-10).

Se, por um lado, existe o desejo erótico, por outro, há um desejo constante de partida. Em meio ao amor e aos prazeres carnavais, a morte sempre se faz presente como um elemento indestrutível e inalienável (“Como não dizer, diante de tudo o que nos cerca e traz no olhar o signo da morte / que o infernal da vida é a beleza das coisas?” (v. 15-16)). Para esse sujeito, o amor é “como o raio acesso um minuto na tormenta” (v. 12), ou seja, a sua luz não é suficientemente capaz de se manter ante a força da morte. Tudo o que vive está destinado a morrer e, diante dessa consciência dolorosa, o eu lírico se lamenta: “como não maldizer esse sortilégio que pouco a pouco consome a chama da existência, / como não dizer diante de tudo o que nos cerca e traz no olhar o signo da morte...” (v. 14-15).

Há, também, uma inversão de valores que perpassa as concepções desse sujeito lírico atormentado: a beleza não é concebida como uma forma de consolação na tristeza, mas como o seu oposto, isto é, ela é a intensificação da tristeza e da morte justamente por ser considerada como efêmera. As rosas, por exemplo, que

são descritas como símbolo da beleza e da sedução, aparecem também sujeitas ao poderio da morte (“Rosas! Pobres rosas molhadas que o tempo um dia soprará nos caminhos como frutos na tempestade” (v. 247)). Neste mundo em que a brevidade da vida se afirma imperiosamente, resta-lhe apenas esperar pela morte. No final do poema, imerso na penumbra, o eu lírico descreve a presença voluptuosa de um corpo. Porém, em vez de vê-lo como o princípio de um prazer, ele apenas o contempla, indiferente e consciente de sua perenidade, bem como das relações impuras que podem advir da consumação de suas relações:

É por isso que permaneço sempre, vendo, com o olhar que desse
[abismo lanço para o alto,
a indiferença que cresce como a luz da madrugada e envolve o astro
[fatigado do teu corpo,
astro mortal, misterioso sol nascido como um lírio na escuridão
impura [da minha vida... (v. 20-22).

Transitando por caminhos similares, “Poema Escrito num Circo” (CARDOSO, 2011, p. 299), presente em *Novas Poesias* (1944), apresenta a morte como o único meio capaz de satisfazer os desejos do eu lírico e saciar a sede que o atormenta (“Sinto em mim uma grandeza que só a morte satisfaz / sede que somente a sombra eterna desaltera” (v. 1-2)). Em meio aos seus desejos mórbidos, um sonho grita ao coração desse sujeito lírico que há um outro mundo, ao contrário daquele sombrio em que ele deseja se encerrar: “pois há um país onde as flores se abrem sem espinhos, / onde o sono só traz esquecimento, e o amor só traz serenidade” (v. 8-10). Entretanto, para esse coração que nunca dorme e descansa toda promessa é o princípio de uma ilusão (“nenhuma ilha, nenhum reino, nada / que exprima a luz sem alma desta terra. / Nada que reflita a alegria vil dos homens” (v. 12-14)). Todas essas esperanças são, na verdade, incapazes de despertar no eu lírico o desejo pela vida e, por isso, ele nutre uma permanente sede de morte. Nada é capaz de lhe satisfazer, a não ser o aniquilamento do seu eu e a esperança de um dia encontrar o olhar em Deus:

E a estranha sede que há muito me devora
só alguma coisa além dos mastros que balançam,
além da grande noite sem mistério, além,
no jardim onde passeiam os que se foram
e esperam, agora, olhar em Deus (v. 15-19).

O circo referido pelo título do poema metaforiza o mundo terreno enquanto espaço de alegrias fúteis e passageiras, de ilusões permanentes e de promessas vãs. Somente a morte é o alento e a salvação desse sujeito, pois ela é a única que traz a esperança de apaziguamento do seu coração atormentado. Nas palavras de Carelli, “o circo se torna aqui uma imagem do mundo de representações de máscaras [...] e reanima sua sede de além” (1988, p. 107).

“Morte Submissa” (CARDOSO, 2011, p. 252), também publicado em *Poesias* (1941), é um poema composto por três partes. Na primeira, o eu lírico vê a morte como o ápice da vida: “Ó Morte, / supremo fruto para que se abrem as flores da nossa vida” (v. 1-2). Nas obras cardosianas, ao mesmo tempo em que as flores aparecem como sinônimo de beleza, elas também são prenúncios da morte. As corolas, por exemplo, que aparecem nesse poema, são detentoras de uma lucidez mórbida: somente essas vidas encobertas pela escuridão são capazes de perceber a morte com tamanho fascínio (“só as corolas abandonadas às forças agasalhadas pela noite, / conhecem esse misterioso roçar que deixa um rastro no silêncio” (v. 5-6). Em outras palavras, somente os sujeitos que vivem à margem da agitação corriqueira conseguem visualizar a vida como algo que nasce para a morte. Viver constantemente sob o manto da noite e, por conseguinte, da melancolia, nesse sentido, assoma como uma espécie de sabedoria que livra o eu lírico de ilusões e esperanças vãs. Em face da vacuidade dos atos e dos desejos humanos, o sujeito poético se pergunta: quem revelará aos homens a ausência de sentido que rege qualquer ação humana? Para ele, toda ação do homem está fadada ao malogro, pois a realidade máxima da condição humana é o encaminhamento para o seu aniquilamento. A morte, que se ergue como uma grande deusa, é aquela que acolhe a todos, desde os heróis às virgens sacrificadas. Ou seja, nem os homens mais ativos, tampouco as mulheres mais puras estão imunes ao poder tirânico da morte. Ela é o último absoluto:

Morte – grande deusa que no silêncio das antigas catacumbas
levanta [do pó o seu manto esfarrapado,
sombria vaga escarlata que acolhe os gemidos dos heróis
moribundos
e as chagas noturnas das virgens sacrificadas (v. 14-16).

Na segunda parte, o eu lírico pede à morte que não chore as “crianças desaparecidas nos ventres infecundos” (v. 17), sequer “as sementes mudas que

rolavam na quietude das areias mortas” (v. 18), porque tudo o que existe carrega consigo a face mórbida. Além de revelar a sua proximidade com a morte e julgar que sabe o mistério que a cinge (“sou eu quem escuta o som dos teus passos quando caminhas nas jornadas solitárias” (v. 20)), esse sujeito afirma ser a própria morte, que se caracteriza como a “força oculta, desejo, tédio que modela a máscara dos homens, / fumo que se eleva das sombrias crateras do silêncio e da resignação” (v. 32-33).

Na última estrofe, a poesia passa a ser a interlocutora do eu lírico. Para ele, a poesia tem como escopo, justamente, desvelar a hora derradeira e as imagens mórbidas que habitam o seu próprio cerne: “deixa cair em ti as rubras flores de que trago os braços cheios: / uma infância, uma face esmaecida, um grande voo silencioso e vago, / num céu mais vago e mais profundo do que o reconhecimento derradeiro (v. 31-41). Nesse sentindo, é a morte e a sua presença constante que amoldam os pensamentos do eu lírico e, por conseguinte, tornam-se a matéria-prima de seus versos poéticos

Quando levantar no último inverno o apelo dos braços desfolhados,
atende, ó Magnífica, pois é em mim o sinal da derradeira submissão,
à forma inexistente entre todas as coisas chamadas Criação
e que vive em mim como o olhar que do charco feito de pútridas
[lembranças,
revela o grão que a mão de Deus deixou tombar um dia (v. 45-49).

No poema “Morremos” (CARDOSO, 2011, p. 452-453), publicado em *Poemas Inéditos* (1982), o eu lírico especula sobre as várias formas possíveis de se morrer. Segundo ele, morre-se quando anoitece e um sentimento de solidão e desastre recai sobre o ser humano; morre-se de amores perdidos; morre-se pela beleza que termina devido ao tempo fugaz; e morre-se, por vezes, sem um motivo. Nota-se que as mortes descritas pelo eu poético não se referem somente à morte do corpo, mas às mortes que, em plena vida, são vivenciadas e que paralisam esse sujeito em uma permanente inércia: ele é a semente que jamais vingará, que jamais dará flores e frutos (“e o frio nos colheu como a dura semente / que não se abrirá jamais, nem vingará (v. 8-9)). Há também a menção de outras vozes que entrecruzam o eu poético, no entanto, elas, em meio aos suspiros dispersos durante a solidão, também são incapazes de despertar qualquer lampejo de esperança. Ciente de que existem outros mares, todos eles são espaços áridos para o eu lírico, e todo o

clamor, todo o grito que se perfaz em seu espírito, não lhe provoca nenhuma alteração. O que existe é somente a dominação da morte:

Mas se outra voz suspira em solidão,
já não busco fugir e nem me altero:
sei que há ondas, passado, clamores
e também sou assim, cheio de gritos,
de praias, desterros e mortes precoces,
cego à venturosa lua de outros mares! (v. 20-25)

Em todos esses poemas em que a morte figura como a temática preponderante, a melancolia talvez se revele como uma de suas principais forças motrizes. Afinal, diante da fresta obscura pela qual o melancólico enxerga o mundo, a morte se apresenta como a única possibilidade de se fazer soçobrar as desesperanças e as agonias que o atormentam.

2.2.6 Uma Poesia em Crise

A poesia moderna, que teve como um de seus principais precursores o poeta Charles Baudelaire, presenciou a ascensão de um discurso poético que denunciava o seu próprio declínio. Se já no período clássico, conforme aponta Marcos Siscar (2007), Camões anunciava o olhar desprestigiador que a sociedade lançava sobre os poetas, na modernidade, esse pressentimento se tornaria notório entre os poetas ditos “malditos”. O tom áureo da poesia, a sua capacidade transformadora e, até mesmo, o seu poder profético cederam espaços para uma expressão da “crise, do colapso, ou do naufrago como experiência do presente” (SISCAR, 2007, p. 177).

A experiência moderna trouxe profundas modificações no âmbito poético. Acompanhando as transformações que ocorriam na sociedade, a poesia e demais gêneros literários expuseram a mudança radical da própria história da humanidade. Sob o impacto do desenvolvimento do capitalismo em meados do século XIX, a vida urbana e a cultura sofreram modificações profundas que se fizeram ecoar sobre a própria poesia. A história teve, portanto, o seu correlato nas formas estéticas. A interposição de culturas que passaram a conviver, gerando, mutuamente, choques de alteridades, o consumo desenfreado que transformava rapidamente o novo em ruínas, o ritmo acelerado da vida cotidiana e a experiência individual que cede espaços para a coletividade (ascensão das massas) convergiram para uma

sensação de permanente mal-estar, principalmente sentido e descrito entre os homens de letras. Desse modo, diante da violenta modernização, época de atributos negativos para o homem, o poeta se imbuí tanto da tarefa de problematizar a sua inserção na história, como de fazer o registro das forças que regem a sociedade moderna.

Essa poesia tem como característica fundamental, segundo Siscar, o reconhecimento da própria crise e da perda de espaço que vem sofrendo no decorrer dos séculos. Ante um mundo que se revela hostil, os poetas ditos modernos afiguram-se como malditos por versarem, muitas vezes, sobre uma realidade que se despe do que é belo e onde o ódio e a tristeza imperam como aspectos mais evidentes. Além disso, mais do que um mero discurso, a modernidade promoveu uma estetização do feio, do mal, do vício e, até mesmo, do crime. Em um mundo sem poesia, ou incapaz de prestigiar as obras poéticas, apenas o discurso da crise e a estetização do feio e do mal seriam viáveis para representar a realidade:

O tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta, em suma, é mais (ou menos) do que uma informação ou uma constatação sociocultural: ela me parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais (2007, p. 177).

A crise se instaura, portanto, em um período em que a poesia perde os seus espaços e, mais do que isso, as suas palavras não encontram ressonância em uma multidão impermeável. Além do tema da crise que emerge dos versos modernos, outra temática, segundo Siscar, aflora do sentido sacrificial que envolve os poetas desse período e que está relacionado a uma consciência eminentemente moderna. O sacrifício trata-se de uma temática poética que procura vivenciar o próprio martírio e, ao mesmo tempo, assisti-lo. Em outras palavras, o ato sacrificial da poesia reside no fato de ela mesma proclamar a sua derrocada. Diante de um mundo onde imperam as atrocidades e violências, sejam elas físicas ou espirituais, somente a constatação do fim da poesia, por meio de versos repletos de “mal-estar”, daria conta de abarcar a sua própria realidade.

A poesia cardosiana é permeada por um sentido sacrificial, pois há nela uma tragicidade permanente que, muitas vezes, constata a sua nulidade e, até mesmo, a

ineficiência da palavra poética em abarcar a realidade do eu. A carne que grita, a morte, a desolação, o desespero e, até mesmo, aquilo que se perdeu e se inscreve nos versos representam, de alguma forma, a desolação do indivíduo em face de um mundo onde a beleza clássica e a poesia perderam os seus espaços e nada mais é possível de lhe trazer consolo. A melancolia, portanto, diante dessa “vida impossível”, como já sugere o título de um dos poemas de Lúcio Cardoso, é um sentimento ligado à sua forma de ver e de sentir o mundo. Conforme Merquior (1983), os versos cardosianos são “eminentemente agônicos” e detentores de uma “dilaceração íntima” (1983, p. 152).

Em “Momento” (CARDOSO, 2011, p. 213), publicado em *Poesias* (1941), o eu lírico mostra as imagens que formam a sua poesia. Para ele, o “grito na solidão” (v. 1), “os papéis que rolam na estrada deserta, / os pássaros no céu, faces sombrias que surgem” (v. 3-4) trazem “a saudade vaga / do que talvez seja a imagem da poesia” (v. 5-6). São justamente essas imagens noturnas, repletas de sofrimento e angústia que amoldam a sua poesia e despertam nele a inspiração:

Desperta em mim a vontade de criar,
 Dar vida a alguma coisa, morrer,
 ser o grito que pede, a boca que ruge,
 a folha verde que sussurra,
 a asa imóvel na distância, a face aflita,
 ser a vaga saudade, o vago, não ser (v. 7-12).

Nota-se que esses versos são impregnados de um sentimento de mal-estar perante o mundo. O eu lírico não se refere às belezas da vida ou aos sentimentos prazerosos e amorosos. Em vez disso, o eu poético aventura-se nas camadas mais escuras da existência humana e canta a saudade, a distância intransponível e, até mesmo, a morte e o não ser. Paralela à ideia de uma poesia que mergulha nos espasmos da dor e de uma tristeza profunda, há também a ideia da falência da palavra poética. A poesia de Lúcio Cardoso, como descreve o eu lírico de “Momento”, é imóvel, incapaz de alçar voos que a libertem de seus grilhões melancólicos – ela é a “a asa imóvel na distância” (v. 11). Embora o mundo se lhe ofereça como matéria poética, as palavras são incapazes de captá-lo ou referi-lo. Por outro lado, esse mundo de misérias se prostra adormecido “na inquietude irrealizada do poema” (v. 14). Na última estrofe, o eu lírico chega a comparar a poesia a um cisne. Se, por um lado, há o fulgor, a pompa e o sopro quase divino da

palavra poética, por outro, há a escuridão que extermina qualquer aspecto benfazejo da poesia:

Mas a poesia vai desperta em mim agora
 e eu sonho, na quietude da rua em que caminho
 com grandes cisnes que abrem as asas no fundo do horizonte
 e rolam nas espumas brancas que a noite obscurece devagar. (v. 19-22)

A poesia cardosiana se levanta, portanto, como um discurso atormentado, impossibilitado de ver na própria matéria poética uma tábua de salvação para todo o seu sofrimento. Longe disso, o seu discurso é consciente da sua inépcia, o que salienta o caráter crítico que a envolve. No entanto, como pode ser observado ao longo das análises aqui empreendidas, ao lado da falência da linguagem, há o desejo melancólico de falar: mesmo que as palavras sejam inábeis, é preciso dizer, é preciso manchar a folha em branco com o desejo obscuro de partida, com todos os sentimentos tenebrosos e inquietantes que afloram em sua mente e, por conseguinte, com o próprio anseio de morte. Há uma busca lancinante em descrever esse sofrimento que cinge esse sujeito atormentado e que se torna, nesse sentido, uma das chaves centrais para se entender a poesia de Lúcio Cardoso.

Em “Negação da Poesia” (CARDOSO, 2011, p. 766), poema publicado postumamente, o sujeito poético constrói uma oposição entre uma definição de poesia ideal e o que ele, enquanto poeta, é. Para ele, a poesia ideal se define como um discurso atravessado pelo esplendor, tristeza, ternura e calma, o que se contrapõe ao seu fazer poético. Embora entre os termos elencados não se estabeleça uma relação direta, nota-se que para o eu lírico a poesia idealizada é, antes de tudo, um discurso benfazejo, pois ela nasce “como fé para o irremediavelmente perdido, / como porto nascendo das brumas para o navegante noturno” (v. 14-15). No entanto, como o próprio nome sugere, há uma negação do que seja a poesia por parte desse eu lírico que se vê continuamente perdido em um mundo circunscrito pela escuridão e pelo sofrimento:

Não sou poesia,
 sou é ânsia,
 Não faço versos,
 Grito apenas.
 E me desespero!...

E vou morrendo devagar... (v. 16-21)

Envolta em sentimentos melancólicos, muitas vezes, a poesia cardosiana exprime uma descrença em relação a si mesma. Embora por vezes ela surja como um meio de manter vivo aquilo que se perdeu ao longo dos anos, em contrapartida há também a permanente ideia da inutilidade das palavras e, ademais, a constatação de que a sua própria poesia é fonte de angústia, desespero e morte.

No poema “Margens” (CARDOSO, 2011, p. 310), também presente em *Novas Poesias* (1944), o paradoxo entre o desejo de dizer e o desejo de emudecimento é evidente. Desde o início do poema, o eu lírico, mais uma vez, decreta a falência da linguagem, ou seja, as palavras não conseguem exprimir de forma fidedigna os sentimentos que o habitam (“que dizer se as palavras não exprimem / o sentimento que se abriga na minha alma?” (v. 1-2)). Por isso, ante a precariedade da linguagem, a mudez se levanta como uma possibilidade: “que dizer se além de mim tudo é silêncio, / se na penumbra o mundo inteiro se dilui / como os seres que perderam a Tua luz?” (v. 3-5). O mundo, para esse sujeito poético, não passa de um espaço envolvido pelo silêncio; as palavras tornam-se mudas e a escuridão permanente assoma como o espaço que ele está destinado a viver. Nota-se que, novamente, a poesia se apresenta despida de qualquer nuance divina ou venerável.

No entanto, embora os versos apresentem um descrédito em relação à linguagem, existe ainda um desejo por falar, por mostrar a escuridão que cinge o sujeito lírico e, ademais, um anseio por mostrar a face dessa melancolia que constantemente o aflige:

Mas quem me soprou esse desejo estranho
de dar um rosto ao meu próprio sofrimento?
Oh! a melancolia de voltar às paisagens
Onde outrora tantas vezes viajei – ilhas,
Horizontes da terra, frias searas de amor
onde a manhã não doura a messe condenada... (v. 6-11)

Os versos acima deixam de forma clara a ideia de que a melancolia é o *leitmotiv* dos versos cardosianos. Ela surge, portanto, como uma possibilidade de resgate daquilo que se perdeu ou, simplesmente, como uma maneira de recordar a experiência passada. Entretanto, essas doces lembranças que vivem no imaginário do eu lírico transformam-se em seu tormento, no seu delírio e amoldam uma poesia repleta de imagens obscuras e angustiantes:

Mas ai, sinto a luz fugir do que amei
E lento vir a mim mesmo o espírito da noite.
Sinto nascerem, como um jato de sangue,
As palavras que assomam ao lívido papel (v. 15-19).

O programa dessa poesia em crise, como aponta Siscar no artigo “Poetas à beira de uma crise de versos” (2010), não se limita apenas a um discurso repleto de mal-entendidos ou que primam por uma beleza ou estetização do feio. Se os momentos áureos da poesia ocidental coincidiram com o uso em larga escala dos padrões rítmicos e métricos, a poesia durante o período moderno arrefeceu o uso das formas tradicionais e tornou-se, segundo Mallarmé, uma “poesia de ‘deliciosos quases’” (apud SISCAR, 2010, p. 108). A estrutura do verso foi, portanto, abalada. Os versos livres, despidos frequentemente de esquemas rítmicos, repletos de tensões, cortes e o modo de manipular os espaços em braço da folha transformaram-se em recursos frequentes do fazer poético da crise. Em meio a uma época em que os poetas não são mais ouvidos como o eram, por exemplo, durante a Antiguidade Clássica (Homero, como aponta CARPEAUX (2012), foi um poeta “lendário”, pois suas epopeias eram lidas como uma bíblia pelo povo grego), o verso assoma como um banal adorno. Nas palavras de Siscar, “o verso é um prodígio, um luxo para a vida moderna” (2010, p. 111). Nesse sentido, ainda segundo o crítico literário, mais do que um fato histórico, a crise torna-se o próprio modo de ser da poesia, pois, em um mundo em que as palavras do poeta tornam-se inertes, o prestígio de outrora decai no mutismo. A estrutura do poema é uma maneira de se relacionar com a própria crise: os versos sem métricas e rimas nada mais são do que a manifestação do estado crítico que a poesia vem enfrentando nos últimos séculos.

Os poemas cardosianos raramente apresentam versos metrificados e rimados. Ao contrário, o seu projeto poético faz uso em larga escala de poemas em versos brancos e livres. Há poemas, como é o caso de “A voz de Lázaro”, que apresentam versos com mais de trinta sílabas poéticas. Já no poema “Em tom de Branco” (2011, p. 349), publicado em *Poemas Inéditos* (1982), os cortes e tensões são evidentes ao longo dos versos. Lúcio Cardoso publicou uma série de poemas intitulados “Em tom de...” (“Em tom de Azul”, “Em tom de preto”, “Em tom de Sangue”, etc.), que fazem determinadas assimilações entre cores e estados de ânimos e ideias do sujeito lírico. De acordo com Carelli, “as cores desencadeiam nele associações e impressões superpostas” (1988, p. 108). Desde o início de “Em

tom de Branco”, o eu lírico declara que “Branco, / não nos sabemos” (v.1-2). O ser humano não é um sujeito sem mistérios, cujo destino pode ser apreendido de forma límpida e sem sombras. A “campa”, o “sino”, a “tela” tudo para esse eu poético está entregue a uma brancura inominável. Mais do que representante do que não se pode mencionar, o eu lírico também relaciona a cor branca ao nada da existência: “Passamos / Mas o nada insiste” (v. 18-21).

Em relação à estrutura formal do poema, observa-se que os seus versos se distanciam das regras métricas e rítmicas tradicionais. Na primeira estrofe do poema, há a ocorrência do cavalgamento ou, em francês, *enjambement*, o qual ocorre “quando o sentido da frase se interrompe no primeiro [verso] e se completa no segundo” (ALI, 1999, p. 45). Surge, portanto, por meio da utilização desse recurso sintático, tensões e ambiguidades de sentido entre os versos como pode ser analisado na primeira estrofe do poema:

Branco,
 não nos sabemos.
 Limitamo-nos espaço –
 a ser –
 – e morremos (v. 1-5).

O cavalgamento ocorre entre os versos 3 e 6 causando uma ruptura entre eles. É importante analisar que o modo de compor dos versos atrela-se a própria temática do poema, colaborando, dessa forma, para intensificar a angústia que se faz presente nele. Ao interromper o terceiro verso (“Limitamo-nos espaço”), o espaço em branco que o segue delimita justamente esse vazio, o branco que a vida humana está destinada a suportar e, concomitantemente, preencher. Para o eu lírico, o ser humano está entregue ao nada, seus atos se inscrevem em um espaço em branco. Os versos subsequentes, compostos por apenas duas palavras, erigem-se como verdades irrefutáveis: o homem está limitado a ser e a morrer. O ponto final do último verso dessa estrofe intensifica ainda mais a realidade irrefutável que ele exprime. Em outras palavras, esses cortes nos versos cardosianos ressaltam a tensão e a angústia da condição humana. Não há respostas e amparos prévios, ao homem somente resta viver em conformidade com a sua dor existencial e, por conseguinte, morrer.

Entre os inúmeros poemas cardosianos, “Em tom de branco” apenas oferece uma pequena amostra do projeto poético do escritor mineiro. A poesia de Lúcio

Cardoso contém traços marcantes de uma poesia em crise. Seja a melancolia que se erige como o discurso fundamental entre seus poemas, seja a descrença da palavra e da forma poética, existe uma nuance crítica que se perfaz em suas obras. Os versos fragmentados, a escrita tensa, repleta de cortes e elementos taciturnos mostram que por trás de sua poesia há um niilismo gritante que a engolfa. Não há caminhos ou possibilidades, há apenas uma vida triste e imersa em trevas. O tema da morte e do nada triunfam e, embora a palavra seja ineficaz, ainda assim é preciso mostrar para o mundo a ferida que permanentemente sangra no sujeito melancólico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decurso dos séculos, a melancolia revelou-se como um conceito de diversas definições por ser estudada a partir de diferentes enfoques. Além de ser considerada como um simples afeto temporário ou uma doença grave que deve ser tratada por meio de paliativos, a melancolia também manifestou um forte vínculo com as diversas formas de expressão artística. As cores sombrias que envolvem o mundo dos sujeitos melancólicos, por exemplo, expressar-se-iam em diversas pinturas, como foi o caso dos quadros *Velho homem em tristeza* (1892), de Van Gogh, e *O Velho Guitarrista* (1902) de Pablo Picasso. Já na arte das palavras, a melancolia mostraria suas nuances em poemas essencialmente tristes, como os feitos por William Blake, John Keats e Charles Baudelaire. Mais do que a força motriz de homens de exceção, como apontava Aristóteles, a melancolia erigiu-se como a musa inspiradora para muitos artistas, contornando as suas obras com pinceladas de cores sombrias ou versos de temáticas extremamente mórbidas e taciturnas.

No âmbito literário, a influência da melancolia ecoaria em diversas obras, cingindo personagens, paisagens e, até mesmo, enredos em um manto de tristeza profunda e pigmentados por cores obscuras. Dentre todas as personagens que sofreram a ação da melancolia, Hamlet talvez apareça como um dos seus principais emblemas: submetido a um pesar permanente e afligido por dúvidas existenciais, o personagem shakespeariano ergue-se como um homem atormentado por uma tristeza cujos contornos se tornam imprecisos. Entretanto, entre todos os gêneros literários, a melancolia encontraria na lírica um campo fértil para dar vazão aos seus lamentos. Para o filósofo romeno Emil Cioran (2012), os homens se tornam líricos quando acometidos por experiências essenciais, como o amor ou o sofrimento, que colaboram para suscitar uma agitação íntima profunda que atinge graus paroxísticos. Diante dessas perspectivas, a melancolia, ao fazer o indivíduo mergulhar na sua própria tristeza e ao fazê-lo sentir um profundo pesar pela ausência irreparável de um elo perdido, busca na manifestação poética exprimir a dor que lhe transpassa. A lírica, portanto, presentifica-se enquanto porta-voz da lamúria melancólica.

Ao aparecer na poesia, a melancolia delineou, paulatinamente, determinadas nuances poético-retóricas que fizeram erigir um discurso que pode ser nomeado de melancólico. Conforme pôde-se observar no decurso da presente dissertação, a melancolia, muitas vezes, manifesta-se como decorrência da percepção de um elo perdido cujos contornos são imprecisos e incertos. A brevidade da vida, a nostalgia da infância perdida, a unidade rompida entre sujeito e natureza e um amor destroçado no passado são algumas das sombras que podem atormentar continuamente o sujeito melancólico e que afloram, dessa maneira, como temáticas possíveis de um discurso eminentemente melancólico. Seus domínios abrangem frequentemente consequências e ideias trágicas, e um desejo pela aniquilação do ser exerce um fascínio aterrorizador sobre o sujeito melancólico, o qual passa a cantar versos em que a primazia da morte reluz sobre qualquer afã de permanecer vivo. A melancolia surge, assim, como um mote potencial para ser transposto em versos, os quais passam a esboçar uma cosmologia embebida em uma escuridão permanente e intransponível.

Dentre todos os poetas que fizeram da melancolia a propulsora de seus versos, Lúcio Cardoso surge como um escritor essencialmente melancólico. Desde os seus poemas, até seus romances diários e artes plásticas, uma nuance melancólica se estabelece em suas obras como fruto de um sujeito que se sente atormentando por dúvidas metafísicas e questionamentos existenciais. Suas obras, acompanhando o grupo de escritores introspectivos da década de 30 do século XX, buscaram penetrar na alma humana e revelaram, nesse sentido, espaços repletos de trevas, em que desejos reprimidos, dúvidas e sofrimentos manifestam-se constantemente, e uma tristeza pungente surge pela constatação de que a vida é um campo permeado de conflitos.

É importante observar que, embora tenham se passado aproximadamente 75 anos após a primeira publicação do livro de poesias de Lúcio Cardoso, e a sua produção poética consista em uma obra extensa, os estudos relacionados aos poemas cardosianos não foram muito contemplados pela crítica literária e pelos trabalhos acadêmicos ao longo dessas décadas. Diante desse quadro, esta dissertação procurou analisar um dos aspectos principais que compõem os poemas de Lúcio Cardoso. A melancolia e a manifestação de sujeitos líricos atormentados são, por excelência, os elementos fulcrais que constituem os seus versos.

Os poemas cardosianos, tanto de suas primeiras obras poéticas, como das publicadas postumamente, mostram a melancolia como um de seus *leitmotivs*. Em outras palavras, são as nuances melancólicas que surgem como temas frequentes de seus poemas e deixam entrever um mundo de sombras e tristezas constantes. A partir de tópicos recorrentes, como a nostalgia da infância e a consciência da brevidade da vida, a solidão, o sentimento de desajuste do mundo, as paisagens mórbidas que mostram aspectos reveladores da própria subjetividade do eu e um desejo premente pela morte, buscou-se, nesta dissertação, analisar esse discurso melancólico que se estabelece nas obras cardosianas e que afirmam os *topois* de um sujeito que se vê atravessado pela melancolia.

Diante de todos os pesares que sondam as poesias cardosianas, pode-se observar em seus versos a tematização de agruras que pairam como sombras intransponíveis, sendo reveladoras, portanto, de um discurso eminentemente melancólico. No entanto, se de um lado a poesia se revela para o sujeito melancólico como uma forma de manter vivo aquilo que se perdeu, para Lúcio Cardoso, a poesia assoma, também, como um canto do impossível, da ausência de sentido de uma vida que está submetida ao perpétuo sofrimento. Em face das marcas profundas de uma ferida que está sujeita a sangrar permanentemente e de um mundo cercado por trevas insuperáveis, a melancolia se ergue e faz da escrita cardosiana um espaço de tormentos e angustias pungentes.

REFERÊNCIAS

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ALMEIDA FILHO, Augusto de. Lúcio Cardoso – poeta da melancolia. *Carioca*, Ano VII, n. 326, Rio de Janeiro, 1942. p. 3.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud; Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Linguagem geral e Linguagem dos homens. In: _____. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Centro Bíblico de São Paulo. 9. Ed. São Paulo: Ave Maria, 1966.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOWRING, Jacky. *A Field Guide to Melancholy*. Reino Unido: Oldcastle Books, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 1.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: _____. (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CARDOSO, Lúcio. *Poesia Completa*. Edição crítica de Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *A Crônica da Casa Assassinada*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Diários*. Organização, apresentação cronologia, estabelecimento de texto e notas Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Antiguidade Greco-latina por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012. – (História da literatura ocidental; v. 1)

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodriguez. Barcelona: Herder, 1986.

CIORAN, Emil. *Nos cumes do desespero*. Tradução do romeno de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *O livro das ilusões*. Tradução de José Thomaz Brum. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CORREIA, Francisco José Gomes. Melancolia: sentido e forma. In: _____. (org.). *O Rosto Escuro de Narciso: Ensaio sobre literatura e melancolia*. João Pessoa: Ideia, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. v. 1.

_____. *A Literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 2.

CRUZ, São João da; MOORE, Thomas. *A Noite Escura da Alma*. Tradução de Maria Carvalho e Maria Marques. Lisboa: Planeta Editora, 2007.

DELON, Michel. Les ombres du siècle des lumières. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 244, p. 40-42, jul./ago., 1987.

FERBER, Ilit. *Philosophy and melancholy: Benjamin's early reflections on theater and language*. California: Stanford University Press, 2013.

FICINO, Marsílio. *Three books on life*. Critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Arizona: Medieval and Early Renaissance Studies, 1998. Disponível em: <<http://website.informer.com/visit?domain=gen.lib.rus.ec>> Acesso em: 21 abr. 2016.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Tradução de Claudia Dornbusch [et al.]. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: Volume II: 1915-1920*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 99-122.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1994a. p. 37-62.

GUERREIRO, Ricardina. *De Luto por Existir: A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Odivelas: Assírio & Alvim, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 607-629.

HIPÓCRATES. *Aforismos*. Tradução de Walter Abranches Facchinett. São Paulo: Benoit Mure, 2008. Disponível em: <<http://www.bentomure.com.br/revistasimilia/aforismos.pdf>> Acesso em: 21 abr. 2016.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

KEATS, John. *Ode sobre a melancolia e outros poemas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2011.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Nendeln / Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KOTHE, Flávio René. *A Alegoria*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas: Os Primórdios*. Escritos de 1517 a 1519. Rio Grande do Sul: Editoras Concórdia e Sinodal, 1987.

MATOS, Olgária Chain Feres. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

MERQUIOR, José Guilherme. A forma e a febre. In: _____. *O elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 151-155.

_____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. *A astúcia da mimese*. Ensaio sobre Lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MILTON, John. *L'Allegro & Il Penseroso*. Disponível em: <
https://www.researchgate.net/publication/289510069_L'Allegro_e_Il_Penseroso>
Acesso em: 23 abr. 2016

MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PERES, Urania Tourinho. Dúvida Melancólica. Dívida Melancólica. Vida Melancólica. In: _____. (org). *Melancolia*. São Paulo: Escuta, 1996.

PIGEAUD, Jackie. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

PIRES, Antonia Cristina de Alencar. A viagem da escrita. Considerações sobre o diário de Lúcio Cardoso. In: BRANDÃO, Ruth Silvano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 94-105.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. 2001. 285fls. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-20092001-182623/pt-br.php>> Acesso em: 23 abr. 2016.

SANTOS, Hamilton dos Santos. *Lúcio Cardoso: Nem leviano, nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A dialética de saturno: os extremos melancólicos em Clarice Lispector*. 1997. 157fls. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77244/106673.pdf?sequence=1>> Acesso em: 23 abr. 2016.

SANTOS, Mario Ferreira dos. Simbólica dos sons na literatura e simbólica do espaço e do tempo. In: _____. *Tratado de Simbólica*. 2. ed. São Paulo: Logos, 1959.

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

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso: Paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

SISCAR, Marcos. “Responda, Cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000200003> Acesso em: 28 abr. 2016.

_____. Poetas à beira de uma crise de versos. In: _____. *Poesia e Crise: ensaio sobre a “crise da poesia” como “topos” da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ANEXOS

ANEXO A

Transcrição dos poemas analisados

POEMAS DO COLÉGIO INTERNO

I

Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.
Ouvia os risos que enchiam o pátio de recreio
e sofria dessa dor sem nome de sentir a vida
muito mais cedo do que os outros sentem.

O sol refulgia no dorso branco dos muros
e trazia o desejo como a morte aos caminhantes.
Mas que estranha maldição tinha tombado nos meus ombros
para que só eu sentisse o frio das grandes árvores solitárias?

É certo que lutava para compreender o menino triste,
insensível à agitação em torno.
Sabia que ele tinha medo do ruído que ouvia,
mas também tinha medo do silêncio que devora.

E em breve, vendo o tempo crescer como a noite das águas,
reconheci a meninice que fugia
e senti mais funda a dor de compreender
o terrível e frágil segredo das horas.

Quis deter o menino que morria,
quis falar alguma coisa ainda não dita,
uma palavra, um soluço,
um riso que era como a sombra de um outro ser,
vivendo do meu sangue.
Mas era muito tarde
e eu sentia os anos implacáveis que chegavam.

II

Ouçõ os bondes que passam na pureza da madrugada.
Decerto os bancos vão vazios e o condutor adormeceu,
ouvindo as rodas que cantam nos trilhos.
As árvores dormem como ilhas perdidas na sombra,
o frio da noite envolve as coisas,
o orvalho pinga da beira das casas
e tomba na face fosforescente dos trilhos que fogem.

O silêncio nasce da nevoa que rola.

Ó noites sem termo do colégio interno,
naufrago na hora em que os outros repousam,

pressentindo o carro que voa nas trevas,
vazio, vazio meu Deus,
levado pela mesma angústia, pela mesma dor,
pela loucura inexprimível que me desperta
e me faz arder como a chama nascida d
os misteriosos detritos que fecundam as águas mortas.

Ó minutos que passam como asas
lançadas no espaço febril da minha insônia,
som agonizante que aos poucos se extingue,
trilhos feridos que adormecem na penumbra,
solidão que acorda tão fundo em meu espírito,
a certeza do vazio que demora,
do abandono que me envolve como as vagas ao corpo conquistado...

FRAGMENTO DE UM POEMA DE NATAL

...Noites, noites em que a insônia povoa meu silêncio,
em que o remorso acorda como uma grande chama triunfante.
Ó estranho, longínquo pressentimento, força,
borbulhando nas profundezas da alma como uma fonte obscura...
De onde, meu Deus, de onde estas vozes,
esta paisagem que me acompanha como um castigo?
Ó dias passados, dias da minha vida,
sois o jardim adormecido sob a chuva triste do inverno,
sois a cantinela permanente desta alma fascinada
como a mariposa que dança na primavera noturna...
Manhãs de límpido terror, permaneceis como um arco
lançado no vasto e tenebroso oceano que atravesso.
Ilhas na minha angústia solitária,
sois a perpétua revelação. Mesmo que novos dias se levantem,
mesmo que ante mim se desenrolem outras paisagem,
é a face desolada da infância que estará presente,
como o remorso no pensamento dos agonizantes.
E permita, ó Deus, que ela permaneça,
mesmo que no meu coração germinem as tempestades,
mesmo que aos meus olhos atônitos, perdidos,
oscilem como agora as estrelas fixas na eternidade azul.

MEMÓRIA

Quase sempre, sozinho, nada sou senão um passado que vela,
um passado imóvel que sonda o abismo onde as horas flutuam como vagas em
[antigos crepúsculos
e que sente a voz implacável crescer como a sombra cresce da forma palpitante do
[remorso:
– Carne! ó sol da minha triste mocidade!

não tentes reanimar as sombras mortas desse amor,
 não tentes violar o esquecimento dessa hora.

Outras terras me chamam, outro sol nascerá para mim,
 longe desse leito onde tantas vezes chorei a tua ausência,
 longe desse inferno que a tua imagem criou na minha vida.

A VIDA IMPOSSÍVEL

I

Pudesse o teu amor extinguir o hálito constante da morte –
 pudesse ele destruir tudo o que em mim floresce para a sombra,
 mas temo, ó amor primeiro, seja a minha voz que te fascine para a noite –
 temo não seja eu senão o arco triunfal por onde pisarás o grande espaço impuro
 onde, fixa como as imagens das beatas erguidas no deserto,
 jaz a memória de tantos sentimentos destruídos,
 de tanto esplendor sepultado na lousa fria de uma forma –
 estrelas opacas, flores monstruosas de um mundo proibido,
 íris que se dilatam fulgurantes na distância suprema
 onde ergui o meu reino – porque, ó amada,
 eu sou o soberano da morte precoce, da morte diurna,
 eu sou a palavra que permanece como a música inatingida,
 furor da torpe espessura, ânsia da matéria castigada,
 o que entre todos canta o mistério mortal das auroras fanadas!

II

Mas não sejamos senão o minuto em que palpita a eternidade –
 não sejamos senão a volúpia sem ânsias, o amor sem mistério –
 não sejamos senão a quietude.
 Se dentro de nós pudéssemos calar o furioso desejo da partida,
 como não sentiríamos mais forte o estranho domínio das noites,
 como não atenderíamos mais rápidos ao pérfido afago das violetas,
 à voz madura dos frutos, ao sol, ao puro movimento –
 se pudéssemos, ó amor, aceitar o esquecimento dos amantes,
 a morte dos vencidos.

III

Mas entre os fragmentos desta pobre tentativa,
 conservar-me-ia como o estrangeiro esmagado pela nostalgia de uma pátria perdida
 –
 antes, muito antes pois que a saciedade obscureça o nosso amor,
 fugirei dos teus braços para da ausência criar uma vida mais forte –
 fugirei para não ser como o peixe que nas profundezas
 agita vagaroso a reminiscência azulada de um sol indeciso –
 através das tormentas desencadeadas, dos fragmentos dispersos,
 das faúlhas que tombam numa dança vertiginosa,

dos sinais, dos apelos que sobem,
de tudo o que penetra o universo e se revolve sem destino no espaço,
de tudo o que suspira, geme, soluça, rui ou ressuscita da penumbra,
viajarei para encontrar a máscara primitiva, a força inicial,
a fonte sombria que dorme como um coração na floresta inanimada das coisas.

A VOZ DE LÁZARO

No abismo que se abre em mim uma só voz escuto:
És tu, Senhor? És tu que sopras o meu nome de tão longe?
Ah! Bem entendo esse ruído que rola como a música no silêncio de uma nave
És tu? Responde, ao menos para cobrir de desespero a minha face!

Eis que aqui sozinho e cheio de brancas ataduras,
fechado num sepulcro que apesar do odor das mornas terras banhadas pela chuva,
conserva ainda no âmago o traço do incenso funerário.
Eis-me Senhor, como no dia em que nasci,
longe do amigo e da mulher que traem o meu ciúme,
longe da casa onde na sala arde a lâmpada para a ceia familiar.

Não disseste ser preciso estar nu como a criança que vem de surgir das veias
[maternas,
não disseste ser preciso abandonar as terras, os vizinhos e tudo o que trouxesse um
[nome sem som correspondente?
Longe de mim, pois, estão todas as formas que não têm o seu berço no espaço que
[dura,
longe os muros em que a alma é prisioneira.

Se é verdade que só aproveitamos na medida daquilo que atiramos fora,
contempla a minha carne marcada pelos vergões de todas as correntes com que me
[aprisionei em vida.
Sinto agora a tua presença porque no meu coração a energia se renovou como no
[grão prestes a se transformar em folha,
sinto porque do fundo esquecimento renasceu em mim a aurora da infância
[abandonada
e a pele desfeita se uniu e o sangue tornou a borbulhar nas antigas cicatrizes...

Assim nada morre; tudo o que teve um nome, som ou pensamento, volta do
[profundo abismo onde a cegueira mora
eu vejo, mas um estranho pressentimento perturba a perfeição da minha alegria:
se és tu, bate com mais força à porta onde as sombras do sono me envolvem,
bate, pois que estive tanto tempo sepultado no silêncio
que os meus ouvidos já confundem os sons e os perfumes se turvam irrevelados.

É verdade, já não é possível duvidar, pois quem, senão tu, poderia conceder-me a
[graça de reverdecer como a planta seca pelos anos,
mas o meu coração é fraco e os meus olhos se obstinam na quietude da morte.
Dá-me, Senhor, a fé selvagem que cobre de espinhos o esqueleto das árvores
[vencidas,

clareia com fogo imperecível as minhas órbitas escuras
 que a noite é imensa e eu sinto a vastidão que se dilata
 e tenho medo de me perder, como o santo a quem o desespero envolve nas trevas
 da danação.

[NÃO SEI QUE DESCONHECIDA FORÇA]

Não sei que desconhecida força
 cavou aos lados do meu ser
 as sombras que me envolvem,
 que colocou ante meus olhos
 o “pára!” – antes que avançasse
 em terras que não me pertencem
 e visse paisagens mais belas
 que o triste dia que me segue.
 Sei apenas que me acho sozinho.
 Sei apenas que amo o que me mata
 e me dilacero ante muros
 que vedam tudo o que ambiciono.
 Não amo as paisagens e os rios,
 Nem o céu, as moças belas
 E o perfume das flores mais serenas.
 Amo o que não consigo decifrar.
 Amo o escuro que não responde,
 o vinho que me alucina
 e as pedras onde sangro os pés.
 Amo a solidão e o deserto.
 Quando ergo a cabeça,
 ouço apenas o vento que me segue,
 enquanto sobre mim o céu palpita
 e o amor constrói as vítimas da morte.
 Quem assim me fez de ferro e chama,
 quem me fez delirante em pleno dia,
 quem me fez puro e maculado,
 quem me fez atônito no sonho,
 quem me fez o sonho quem me instituiu
 e me guardou até agora
 como um cão de guarda aos domínios que não vejo?

POEMA

Ah, quem me viu em pleno amanhecer,
 quem me viu alto como o lírio,
 quem me viu sereno com a estrela,
 ou como a vaga nuvem que passa,
 livre, livre como a alegria nos caminhos,
 pueril e belo na mácula pureza!

Ah, quem me viu nesta hora perdida,
 nesta manha cuja glória não retorna,
 pode chorar agora o meu destino...
 Quem me viu assim sabe o segredo
 Destes mares em que vou sofrendo...
 Sabe que esta sede de partida,
 esta ânsia de lutas e bandeiras,
 este tédio e a cólera deste riso,
 são a poesia atormentada do impossível,
 visões que se debatem na minha alma,
 carne que grita à morte: vem!
 - enquanto a música trágica perdura
 No eterno abismo inconsciente...

POR TRÁS DE UM POEMA

Há uma coisa que me persegue
 e é o poder do que não dito
 me consegue.
 Há um cachorro antigo que me segue
 e que, lado a lado, nunca fito.
 Há um momento que é de teima
 e é o meu chamado de conscrito
 ao terror.
 Assim como um trem soltasse o seu apito
 e o chamado fosse amor.
 Há uma coisa que me queima e nada sei –
 ando como se alto verberasse
 aquilo que sendo meu por trás deixei
 como se o silêncio em mim todo falasse
 e o que, vivo,
 fosse por dentro o eco daquilo que matei

NECESSIDADE DA VOLTA

É preciso voltar
 pelo longo caminho.
 Lançar os passos trôpegos
 na estrada já percorrida.

É necessário descobrir
 em que curva eu me perdi,
 olhar atrás das cruzes na estrada
 e ver aonde eu estou.

Preciso voltar para saber
 qual foi a manhã que não nasceu,
 o trompete que desafinou

o artista que gaguejou.

Procurar o olhar que ficou triste,
a terra onde a chuva não caiu,
o momento de desespero,
e anular tudo isso.
Preciso lembrar a palavra de carinho,
o gesto perdido no ar.
Preciso voltar
e dizer que eu errei.

Me descobrir e ficar tranquilo,
sorrir bem depressa,
pra não ter tempo de chorar,
Preciso voltar; com muita calma, no longo caminho.

AUSÊNCIA

A tua ausência adormece a paisagem sob um espesso manto de neblina.
“Há tanto tempo...”- dirás. E as tuas palavras rolarão no silêncio
como as folhas perdidas que descem na voragem das águas.
E eu direi de longe, na humildade do eco que responde:
“Há tanto tempo...”- e olharei pela janela aberta.

Tudo se calará. Será a mesma quietude primitiva
a mesma paz que nos fez supor uma eternidade.
As árvores cintilam. As horas passam.

E de repente ouço de novo a tua voz,
o teu riso que desce ao meu coração como um punhal.
Quem renova deste modo o segredo da tua presença,
que sortilégio reencarna na bruma a ingênua expressão da tua inconsciência,
que poder faz de novo irromper a manhã na paisagem vazia?

(Ah! Não fosse este cruel sentimento que te faz mais próxima de mim do que se
[vivêssemos do mesmo hálito...])

Sinto agora a tua presença passar sobre mim como um rio.
Os teus cabelos flamejam como uma vela aberta ao vento.
E entre nós o tempo escorre, indiferente a todo esquecimento desejado.

ADEUS

Não é mais a tua imagem que repousa no fundo do meu pensamento;
não é mais o teu olhar que brilha nesta sombra em que caminho;
não são mais os teus dedos que realizam o milagre do gesto esperado
e nem a tua voz que rompe a espessura da noite como um jato de luz.
Foste; neste passado recente que embalo como se fosse um pálido cadáver,

vejo se concentrarem as largas madrugadas de vigília,
 as horas tímidas e as esperanças massacradas.
 Vejo reaparecerem os momentos gastos nas esperas inúteis,
 e a colheita morta dos desejos que não se cumpriram;
 tardes, manhãs, abismos abertos à minha triste inquietação,
 palavras murmuradas no silêncio do quarto deserto,
 folhas brancas onde não foram escritas tantas frases sonhadas,
 cemitério de cartas que se perderam sem destino,
 tímidas chamas brilhando na longa escuridão que atravessei.

No limiar da manhã que se aproxima, vejo o teu vulto se distanciar.
 Ai de nós, ai de nós, que outras lágrimas não daríamos,
 que outros silenciosos desesperos, que outros minutos de rancor,
 para relevar ainda uma vez tudo o que agora desfalece,
 tudo o que no meu coração se cala como o vento na treva que se distancia,
 tudo o que entre nós se cristaliza em hábito,
 em silêncio, em irremediável distância?...

Mas a tua sombra é como a luz que se extingue,
 estrela crepuscular que um momento fulgura,
 treme, oscila, desaparece como uma lágrima na face secreta da noite.

PAISAGEM

Eis-me diante de ti, ó velha paisagem sem remorso,
 estradas mudas abertas na face azul da tarde evanescente,
 serras que rompem da bruma como cascos naufragados.
 Perfume das úmidas matas adormecidas ao crepúsculo,
 perfume das tardes vividas no calmo sentimento desta hora...

Tudo o que na memória se grava – indelével castigo!
 Sombra amargurada dos sentimentos prematuros,
 gestos delineados no tímido silêncio,
 sorrisos calados – flor da humildade nos teus olhos nascida...

Sois vós, lianas, sois vós, vergéis ocultos na floresta,
 mistério das águas puras à sombra das ramadas –
 sois vós que revelareis o segredo da minha predestinação,
 do meu ser em tumulto, das almas inimigas que me habitam?

Ó profundeza, mistério da noite e do meu desespero...

ODE

Ó mar, quando deixarei de ouvir o teu rude clamor,
 quando deixarei de ver ressurgir como agora,
 as colunas submersas das tuas inquietas miragens,

as algas que ao vento se inclinam como verdes cabeleiras,
as vagas, as altas vagas solitárias!

Quando deixarei de sentir a nostalgia da tua imensidão,
a volúpia do teu hálito de febre,
o crepúsculo que adormece as tuas ilhas,
o silêncio, a noite e o teu destino...
Quando deixarás de ser em mim como o rumor do sangue,
como o fremir da luz, como a incerta cor dos meus desejos?

Alma primitiva, o espírito da música informe,
quando deixarás de subir em mim com o vigor da inspiração,
quando deixarás de amoldar ao meu triste delírio,
a neblina onde fluir o pranto de tantos corpos atraíçoados
e a luz espectral dessa lua que arde como um círio
no gelado esplendor das tuas noites de virgem?

AMANHECER

A noite está dentro de mim,
girando no meu sangue.
Sinto latejar na minha boca,
as pupilas cegas da lua.
Sinto as estrelas, como dedos
movendo a solidão em que caminho.
Logo o perfume da poesia
sobe aos meus olhos trêmulos, cerrados,
ouço a música das coisas que acordam
sôbre o corpo negro da terra
e a voz do vento distante
e a voz das palmeiras abertas em raios
e a voz dos rios viajantes.

E a noite está dentro de mim.
Como um pássaro,
meu sonho ergue as asas no coração da sombra.
Ouço a musica das flores que tombam,
o tropel das nuvens que passam
e a minha voz que se eleva
como uma prece na planície solitária.

Então sinto a noite fugindo de mim,
sinto a noite fugindo dos homens
e o sol que avança na garupa do mar
e as nuvens curvas que encham o céu
como grandes corcéis de fogo cor-de-rosa
desaparecendo sugados pela treva.

TÉDIO NAS CIDADES

Prisioneiras à beira do oceano, as cidades
 não conhecem a vertigem dos desertos
 onde explode o cântico das vagas!
 Ao longo das areias sonolentas,
 choram o céu imenso que as abraça,
 e azul que tonto se despenha
 sobre o mar.

Ei-las, grandes, soturnas, acesas
 junto à orla dos portos oleosos.
 Ei-las sondando a linha do futuro,
 desvendando no silêncio dos astros
 o mistério da vida - ei-las
 atentas à maldição da permanência,
 do sangue que flui na voz do mar
 e à febre das partidas.

Oh! a noturna tristeza destes mundos,
 agonizando contra o peito das muralhas!
 Jamais o espaço livre, a onda,
 jamais o vento que arde nos velames,
 jamais a prece dos naufrágios,
 a tormenta que nasce dos poentes,
 e o abismo aberto em chagas
 à fúria dos ciclones!

Jamais o brigue que soçobra,
 jamais o delírio das vitórias
 acesas aos uivos do relâmpago!
 Quando o sol desce no ápice das vagas,
 gemem sobre os destroços que regressam
 sonhando as partidas impossíveis -
 e só o mar esplende aberto
 ao sopro das manhãs...

Ó mar, tu que sabes a força dos castigos,
 tu que levas no dorso das tuas ondas
 a Morte que brande a foice vingadora –
 tu que rolas em luta contra a noite,
 arrastando-a ao longo dos frios hibernais,
 porque não afogas na tua cólera
 a sombra impura destes cais?
 Ó Morte, ergue a tua espada, fere,
 fere com a tormenta e o relâmpago
 o escuro rebanho destes tetos,
 que o temor paralisou na fuga,
 à espera das ressacas!

ao mistério de um coração que nunca dorme:
 – uma ilha, um castelo, um lago em festa,
 um trono – o mundo inteiro conquistado!
 Pois há um país onde as flores se abrem sem espinhos,
 onde o sono só traz esquecimento,
 e o amor só traz serenidade.

Não! – diz o coração que nunca dorme.
 Nenhuma ilha, nenhum reino, nada
 que exprima a luz sem alma desta terra.
 Nada que reflita a alegria vil dos homens.
 E a estranha sede que há muito me devora
 só alguma coisa além dos mastros que balançam,
 além da grande noite sem mistério, além,
 no jardim onde passeiam os que se foram
 e esperam, agora, olhar em Deus.

A MORTE SUBMISSA

I

Ó Morte,
 Supremo fruto para que se abrem as flores de nossa vida,
 túmidas de seivas mornas e carnis que dilatam como rubras bocas palpitantes,
 na brisa que o escoar dos dias sopra envolto em sono –
 só as corolas abandonadas às forças agasalhadas pela noite,
 conhecem esse misterioso roçar que deixa um rastro no silêncio,
 frio, amargo, fugitivo, cheio de lembrança de solidões desencantadas,
 onde circulam os anjos que velam na penumbra dos velhos aposentos as longas
 [despedidas

Quem revelará aos homens esse desejo sem origem que os obriga a curvas fronte
 [humilhadas,
 quem extinguirá a chama no olhar do namorado que no escuro desvenda o corpo da
 [amada adolescente,
 quem saciará a fome dos velhos que contemplam no crepúsculo das ruas proibidas
 [a ressurreição do antigo desejo insaciado,
 quem – senão o sopro da névoa que da noite baixa à rosa assassinada,
 quem – senão o riso poderoso das ondas na estreita dos nautas descuidados,
 Morte – grande deusa que no silêncio das antigas catacumbas levanta do pó o seu
 [manto esfarrapado,
 sombria vaga escarlate que acolhe os gemidos dos heróis moribundos
 e as chagas noturnas das virgens sacrificadas.

II

Ó muda dos olhos sem luz, não chores as crianças desaparecidas nos ventres
 [infecundos,
 nem as sementes mudas que rolavam na quietude das areias mortas –

Morremos quando a terra anoitece,
 as janelas se fecham – e tudo
 acorda para o sentimento de desastre.
 Não havia ingenuidade em nossos olhos
 e o frio nos colheu como a dura semente
 que não se abrirá jamais, nem vingará
 Às vezes morremos sem saber porque,
 Em florestas que não atravessamos
 Sentindo vier inexistentes luas
 De amores que não foram nossos.

Morremos também da beleza de tudo,
 quando as cores se apagam
 nada nos fica, e o tempo flui em nós.
 E se assisto à tua aurora sem chama,
 é porque sei que o mesmo rio nos serve:
 nunca morremos da morte que buscamos.

Mas se outra voz suspira em solidão,
 já não busco fugir e nem me altero:
 sei que há ondas, passado, clamores
 e também sou assim, cheio de gritos,
 de praias, destellos e mortes precoces,
 cego à venturosa lua de outros mares!

MOMENTO

O grito na solidão da estrada poeirenta,
 o vento na distância, as folhas que palpitam,
 papéis que rolam nas ruas desertas,
 pássaros no céu, faces sombrias que surgem,
 tudo, tudo traz para mim a saudade vaga
 do que talvez seja a imagem da poesia.

Desperta em mim a vontade de criar,
 dar vida a alguma coisa, morrer,
 ser o grito que pede, a boca que ruge,
 a folhar verde que sussurra,
 a asa imóvel na distância, a face aflita,
 ser a vaga saudade, o vago, não ser.

O arrepio morre num sorriso
 insatisfeito de amargura e de cansaço.
 O mundo inteiro nos meus olhos adormece
 na inquietude irrealizada do poema.
 Só o vento continua me embalar suavemente,
 num consolo indiferente e fugidio.

Mas a poesia vai desperta em mim agora

e eu sonho, na quietude da rua em que caminho
 com grandes cisnes que abrem as asas no fundo do horizonte
 e rolam nas espumas brancas que a noite obscurece devagar.

NEGAÇÃO DA POESIA

Eu não sou poesia,
 que não sou esplendor.
 Que poesia é tristeza

e não amargura.
 Não sou poesia,
 que poesia é ternura

e calma apenas
 de quem não deseja.
 Não sou poesia,

que poesia não é,
 mas, simplesmente está.
 Que ninguém aprende poesia,

pois poesia nasce,
 como fé para o irremediavelmente perdido,
 como porto nascendo das brumas para o navegante noturno.

Não sou poesia,
 sou é ânsia,
 Não faço versos,
 grito apenas.
 E me desespero!...

E vou morrendo devagar...

MARGENS

Que dizer se as palavras não exprimem
 o sentimento que se abriga na minha alma?
 Que dizer se além de mim tudo é silêncio,
 se na penumbra o mundo inteiro se dilui
 como os seres que perderam a Tua Luz?
 Mas quem me soprou esse desejo estranho
 de dar rosto ao meu próprio sofrimento?
 Oh! a melancolia de voltar às paisagens
 onde outrora tantas vezes viajei – ilhas,
 horizontes da terra, frias searas de amor
 onde a manhã não doura a messe condenada...

É tarde, vem, ó sol dos meus enganosa!
Que ao meu olhar palpitante a flor humilde,
asa que esplende em céu de primavera!
Mas ai, sinto a luz fugir do que amei
e lento vir a mim o espírito da noite.
Sinto nascerem, como um jato de sangue,
as palavras que assomam ao lívido papel.
Ó tempo, quando serei de novo o grito,
somente o grito que soa aos pés de Deus,
como uma voz de puro entusiasmo?

EM TOM DE BRANCO

Branco,
não nos sabemos.
Limitamo-nos espaço –
a ser –
– e morremos.

Branco, imaginasse a tua cruz:
uma campa, um sino,
a casa
– aquela casa –
Tudo o mais ainda somos
e não passamos
– somos –
e não morremos.

Ah luz, ah imenso branco,
esta telam esta angústia,
este ser
– é branco?

A cor não existe.
Somos o que inventamos.
Passamos.
Mas o nada insiste.