



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ ANTONIO SANTOS DE OLIVEIRA

**RASTROS MELANCÓLICOS NAS POESIAS ONÍRICAS DE JORGE DE LIMA E
MURILO MENDES**

Recife
2023

JOSÉ ANTONIO SANTOS DE OLIVEIRA

**RASTROS MELANCÓLICOS NAS POESIAS ONÍRICAS DE JORGE DE LIMA E
MURILO MENDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

O48r Oliveira, José Antonio Santos de
Rastros melancólicos nas poesias oníricas de Jorge de Lima e Murilo
Mendes / José Antonio Santos de Oliveira. – Recife, 2023.
125f.: il.

Sob orientação de Lourival de Holanda Barros.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2023.

Inclui referências.

1. Melancolia. 2. Poesia. 3. Fotomontagem. 4. Murilo Mendes. 5. Jorge
de Lima. I. Barros, Lourival de Holanda (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023-49)

JOSÉ ANTONIO SANTOS DE OLIVEIRA

**RASTROS MELANCÓLICOS NAS POESIAS ONÍRICAS DE JORGE DE LIMA E
MURILO MENDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 28/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof^a. Dr^a. Érica Thereza Farias Abreu (Examinadora Externa)
Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL

À Maria Betânia e à Maria Sofia, colibris das minhas paisagens oníricas.

AGRADECIMENTOS

À Mãe de Deus, minha esperança de vida.

Ao CNPq, por ter concedido apoio financeiro para realização desta pesquisa. Aproveito o ensejo para reafirmar a sua importância para estudantes de pós-graduação em universidades públicas.

À coordenação do PPGL/UFPE, pela competência e agilidade em resolver as mais diversas questões.

Ao meu orientador, professor Lourival Holanda, pela acolhida na UFPE e leituras generosas do meu texto.

À Amanda Freitas, professora-poesia, pela sensibilidade de sempre, por ter despertado, desde a graduação, o interesse pela obra poética de Jorge de Lima.

À professora Érica Abreu, pela gentileza em sanar as minhas inúmeras dúvidas, por ter me ajudado a estudar para ingressar no mestrado em Letras da UFPE.

À Betânia da Rocha, por ser grande incentivadora desse mestrado em Letras.

Aos professores do PPGL/UFPE, em especial: Alfredo Cordiviola; Eduardo Cesar Maia, Fábio Andrade, Imara Mineiro, Yuri Caribé e Ricardo Postal.

Aos colegas do PPGL/UFPE, pela rica troca em todas as disciplinas. Em especial, ao amigo Felipe Verçosa, por compartilhar, comigo, as inquietações e esperanças do mestrado.

À minha família, pelo apoio de sempre, principalmente por fazer silêncio durante as aulas remotas.

Aos meus queridos amigos da Uneal: Aline Higino, Ronaldo Gomes, Mônica Maria, Mayra Severo e Sil Gomes, pela presença afetuosa e colaborativa.

À banca examinadora dessa dissertação, pelas críticas construtivas e sugestões relevantes, a partir das quais pude aprimorar o trabalho final.

Àqueles que vibraram por mais essa conquista.

A vida, para a maioria dos homens, é uma maçada passada sem se dar por isso, uma coisa triste composta de intervalos alegres, qualquer coisa como os momentos de anedotas que contam os veladores de mortos, para passar o sossego da noite e a obrigação de velar. Achei sempre fútil considerar a vida como um vale de lágrimas: é um vale de lágrimas, sim, mas onde raras vezes se chora. (PESSOA, 2019, p. 235)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é cotejar as obras *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes e *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima, com ênfase nos traços melancólicos presentes em cada produção. Para isso, recuperaram-se os estudos teóricos acerca da melancolia, sobretudo, no que concerne aos sentimentos de perda e tristeza, inerentes a essa condição, como discute Freud (2010a). Nessa perspectiva, observou-se que – em ambas as obras – a melancolia encontra sua gênese no momento de ruptura com o sagrado, quando os sujeitos líricos se afastam das religiosidades. Nos livros mencionados, a representação melancólica é percebida tanto no pensamento de punição divina quanto nos versos/fotomontagens em que se evidenciam aspectos de autodepreciação. Ademais, verificou-se que, em *A pintura em pânico*, o acréscimo de outro sistema semiótico – a fotomontagem – engendra uma nova maneira de catalisar imagens melancólicas, inclusive porque o alagoano dialoga não apenas com Murilo Mendes, mas com outras obras da história da arte. Portanto, a estrutura fragmentada – intrínseca à técnica da *collage* – já aponta para a presença da melancolia. Starobinski (2016), Freud (2010a), Freud (2010b), Quinet (2006), Costa Lima (2017), Eisenstein (2002) e Friedrich (1978) embasam o itinerário crítico-analítico desse trabalho.

Palavras-chave: Melancolia; Poesia; Fotomontagem; Murilo Mendes; Jorge de Lima.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to compare the works *A poesia em pânico* (1937), by Murilo Mendes and *A pintura em pânico* (1943), by Jorge de Lima, with emphasis on the melancholic traits present in each production. For this, theoretical studies on melancholy have been recovered, especially with regard to the feelings of loss and sadness, inherent in this condition, as Freud (2010a) discusses. In this perspective, it was observed that - in both works - melancholy finds its genesis at the moment of rupture with the sacred, when lyrical subjects move away from religiosities. In the books mentioned, melancholic representation is perceived both in the thought of divine punishment and in verses/photomontages in which aspects of self depreciation are evidenced. In addition, it was found that, in *A pintura em pânico*, the addition of another semiotic system - the photomontage - engenders a new way of catalysing melancholic images, including because the Alagoan dialogues not only with Murilo Mendes, but with other works of art history. Therefore, the fragmented structure - intrinsic to the collage technique - already points to the presence of melancholy. Starobinski (2016) , Freud (2010a), Freud (2010b), Quinet (2006) Costa Lima (2017), Eisenstein (2002) and Friedrich (1978) support the critical-analytical itinerary of this work.

Keywords: Melancholy; Poetry; Photomontage; Murilo Mendes; Jorge de Lima.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	América versus Europa.....	25
Figura 2 –	Melancolia I.....	44
Figura 3 –	Saturno devorando um filho.....	46
Figura 4 –	Retrato de Dr. Gachet.....	47
Figura 5 –	O velho guitarrista.....	49
Figura 6 –	A poesia em pânico.....	89
Figura 7 –	A ideia fixa.....	91
Figura 8 –	Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um Saturno diário.....	93
Figura 9 –	“L’avertisseur de la catastrophe/O anunciador da catástrofe..	95
Figura 10 –	Tudo se levantando: esta felicidade não era impossível.....	96
Figura 11 –	Idem.....	98
Figura 12 –	Cálice do fel.....	99
Figura 13 –	Povoadores do ar.....	101
Figura 14 –	Caim e Abel.....	102
Figura 15 –	Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos.....	103
Figura 16 –	O começo da catequese.....	105
Figura 17 –	Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvernargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.....	108
Figura 18 –	A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.....	111
Figura 19 –	A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.....	112
Figura 20 –	Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!.....	114
Figura 21 –	A poesia de uns depende da asfixia de outros.....	115
Figura 22 –	A invenção da polícia.....	116

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
2	TENSÕES MODERNISTAS NO BRASIL	17
2.1	Poesia moderna e fotomontagem	21
2.2	Ilustres desconhecidos: A confluência de Jorge de Lima e Murilo Mendes	26
3	QUANDO SATURNO IMPRIME A SUA MARCA	35
3.1	A melancolia como signo do natural	35
3.2	Melancolia, religiosidade e música.....	40
3.3	Melancolia e o fazer artístico.....	42
3.4	Melancolia e literatura.....	49
3.5	Melancolia e psicanálise: revisitando Freud	54
4	OS RASTROS MELANCÓLICOS DE JORGE DE LIMA E MURILO MENDES	60
4.1	A Melancolia em A poesia em pânico, de Murilo Mendes.....	60
4.2	Jorge de Lima, fragmentação e melancolia	85
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	121

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse pela Literatura Comparada, e, sobretudo, pelas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes encontra sua gênese no Programa de Iniciação Científica, da Universidade Estadual de Alagoas (PIBIC/UNEAL)¹, a partir do qual foi possível pensar as relações dialógicas em torno da lírica limiana em contato com outros sistemas semióticos, como a pintura e o cinema. Na época, surgiram inquietações teórico-reflexivas sobre a proximidade – ou não – estilística entre as obras: *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes e *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, uma vez que, a partir delas, via-se o ensejo de expandir o arcabouço crítico em torno da Literatura Comparada e trazer contribuições analíticas para as obras dos autores supracitados.

Agora, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PPGL/UFPE/CNPq), na medida em que se percebia o movimento retroalimentar² dos livros, observou-se um ponto nevrálgico de confluência entre as poéticas de Lima e Mendes: são, nitidamente, subversivas na forma e no conteúdo; e, destarte, deixam alastrar rastros melancólicos. Nesse contexto, ao longo da dissertação, buscou-se responder às seguintes indagações: como acontece o diálogo entre os livros *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes, e *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima? De que maneira a estilística das obras aponta para os rastros melancólicos do sujeito lírico? Como os outros elementos presentes em ambas as obras (Deus, caos, erotismo) auxiliam na construção da melancolia?

A abordagem comparativa entre os livros mencionados aponta para o caráter inovador dessa dissertação, já que não se tem registros de trabalhos acadêmicos que reflitam sobre a premissa dialógica das obras, tão apreciada pelas reflexões teóricas da Literatura Comparada. De igual maneira, estudar a representação da melancolia nos livros possibilita solidificação de uma leitura que foge das análises produzidas até o momento, as quais se debruçaram a discutir os livros de modo isolado, com ênfase na estrutura – no caso de *A pintura em pânico* – e no erotismo, despedido de religiosidade em Murilo Mendes.

¹ Edital n 004/2018 (Propep): Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/FAPEAL/UNEAL).

² A capa do livro de Murilo Mendes foi criada por Jorge de Lima e, concomitante, compõe as fotomontagens de *A pintura em pânico* (1943).

Embora sejam reconhecidos como duas vozes pujantes da Literatura Brasileira durante o Modernismo, Jorge de Lima e Murilo Mendes ainda continuam à margem dos estudos literários. Para este fato, tem-se inúmeros motivos, dentre os quais se encontram a incompreensão de suas poesias – sobretudo da obra do alagoano – e a inclinação à poesia cristã em determinada parte de suas vidas. O mineiro, inclusive, em um dos seus ensaios sobre a literatura de Lima, afirma que a obra do amigo, além de ser um desafio para crítica do porvir, mostrava-se incompreendida por parte da do presente. Dessa forma, esse trabalho configura-se pertinente no que se refere ao estudo crítico do traço lírico e temático de Jorge de Lima, que mesmo consagrado pela história da Literatura Brasileira, em virtude de obras como *A invenção de Orfeu* (1952), ainda mantém alguns territórios inexplorados. Com efeito, observam-se poucas pesquisas sobre *A pintura em pânico*, obra do autor alagoano, que de maneira semelhante a Marcel Duchamp na França, apresenta uma obra dialógica, que chama atenção para as incursões fronteiriças das linguagens e do caráter vanguardista dessa produção para o cenário artístico brasileiro.

A falta de leituras em torno de *A pintura em pânico* justifica-se, ademais, pelo número restrito de edições do livro. Somente em 2010, por um esforço da Caixa Econômica Federal, fomentada pelo governo da república, que uma nova tiragem foi publicada no Brasil. Na apresentação do volume, além de a obra ser adjetivada enquanto “rara”, evidencia-se como o livro de fotomontagens constituía-se inacessível – e oculta – ao público brasileiro. A edição conta, ainda, com todas as fotomontagens produzidas na década de 1930³, ainda que nem todas estivessem na primeira publicação de *A pintura em pânico*. A impressão de 1943, nessa perspectiva, possuía uma *Nota Limiar* de Murilo Mendes, a qual destacava, dentre vários aspectos, o processo criativo de Jorge de Lima, o seu caráter crítico-inventivo, a fotomontagem enquanto possibilidade poética e como ela se inseria em um contexto de revelia ao tradicional:

a foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição da ordem do conhecimento [...] liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família. (MENDES, 2010, p. 37).

³ O presente trabalho analisou somente as fotomontagens que já estavam inseridas na primeira publicação de *A pintura em pânico*.

A versatilidade de Murilo Mendes, nesse sentido, é perceptível em sua agudeza crítica, quando proferia, por exemplo, reflexões ensaísticas sobre as obras de Jorge de Lima, o que se visualiza em seu crivo diante de *Inversão de Orfeu* (1952) e *A pintura em pânico*, como também se alastra nas metamorfoses de sua lírica, por perpassarem por transformações estilísticas e temáticas à medida em que produzia suas obras literárias, de modo a não circunscrever seus livros a uma única face; Mendes, sendo o mesmo-diferente, deambula pelo erótico com a mesma potencialidade imagética em que verseja sobre a eternidade, retroalimentando-as proporcionalmente. Na verdade, trata-se de um poeta, assim como Jorge de Lima, insurgente ao estável, colecionador de contrários. O nordestino, por seu turno, recusava repetir o seu ato criativo, daí as suas incursões pelas artes visuais, inclusive por aquelas colocadas à margem pela crítica da época – a exemplo da fotomontagem –, mesmo em um contexto Pós-Semana de Arte Moderna. Assim, a *collage*, a diversidade imagética e a busca por vários gêneros artístico-literários ajudaram a formar, indubitavelmente, a túnica sem costura de Jorge de Lima.

Tal anseio por renovação os conduziu ao diálogo com o Surrealismo, a partir do qual puderam explorar, com maior proficuidade, a potencialidade da linguagem lírica, granjeando a possibilidade de adentrar no âmago da criação imagética, sem as amarras da aparente lógica. O automatismo psíquico, bastante difundido entre os surrealistas, objetivou uma espécie de escrita automática, a qual se concretizava quando um determinado autor, submerso em seu inconsciente, escrevia quase que de forma involuntária, abraçando as imprevisibilidades das camadas internas da mente. Entretanto, depreende-se que essa técnica possui uma certa ambiguidade, pois não se sabe até que ponto a escrita utiliza dos recônditos do inconsciente; aliás, no caso da literatura, é forçoso um crivo consciente – ainda que posterior – em sua manipulação da linguagem. O onírico, o universo sonhado, desdobra-se na conjuntura poética de ambos no momento em que as imagens desarmônicas – seja pela referência insólita seja pelo absurdo causado – encontram o sentido almejado: o esticar da palavra-imagem, da linguagem enquanto comunicação e sentido.

Nesse sentido, Murilo Mendes e Jorge de Lima – além de traçarem na palavra e na imagem um jogo poético, por vezes, atrelado a uma presença onírica – traziam o laço da amizade, com o qual compartilhavam experiências literárias, religiosas, políticas e sociais. Essa parceria, portanto, possibilitou um parentesco na estética dos escritores mencionados, os quais incorporaram traços vanguardistas em suas

produções poéticas. O diálogo entre os escritores fica ainda mais evidente nas obras *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes, e *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima. A semelhança do título espelha no aspecto similar também do conteúdo, pois em ambos os livros se percebe a presença da melancolia acompanhada por outros aspectos inerentes ao estilo dos autores, a exemplo do Surrealismo e do erotismo.

Nessa perspectiva, na literatura do século passado, os escritores Murilo Mendes e Jorge de Lima, a priori católicos, externavam, em suas poesias, rastros melancólicos que mostram o embate entre a moral e o desejo, cujo conflito se inicia no controle e delimitação do eu em sociedade, ao ter suas volições inibidas pela sua consciência, circunscrita a determinadas crenças e padrões sociais. Freud (2010b), propõe que é difícil possuir a felicidade na civilização, porque, em desacordo com a constituição externa, há o princípio do prazer; assim, as instituições criadas pelo ser humano para proteção e bem-estar também produzem os efeitos contrários. Dessa forma, a melancolia pode se constituir no espaço gerado entre a moral e o desejo, isto é, origina-se nessa relação dicotômica entre o ser humano e as imposições religiosas, quando esse resolve – ou deseja – transgredir os interditos estabelecidos por sua crença.

Ademais, a lírica de Jorge de Lima, sobretudo, a partir de sua trilogia cristã: *Tempo e eternidade* (1935)⁴; *A túnica inconsútil* (1938); *Anunciação e encontro de Mira-celi* (1950) já acentuava uma tímida melancolia, que veio a granjear cor em *A pintura em pânico* (1943)⁵, quando o autor experimentava momentos conturbados em sua vida pessoal, ao mesmo tempo em que assistia aos efeitos nefastos da Segunda Guerra Mundial. Sem olvidar dos avanços científicos que, desde o século XIX, impulsionaram mudanças na forma de ver o mundo das pessoas, visto que este período “é extremamente conturbado. O tempo parece correr mais rápido com o avanço da tecnologia e, a partir disso, a velocidade e a quantidade de eventos que sucedem é massiva”. (CORDÁS & EMÍLIO, 2017, p.111). Por essa razão, em a *História da melancolia*, vê-se também a importância dessas evoluções para construção do sujeito, pois, em um mundo cada vez mais veloz, o ser precisa encontrar-se e acompanhar essa conjuntura de modificações sociais, obviamente,

⁴ Livro escrito junto ao poeta Murilo Mendes.

⁵ Obra construída a partir de versos (legendas) e fotomontagens.

recebendo sequelas em sua mente e corpo, o que imprime, no caso da poesia, em uma mudança estética.

A melancolia, nascida no íntimo dos indivíduos, foi pensada por diferentes vertentes analíticas, a exemplo de Aristóteles, Freud, Foucault e tantos outros, que verificaram uma certa ação nefasta na vida humana, resultante de uma perda indefinível estabelecida com o objeto de amor, mas também de uma propensão ao comportamento criativo ou metafórico. Em função disso, considera-se tanto a representação do tema na literatura como parte da matéria humana edificada em diferentes épocas quanto a autobiografia dos autores, que transformaram a melancolia nascida das suas vivências em ato poético. Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Ana Cristina César são alguns exemplos de poetas que conviveram no foro íntimo com a falta e constituíram-se agentes da melancolia humana e artística.

Ao longo dos anos, observou-se que a melancolia abrigou uma ligação íntima entre o ser humano e sua “divindade”, compreendida, em alguns períodos, como um sentimento de culpa do sujeito, por não se sentir apto aos desígnios do seu Deus, justamente por causa do peso da moral cristã. Na idade Média, por exemplo, viu-se que a condição melancólica se manifestava pela ausência divina, quando os cristãos – principalmente, os monges, abandonaram suas famílias e amigos para viverem uma vida de solidão, o que os conduzia, paradoxalmente, para a sensação de também serem esquecidos por Deus. Segundo Starobinski:

A alma deve atingir a perfeição do vazio, a fim de ser perfeitamente habitada pela luz e o amor divinos que descerão nela. Dizer que a alma é capaz de Deus – *capax Dei* – é dizer que deve abolir em si mesma tudo o que não está conforme a vontade de Deus. (STAROBINSKI, 2016, p. 430).

À primeira vista, há relação entre vazio e espera como possibilidade de o sujeito alcançar a perfeição do vazio ao se conectar com o divino; o sujeito desprende-se de si em busca do ideal, para transcender segundo a vontade daquele que acredita. No entanto, ao não atingir a perfeição esperada, coloca-se em projeção o vazio que inscreve a melancolia, uma vez que ele conteve a visão, mas a perdeu.

No primeiro capítulo desse trabalho, desse modo, propõe-se uma revisão contextualizada de pontos significativos inerentes às produções artísticas que antecederam e do período ao qual as obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes pertencem; sendo subdividida em três tópicos: tensões estéticas e ideológicas que perpassam a Semana de Arte Moderna, sua estreita relação com as vanguardas europeias, para, enfim, discutir a presença – ou ausência – da fotomontagem nas produções artísticas do Brasil; as configurações da poesia na modernidade, como se transformou no século XX, ao mesmo tempo em que elege a fotomontagem como um meio de criação artística, por conseguinte, poética. E, por último, recupera-se as principais idiosincrasias de Murilo Mendes e Jorge de Lima, nas quais emergem a aproximação com as estéticas de vanguarda, a confluência entre os autores à medida que recuperaram, em suas obras, as dualidades entre o eu e a sua religiosidade.

No segundo capítulo, onde se concentra a base teórica da dissertação, tem-se uma abordagem histórico-crítica da melancolia, na qual se discute os mais variados autores e modos de pensar as configurações melancólicas na sociedade. Jean Starobinski (2016), Moacyr Scliar (2003), Cordás & Emílio (2017), Sigmund Freud (2010a), Antonio Quinet (2009), Costa Lima (2017) são usados para afunilar percepções relevantes em torno da melancolia; inclusive porque, alguns já fazem um paralelo sistemático entre a literatura e as manifestações dessa condição na história da humanidade. Para realização dessa leitura, adotaremos, sobretudo, os estudos de Jean Starobinski (2016), haja vista que este autor contempla, de maneira ampla, as discussões em torno do fenômeno melancólico.

O terceiro capítulo, constituído de análise, coteja as obras *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes e *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, expondo traços semelhantes e divergentes entre os autores. Nessa seção, percebe-se como o autor alagoano alarga as possibilidades semântico-discursivas da obra do mineiro, ao imiscuir literatura e fotomontagem como elementos catalisadores de efeito estético. Além disso, essa parte mostra como a melancolia em Mendes encontra-se embasada em um sentimento de transgressão, quando o eu lírico – ao romper com os interditos – sofre, no cerne, com as agruras da ideia de punição. E em Lima, por outro lado, além de haver esse elemento norteador, há o acréscimo de uma mídia – a pintura – e o ensejo de representar a melancolia não apenas pelo sujeito lírico, mas por um conjunto de signos que – historicamente – remete para esse estado.

2 TENSÕES MODERNISTAS NO BRASIL

A poesia brasileira, do final do século XIX, destacava-se enquanto parnasiana, na medida em que se elegia a forma, sua estrutura, como principal objetivo de um projeto estético. Por isso, Olavo Bilac granjeou uma notoriedade – inerente ao seu tempo – negada a Cruz e Sousa, poeta simbolista, cuja obra recobrava, além da sensibilidade, um impulso espiritualista. Mas, é com Augusto dos Anjos que o princípio da beleza formal, apreciado pelo Parnasianismo, encontra sua revelia, ou melhor, o paraibano, com suas imagens pujantes, deformadas, instaura no Brasil uma concepção de poesia atrelada ao estranhamento, até então não praticada pelos principais ciclos literários do país. A expressividade dos versos do pré-modernista, de certa forma, recupera o aspecto cientificista – relevante para as teorias filosóficas que permearam o século – e o amalgama com as inquietações do sujeito frente às instâncias indelévels, a exemplo da morte.

A partir do final do século XIX, o Brasil experimentava uma guinada artística com os ditos pré-modernistas – Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto – que se desdobrou em uma pluralidade de vertentes e modos de trabalhar com o significante literário. Cada autor possuía sua própria característica, dando ao período a túnica da heterogeneidade. O contexto ainda não era de todo auspicioso para o novo na literatura; Monteiro Lobato, por exemplo, participava de uma percepção retrógrada do que seria arte “era avesso às inovações artísticas, não as aceitava e, acima de tudo, seu conhecimento teórico e crítico de arte radicava-se nas lições acadêmicas e tradicionalistas”. (BRITO, 1974, p.57). Portanto, embasava-se nos obsoletos padrões miméticos⁶, ao preconizar o objeto artístico em uma dimensão padronizada, “equilibrada”, para usar, ao mesmo tempo, um elemento renascentista e oposto às chamadas artes de vanguarda.

Assim, os autores alocados didaticamente, pela crítica literária, no período de transição entre as escolas literárias do final do século XIX e Modernismo, receberam a alcunha de pré-modernistas, por permanecer, sobretudo no que concerne à estética no intervalo entre os dois tipos de produção⁷ e não por possuírem um

⁶ Até o século XIX, na Europa, buscava-se o ideal mimético, quando a pintura se limitava à tentativa de imitação da realidade. É com o Impressionismo, no entanto, que essa versão clássica da arte começa a entrar em caducidade.

⁷ Com os pré-modernistas, vislumbram-se elementos inovadores – que serão percebidos em obras posteriores – e aspectos estéticos que já tinham sido produzidos por autores do passado.

projeto sistematizado. Isso explica os ataques virulentos de Monteiro Lobato à Anita Malfatti, cujas consequências reverberam em sua incapacidade de lidar com as críticas, como também de voltar a experimentar novas formas em suas pinturas. A pintora que havia se inspirado em traços vanguardistas soçobra nos escombros – ocasionados por Lobato – de sua própria obra. A queda de Malfatti trouxe consigo o reerguer de uma postura artística de subversão, quando um grupo de artistas encetou a busca por uma modernidade. Das *cinzas* da artista depreciada (resultantes das críticas injustas de Monteiro Lobato), ergueu-se no Brasil todo um movimento de inquietação, que culminou na Semana de 1922. Entretanto, foi com o russo Lasar Segall que a pintura brasileira comungou com os arquétipos europeus, mesmo que seus quadros não tenham repercutido, no sentido de sofrerem represálias da crítica, como os de Anita.

Seu companheiro de luta – menos veemente, mas assaz profícuo – Mário de Andrade – rechaçou o atributo de futurista, dado por Oswald, durante a efervescência modernista. Stegagno-Picchio (2004) explica os motivos que fizeram Mário recusar o termo futurista. De acordo com a historiadora, o escritor de *Macunaíma* deixa de se reconhecer enquanto futurista devido ao medo das ortodoxias do catolicismo e não por causa da inclinação do Futurismo ao Fascismo, ou seja, faltou-lhe, a princípio, a consciência da problemática que encapsulou a vanguarda mencionada. A importância de Mário de Andrade deu-se, em primeiro lugar, pela experimentação de uma nova linguagem pensada pelo Modernismo, como pode ser percebido nas suas principais obras: *Paulicéia Desvairada* (poemas) e *Macunaíma* (Romance). Em segundo, acrescenta-se a qualidade de sua escrita ensaística, uma vez que se tornou reconhecido pelos seus crivos assertivos sobre seus contemporâneos, a exemplo de Jorge de Lima.

O ápice qualitativo do Modernismo em sua primeira fase acontece com a poesia de Manuel Bandeira. O autor de *A cinza das horas* deambulou por vários caminhos literários e, mesmo não se reconhecendo como simbolista ou parnasiano, é possível perceber traços desses movimentos nos seus primeiros livros. A publicação de *Libertinagem* (1930), por outro lado, revela como a linguagem almejada pelo modernismo encontra um ponto nevrálgico; isso porque, nesse livro, além da ruptura com as convenções clássicas, há a absorção do cotidiano, da simplicidade, como elementos que engendram uma nova forma de poeticidade.

Nessa perspectiva, a linguagem acompanha a intencionalidade do seu autor, bem como do período no qual ela está inserida. Sua modificação emerge – e modifica – o seu entorno. As tendências expressionistas do início do século XX, por exemplo, abordam uma concepção de mundo, em si, desfigurada; a conquista do verso livre, em uma dimensão estrutural, reverbera em uma maior busca de liberdade em sociedade; sendo assim, forma e intencionalidade são realidades complementares, uma vez que a transformação de uma pressupõe a da outra. Em outras palavras, a forma como a arte é construída perpassa uma maneira de (re) pensar e (re) existir no mundo. Trazendo a reflexão para depreender a ebulição durante o Modernismo, Lafetá diz:

o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 1996, p. 20).

Com efeito, no Modernismo, verifica-se essa complementação entre a construção de um projeto estético, a partir do qual se renovaram as estruturas de uma linguagem até então ligada a uma compreensão clássica da literatura, ao mesmo tempo em que, ideologicamente, a linguagem modernista traz consigo uma organização que parte do desejo de independência artística e busca por uma representação atrelada ao social e à existência das classes, sobretudo, das afastadas dos centros. Em termos assertivos, o projeto ideológico do Modernismo possibilitou a criação de sua particularidade, mesmo possuindo confluências com as vanguardas europeias, por fomentar aspectos inerentes à realidade brasileira, uma vez que

O nacionalismo foi um catalizador dos vários traços da modernidade em nosso país, muitas vezes simplificando elementos que a lógica de nossa cultura literária suprimiu, pôs de lado, escanteou. E nisso não cabe o discurso da desatualização ou da incapacidade de imitação perfeita do modelo europeu; nosso modernismo não foi menor ou maior que os outros movimentos emancipadores da vanguarda europeia, mas a simplificação que operou pela via do nacional foi um traço particular da nossa literatura, cumprindo, inclusive, importante papel. (ANDRADE, 2008, p. 85).

Ao traduzir os processos de criação oriundos de outros países, o modernismo brasileiro conseguiu, além de ressignificar, produzir algo que não é emulação do europeu, nem tampouco continuidade. Procedimento semelhante ocorreu com a produção literária de Cabo-verde, quando os cabo-verdianos, em diálogo histórico e ideológico com o Brasil, resolveram produzir uma arte inovadora, ao se afastar dos padrões lusitanos de se pensar e escrever a literatura. Nesse sentido, ao revisitar Manuel Bandeira em suas obras, os cabo-verdianos também engendraram uma maneira de traduzir a semântica bandeiriana nas ressonâncias do arquipélago.

O intuito de fazer essa recapitalização histórica do Modernismo no Brasil, por outro lado, partiu da necessidade de pensar como as artes foram recebidas pelos diversos setores da sociedade brasileira. A recepção de *Os sapos*, de Manuel Bandeira, na Semana de Arte Moderna e os crivos de Monteiro Lobato às pinturas de Anita Malfatti, nada mais são que reflexos de como essas artes desarmônicas encontraram entraves em um contexto de inovação, subversão, mas também de uma organização cultural retrógrada.

Embora o evento de 1922 tenha acoplado um número significativo de maneiras de produção artística, nem todas estavam presentes com tanta veemência como a literatura e a pintura. Uma delas foi a fotomontagem – processo de colagem de figuras para uma criação poética – seja devido à simplicidade de sua elaboração, seja em virtude do caráter enigmático. Mário de Andrade (2010), ao mencionar Jorge de Lima como a principal figura artística desse sistema semiótico, explica que, no Brasil, poucas pessoas enveredaram por esse caminho, o que, em certa medida, justifica a ausência desse tipo de produção no desenrolar da Semana de Arte Moderna. Em contrapartida, a fotomontagem enfrentou repulsa por parte da crítica da época devido à estranheza que era inerente ao seu processo de criação imagética; o Monteiro Lobato de Jorge de Lima, Tristão Ribas, depreciou seu livro de fotomontagens, acrescentando, entre várias críticas, como as obras do alagoano eram perturbadoras e grotescas.

A colagem no Brasil não conquistou o mesmo espaço que nas artes de vanguardas europeias, ainda que seu princípio formador – junção de elementos – tenha participado do processo de criação literária, como visualizado nas poesias de Jorge de Lima e Murilo Mendes. Se o Cubismo trabalhou, em seu processo criativo, com a colagem de figuras para compor seu objeto pictórico, constituindo uma forma

peculiar de catalisação imagética e sendo reconhecida como um meio assertivo de produção, aqui a técnica, em termos de artes visuais, encontrou poucos adeptos, bem como um número reduzido de apoiadores e artistas.

Quando se fala na obra de Jorge de Lima, por exemplo, inclusive em alguns livros didáticos, não se referem – ou dão ênfase – a produção enquanto fotomontagista. Obviamente, devido à abrangência de sua produção, a crítica salienta as que angariaram maior notoriedade na época. Nesse contexto, limita-se a compreensão dos diversos direcionamentos da obra limiana, por olvidar as faces de um poeta que se faz artista plástico e romancista. Assim, verifica-se que a fotomontagem, enquanto criação lírica, é relegada tanto na conjuntura artística do Modernismo quanto na percepção ampla da obra poética de Jorge de Lima.

2.1 Poesia moderna e fotomontagem

O poeta de vanguarda não teme o novo e a ele só repugna o que é anacrônico e perempto, o que traz o cheiro de mofo. (ÁVILA, 1978, p. 85)

Concepções retrógradas do ensino de literatura restringem a poesia às manifestações artísticas postas somente na escrita, isto é, em poemas, restringindo o olhar crítico às estruturas transmitidas por meio de palavras, o que diminui o alcance de análises pertinentes sobre como a poesia emerge em outras mídias, a exemplo do cinema, da escultura, das fotomontagens, ou, até mesmo, na poesia performática, cujo suporte para sua realização é o próprio corpo humano. Pensando dessa forma, estes sistemas semióticos também são responsáveis por criar imagens poéticas e, por conseguinte, constroem nos limites de suas especificidades, traços estilísticos altamente sugestivos.

Adalberto Muller (2012), ao pensar sobre a poesia na modernidade, traz uma discussão interessante, a partir da qual é forçoso refletir sobre o lugar da poesia moderna e não produzir discussões infundas sobre a ontologia do lirismo; sendo mais relevante, nessa perspectiva, problematizar os espaços – suportes – onde a poesia se manifesta, do que traçar definições peremptórias sobre o lírico. Dessa forma, esse pensamento de Muller encontra-se em consonância com as perspectivas poéticas produzidas, sobretudo, a partir do século XX. Um exemplo desse tipo de poesia acontece com as fotomontagens de Jorge de Lima, já que de acordo com as

reflexões de Rodrigues (2010) sobre a compreensão de poesia por Jorge de Lima, sabe-se que ele a compreendia de maneira ampla, sem limitar a escrita, ou seja, independente do meio utilizado para criação do efeito estético/sugestivo das suas obras. Muller (2012), ainda, explica a poesia como fenômeno da intermedialidade, o qual se desenvolve na relação estabelecida entre a poesia e as diferentes mídias, isto é, a poesia – como evento de criação – se desdobra em diferentes formas. Dessa maneira, a poesia não depende, exclusivamente, da escrita, o que a faz ser pensada em diversos enquadres, dando margem para estudos profícuos entre suas manifestações; aliás, há nas poéticas da modernidade, em suas imbricações com as vanguardas, um esforço de retorno ao primitivo, dada à compreensão macroestrutural que se tem da poesia.

Nessa perspectiva, sabe-se que a montagem é uma das maneiras pelas quais a poesia pode ser alcançada. Tal recurso foi demasiado utilizado pela vanguarda surrealista tanto nos filmes⁸, quanto em fotomontagens. Para Eisenstein (2002, p.11), “a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes” e surge, normalmente, em períodos de instabilidade social, reorganizando e estruturando ativamente a realidade, recobrada poeticamente pelo sistema de justaposição. Plaza (2003), por seu turno, explica que a arte, da qual enfatizamos a montagem, não se produz no vazio; e, na contemporaneidade, constituiu-se enquanto bricolagem – tradução – da história. Dessa maneira, a relação entre montagem e poesia pode ser pensada a partir da própria tradução, haja vista que “tradução e invenção se retroalimentam”. (PLAZA, 2003, p.39). Assim, a maneira como se compreende a poesia, bem como sua dimensão em relação à sociedade, são ampliadas, o que a possibilita ser pensada enquanto resultado de um processo de colagem e/ou tradução.

Ademais, o uso expressivo da montagem no Surrealismo na Europa e no Brasil ratifica esse argumento de Eisenstein (2002), levando em consideração os sérios conflitos do século XX que ceifaram várias vidas, fragmentando o ser humano nas suas realidades físicas e psicológicas. Dessa forma, o ser esmiuçado é reverberado na arte por meio da montagem, construída a partir das várias faces que

⁸ Na película *Um Cão Andaluz* (1929), de Luiz Luis Buñuel e Salvador Dalí, visualiza-se como a montagem é utilizada com o intuito de criar imagens poéticas. Obra disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg>. Data de acesso: 10/02/2022.

compõem o ser humano. Além do que, já em seu processo criativo, a montagem traz consigo o esmiuçar do sujeito, unido por tendências, desejos e dualidades.

Se a montagem cinematográfica engendra uma reverberação da sociedade caótica. E, em seu princípio fragmentado, dialoga com o fundamento da colagem: a concatenação de planos para compor cenas, figuras; a fotomontagem, ao se utilizar do mesmo fundamento, também atua na mesma direção, no sentido de que sua forma fragmentada aponta para o mundo estilhaço em decorrência não somente da modernidade, como também dos conflitos bélicos que permearam o século XX. Aqui, verifica-se como as artes convergem entre si, alimentando-se mutuamente. Assim como os gêneros literários se hibridizaram diacronicamente, as diversas realidades artísticas convergiram tanto em situações de produção, quanto em técnicas de realização. Isso aconteceu, nesse sentido, quando a poesia moderna recuperou a colagem em seu processo criativo, enquanto ato de vanguarda. Segundo Andrade:

A vanguarda heróica de 22 projetou numa arte experimental, encarnada pela figura exponencial de Oswald, ao menos em sua aura de maior repercussão, o ideal moderno por excelência de negação de representação da poesia, modelo das poéticas tradicionais, detonando as estruturas de imitação usual do real, abrindo a linguagem poética para uma dinâmica estética mais condizente com o mundo daquele momento. Uma poética da fantasia, do apagamento do aspecto referencial, do corte abrupto, da aproximação com a técnica da montagem do cinema. (ANDRADE, 2008, p.83).

Ao mesmo tempo em que a absorção da colagem na poesia moderna impulsiona uma nova maneira de conceber o objeto artístico – agora destituído de uniformidade – cria-se a poesia da experimentação, a partir da qual não existe uma estrutura homogênea, assim como na sociedade da qual participa. Além disso, nessa forma de literatura, a voz lírica deixa de ser uma representação de uma individualidade para se concentrar enquanto uma linguagem mediadora entre o interior e o que lhe impulsiona: o universo de camadas do que lhe é externo: “essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo”. (COLLOT, 2013, p.224). Dito de outro modo, retira-se, na poesia moderna, a imagem, por vezes, clássica de um eu lírico, a fim de o pensar em sua materialização na linguagem. Ao mudar a

concepção que se tem de um sujeito lírico na poesia moderna, bem como seu processo criativo, surge a necessidade de rever os métodos de análise, uma vez que um novo tipo de poesia incita, por parte da crítica, uma nova postura. Afinal, não se analisa um poema concretista com o mesmo conjunto de regras dado a um alexandrino, por exemplo. Dessa maneira,

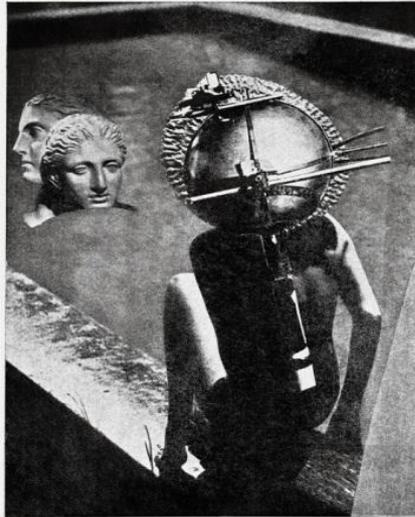
Não se pode julgar a poesia de vanguarda com afirmações ingênuas, com conclusões fáceis, apenas por se ter visto um poema de ter experimental que não se chegou a compreender. Ademais, toda nova linguagem choca de início a inteligência afeita a estruturas já padronizadas, às convenções consagradas pela sanção social, pela educação. (ÁVILA, 1978, p. 80).

Da mesma forma em que, para o poeta, a construção de um verso livre lhe pede um maior esforço, pela necessidade de criar um ritmo que se enquadre ao seu poema, a poesia moderna solicita uma atenção às possibilidades de uma linguagem em tensão, cuja consequência, obviamente, é o aumento da complexidade. Ademais, a poesia nem sempre será compreendida ou terá seus sentidos exauridos; principalmente quando produzida em um cenário não somente de transformações sociais, mas de experimentação. Por isso que as fotomontagens, entendidas enquanto formas de poesias na modernidade, geraram desconforto e um sentimento de estranheza, por parte da crítica. Sobre a poesia moderna, Cavalcanti assinala que

não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas[...] a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. (CAVALCANTI, 2008, p. 416).

É justamente esse movimento de estranheza gerado pelo insólito e pela colagem, que a imagem – ao se desfazer em fragmentos – torna-se outra, por angariar a possibilidade infinita de significados. Cavalcanti (2008), embora se refira a uma dimensão da literatura enquanto palavra, consegue dialogar com a concepção da poesia moderna no desdobrar da linguagem em termos de imagens, como no caso das fotomontagens limianas. Veja-se, nesse sentido, o exemplo abaixo:

Figura 1 – América versus Europa



(LIMA, 2010, p. 111)

A justaposição das imagens, engendra a criação de um novo objeto, cuja sugestividade é acompanhada, nas obras de Lima, pela complementação do verso; assim, pintura, fotografia e literatura se complementam pela *collage*. A fotomontagem, portanto, configura-se como uma produção artística, que coaduna diversas figuras, sem nenhum elo antecedente, a fim de criar efeitos específicos e sua natureza permite que sua criação parta da simplicidade do recorte de figuras, presentes em jornais e revistas, visando fomentar imagens poéticas. Além disso, segundo Rodrigues (2010, p. 9), “a fotomontagem adequava-se perfeitamente à proposta de extrair força e beleza da justaposição de elementos díspares”. A força, portanto, concretiza-se no poder de evocar percepções críticas em um mundo estraçalhado socialmente pelos acontecimentos que permeiam o momento histórico de seu autor, partindo de elementos, aparentemente sem nenhuma nova utilidade, a fim de problematizar o sujeito, seu espaço e sua visão de mundo.

A beleza, por outro lado, na poesia moderna, não pode ser entendida em seu sentido genérico, ela também pode estar no grotesco e estranho para sociedade, como também se desdobra na percepção das potencialidades da linguagem. Tanto é, que em Friedrich (1978, p. 44), tem-se uma ratificação desse argumento, visto que “a anormalidade se anuncia como premissa do poeta moderno, e também como uma das razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional[...] a nova beleza pode coincidir com o feio”. Nesse contexto, o exemplo de *A pintura em pânico* encaixa-se perfeitamente nessa proposta de poesia, que rompe o tradicional e

revela as mais belas subjetividades líricas a partir da anormalidade objetivada no estranhamento, ou melhor, naquilo estabelecido como feio. Assim, a fotomontagem renova a linguagem literária no Brasil, ainda que funcione na intermedialidade – para usar um termo de Muller – na aproximação com as realizadas pelas vanguardas europeias, mormente pelas produzidas por Max Ernst.

A asserção de Ávila sobre poesia moderna dialoga, plenamente, com a compreensão em torno da fotomontagem, pois esta também “busca, na revolução das formas e da linguagem, sintonizar-se com a técnica do nosso tempo e utilizar os recursos que lhe são oferecidos para uma expressão”. (ÁVILA, 1978, p.135). A fotomontagem é, nessa perspectiva, espelho de um tempo fragmentado, do qual lhe retira o princípio formador de sua arte: a composição dos estilhaços em uma nova forma de comunicação. E, em consonância com os desdobramentos das artes na Europa, a fotomontagem se encontra no limiar entre o Cubismo – por usar a técnica da colagem – o Dadaísmo, ao quebrar os matizes de uma arte padronizada (sendo uma espécie de antiarte), e do Surrealismo, na medida em que, em seu processo criativo, dá abertura para as ações do inconsciente: “a fotomontagem permitia ainda uma revelação do inconsciente, pois fazia vir à tona as tendências recônditas, os instintos e os desejos recalçados, os ideais e a cultura de uma pessoa”. (CAVALCANTI, 2012, p. 144). Dito de outro modo, a fotomontagem caracteriza-se como uma premissa onírica da poesia; a partir da qual os instintos e a forma como seu artista compreende o mundo são externados; ela, na aparente simplicidade, como aponta Mário de Andrade (2010), deixa rastros que, se seguidos, formam o itinerário da psique de quem a produz.

2.2. Ilustres desconhecidos: A confluência de Jorge de Lima e Murilo Mendes

“A amizade é matéria de salvação”.

(LISPECTOR, 1998, p. 09)

É indubitável a aproximação de Jorge de Lima e Murilo Mendes com o Surrealismo, ainda que os autores não se reconheçam enquanto surrealistas, nem consigam se restringir às potencialidades abertas por essa vanguarda. Na verdade, os escritores mencionados podem ser considerados surrealistas mais no sentido da

descoberta de um jeito específico de construir imagens poéticas – na concatenação imagética a partir de elementos díspares – que em uma filiação dogmática ao manifesto de André Breton. Ponge (2004) ratifica esse argumento, quando discute sobre a inclinação de Murilo Mendes ao Surrealismo; para o crítico, o autor mineiro traz para sua obra apenas o que lhe interessa: a técnica surrealista, a busca pela imagem insólita. Além disso, assim como as outras vanguardas sofreram metamorfoses no contato com a cultura brasileira, o surrealismo se constituiu no Brasil em uma forma específica: juntou-se, antropofagicamente, aos anseios e dilemas de autores brasileiros; no caso de Lima e Mendes, o Surrealismo – ontologicamente oposto ao catolicismo, já que pregava a liberdade em todas as dimensões do sujeito – juntou-se ao cristianismo, a partir do qual catalisou imagens geradoras de espanto em sua aparente disparidade.

Os pioneirismos artísticos ocorridos na Europa do século XX movimentaram as várias dimensões socioculturais do Brasil, mesmo quando os nossos artistas, movidos por um senso de liberdade, buscavam uma espécie de autonomia – um tanto quanto utópica – nos diversos segmentos das artes. Basta recordar como o culto à mimese aristotélica deu lugar à fragmentação e ao grotesco; até então, impensáveis em uma concepção hegemônica de Arte. Essas novas tendências também são percebidas em Murilo Mendes a partir do momento em que o autor elege a desordem (ARAÚJO, 2000) como caminho possível de sua poesia, ao mesmo tempo em que Lima, ainda mais submerso em um esforço contínuo de renovação artística, usa tanto de técnicas inerentes ao Cubismo – a exemplo da *Collage* desenvolvida, a priori, por Picasso e Braque – quanto da ideia de feio proporcionada pelo Fauvismo e, mais ainda, de uma construção artística que transita pela antiarte Dadá, quando se refere à produção enquanto fotomontagista.

Nesse contexto, a colagem, enquanto técnica e meio de organização literária, produzida pelos amigos-poetas está além das percebidas em suas fotomontagens – Murilo Mendes tentou elaborar esse tipo de arte, mas logo desistiu – uma vez que se encontra no cerne de seus poemas. No momento em que os versos são sistematizados não de uma maneira lógica, linear, e sim na combinação de estruturas tensionadas, causadoras de imagens oníricas. Em algumas obras, por essa razão, o estilo fragmentado se desdobra no senso de ilogicidade, na abertura para múltiplas interpretações e, dessa forma, em poéticas que não se esgotam em si mesmas.

São Jorge de Lima e Murilo Mendes, nesse sentido, figuras essenciais para que se depreenda a pluralidade de ressignificações elaboradas na arte modernista, embora esse termo seja, de certa forma, insuficiente para delinear o panorama e o alcance das formas poéticas produzidas pelos dois. O olhar para as suas obras ratifica não somente um desejo de renovação “O que eu não queria mesmo era me repetir⁹”, mas também a capacidade técnica de renovar os enquadres da Literatura sem desprezar as raízes e convicções onde fincaram o cerne de suas produções em cada etapa de suas vidas. Seja em Minas Gerais seja em Alagoas, diacronicamente, embasando-se no título do próprio Murilo Mendes, a poesia de ambos é constituída de metamorfoses – transformações permeadas pela experiência de um mundo, por vezes, caótico.

Com efeito, as paisagens de Minas Gerais, com ênfase em Ouro Preto, aparecem em Murilo Mendes, no seu imaginário poético, enquanto os matizes do Nordeste refazem os caminhos da infância limiana, das suas vivências em Alagoas, como também se materializam na produção ficcional de Jorge de Lima, como nos romances *Calunga* (1935) e *A mulher obscura* (1939). Nessa perspectiva, como assinalou a crítica ao longo dos anos, ambos também transpuseram os espaços pelos quais perpassaram para suas respectivas obras. No caso do autor de *O Anjo* (1934), mesmo em sua prosa regional, há indícios de uma religiosidade; obviamente, marcada pelas crenças de um povo sem rebuscamentos eclesiásticos, uma espécie de cristianismo popular, como em alguns de seus poemas.

A ida de Jorge de Lima para o Rio de Janeiro, a construção da amizade com Murilo Mendes, a conversão de ambos ao catolicismo, guiaram, assim como pensa Bosi (2015), uma tentativa de retomar uma poesia atrelada aos ideais cristãos, onde símbolos eclesiásticos foram constantemente evocados. O resgate da poesia cristã em paralelo às produções literárias que eclodiram após a Semana de Arte Moderna, pode não ser um dos principais alvos da crítica literária no Brasil, tampouco o que apresente o que de mais significativo foi produzido nesse período de diversidade cultural, cuja tendência recaia ora em uma estética de ruptura, ora em um desejo de amadurecimento literário, sobretudo quando pensamos nas poesias produzidas, respectivamente, na primeira e segunda fase do Modernismo. Em outra perspectiva,

⁹ Frase mencionada por Jorge de Lima em entrevista concedida a Amadeu Amaral Jr em 1941. O fragmento aparece na apresentação da segunda publicação de *A pintura em pânico*, datada de 2010.

o reconhecido desejo de retorno espiritual encontra densidade na medida em que assume formas multifacetadas em Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Embora confluentes, os poetas mencionados apresentam peculiaridades no que concerne à maneira pela qual apresentam os rastros de suas religiosidades, tanto esteticamente quanto no decorrer de suas biografias. Lima, por exemplo, possuía uma inclinação religiosa – não simplesmente cristã – desde a infância, quando escrevia poemas pueris dedicados à imagem da mãe de Jesus. Por outro lado, o alagoano, por ter nascido em uma terra enraizada nas matrizes africanas, consegue coligar traços dessa religião-cultura para sua poesia, como pode ser visto no *Poemas Negros* (1947). Nesse sentido, ao falar sobre Jorge de Lima, é pertinente pensar em como as fases de sua vida permeiam as etapas de sua poesia.

Murilo Mendes, por sua vez, encontra na figura de Ismael Nery, a oportunidade de refletir sobre os conhecimentos católicos. Um catolicismo destituído de uma vivência castradora e dogmática, mas que se dirigia às ações concretas nos meandros da Sociedade. Cavalcanti (2008), ao explicar a importância de Ismael Nery na obra de Murilo Mendes, argumenta que a teoria¹⁰ criada pelo pintor se encontra reverberada nas aquarelas poéticas do mineiro; isso porque, em parte de sua poesia, o autor de *Poesia Liberdade* (1947) pensará o cristo humanizado, sem a aura autoritária do Antigo Testamento.

Ainda assim, é em Tempo e eternidade que Jorge de Lima e Murilo Mendes afunilam as diretrizes de suas poesias. A escrita em conjunto mostra mais uma concatenação ideológica entre os poetas que uma mera associação estilística. Nessa perspectiva, nessa guinada à poesia cristã, o eu lírico torna-se um apreciador das vontades divinas, ou melhor, a função do poeta se circunscreve a ouvir a voz de Deus e a transformá-la em poesia; o ser supremo é o autor que guia a mão do poeta no seu ofício, o que é consumado com a publicação de *A túnica inconsútil*, haja vista que neste livro, ora em autoria de apenas Jorge de Lima, torna-se evidente esse movimento de subserviência do poeta para com a figura do Cristo; quando, por outro lado, é o próprio ser divino que se inscreve por meio do poeta, fazendo com que o

¹⁰ “O Essencialismo era uma filosofia para ser vivida no dia-a-dia e se assemelhava ao cristianismo primitivo, na medida em que o homem deveria se indignar com as injustiças presente no mundo. Outra característica importante do sistema essencialista se mostra na concepção de um Cristo encarnado e modelo a ser seguido pelos homens. Nesse sentido, a filosofia de Nery vai convergir com alguns pontos do Surrealismo e do Comunismo, principalmente no que diz respeito a não incompatibilidade entre espírito e carne, uma filosofia a ser vivida no cotidiano e a partir da justiça social”. (CAVALCANTI, 2008, p.423)

último seja apenas o meio pelo qual externa sua presença; sem olvidar que a própria construção dos versos e o vocabulário recobram, em certa medida, os versículos bíblicos, mostrando, por conseguinte, como a forma poética almejava (re) produzir um efeito de consonância com a tradição cristã.

ALTA NOITE QUANDO ESCREVEIS

Alta noite, quando escreveis um poema qualquer
 sem sentirdes o que escreveis,
 olhai vossa mão — que vossa mão não vos pertence mais;
 olhai como parece uma asa que viesse de longe.
 Olhai a luz que de momento a momento
 sai entre os seus dedos recurvos.
 Olhai a Grande Mão que sobre ela se abate
 e a faz deslizar sobre o papel estreito,
 com o clamor silencioso da sabedoria,
 com a suavidade do Céu
 ou com a dureza do Inferno!
 Se não credes, tocai com a outra mão inativa
 as chagas da Mão que escreve.
 (LIMA, 2006, p. 175)

Somente para respaldar esse movimento de transformação do eu lírico em sua divindade, retroalimentando-se, o poema *Alta noite quando escreveis*, de *A túnica inconsútil*, aborda a relação complementar de um eu repleto de um outro, de um Deus que é exaltado no labor do poeta, que, paradoxalmente, também é seu – como se Deus escrevesse sobre si. Em outras palavras, o retorno à lírica cristã engendra a comunhão dos autores com a crença salvífica de Cristo, sendo a poesia uma das formas pelas quais essa salvação devia se manifestar. Em contrapartida, o percurso cristão dos autores, interessa a essa pesquisa por demarcar – nas obras – como a compreensão *Humano X Deus* vai da confluência total à revelia, no momento em que o sujeito repele o sagrado, ou melhor, quando o indivíduo afasta, em seu discurso, a moralidade religiosa.

A complexidade dos autores enfatizados encontra sua gênese, nesse contexto, em vários momentos de suas poesias, pois, além do contato com o essencialismo de Nery, em alguns momentos, o desejo genuíno de religiosidade se desenvolve em conflitos no desdobrar de suas poesias, sobretudo, a partir do momento em que o erótico – bem como outras vontades humanas, tidas como pecados dentro das celas religiosas – emerge no sujeito lírico. Desse modo, os laços religiosos transformam-se em nós. Os sentimentos de punição, advindos do

cristianismo, também acompanharam e costuraram a túnica dessas poesias, em si, multifacetadas.

É com Mendes, ainda assim, que a literatura granjeia um toque jocoso, que, guardadas as devidas proporções, recordam o verso conciso, irônico, corrosivo de Oswald de Andrade. A diferença nasce, por outro lado, na transgressão muriliana no que tange à religião anteriormente professada; aliás, mesmo em poemas em que se verifica desdobramentos católicos, o autor consegue usar os dogmas como propulsores imagéticos de sua poesia, elegendo, para isso, a ironia e a metáfora como principais elementos para a construção desses efeitos de sentido. No livro *A poesia em pânico*, em diversos poemas, o eu lírico, ironicamente, afronta os interditos estabelecidos pela crença cristã, identificando-se com a imagem nefasta do pecado, o que, como percebido nas próximas seções, provoca uma inquietação diante de si e do mundo. O senso de inconformidade diante da clausura religiosa e da caoticidade do mundo, presente em *A poesia em pânico*, eclode, com desassombro, em *As Metamorfoses* (1938).

Ainda assim, o pânico da poesia muriliana tem sido refletido somente a partir do prisma erótico, o que, ao nosso ver, deixa de lado outro elemento basilar presente na obra: a melancolia de um sujeito permeado por crenças opressoras de uma libido a ser vivida. Freud (2010b), em *O mal-estar da civilização*, reflete justamente sobre a disparidade entre os sentimentos humanos e as barreiras levantadas pela organização social, cujas consequências recaem ora no impedimento da realização libidinal – no sentido de desejo – ora na repreensão dos impulsos da agressividade humana. Assim, interessa a esse trabalho discutir sobre como a cultura induz o sujeito lírico de Mendes frente às suas pulsões, direcionando-o, por conseguinte, às veredas da melancolia.

Além de trabalharem em colaboração na escrita do livro *Tempo e Eternidade*, os autores salientados contribuíram para proficiência das produções de ambos reciprocamente: Jorge de Lima dedicou algumas de suas obras para Murilo Mendes; enquanto este se tornou leitor arguto das produções do primeiro. As críticas do mineiro aos livros *A pintura em pânico* e *Invenção de Orfeu* revelam, além da assertividade valorativa de Mendes, a maneira como um poeta concebe o fazer poético de outro, tornando-se responsável pela incumbência de problematizar os livros – sem cair em uma “camaradagem”, que pode ser realizada tendo em vista o

companheirismo da amizade – ao tecer questionamentos em torno de produções literárias, com nível significativo de complexidade.

Devido ao hermetismo, fomentado pelo trabalho com o significante em *A pintura em pânico*, o livro foi alvo de críticas desprovidas de reconhecimento do que inovador estava sendo produzido no Brasil nos primeiros anos da década de quarenta e, por esse motivo, Tristão Ribas, um dos críticos da época do lançamento do álbum de fotomontagens, de forma virulenta e imprecisa, criticou o livro *A pintura em pânico*, do poeta alagoano Jorge de Lima, por desconhecer – ou não compreender – as incursões vanguardistas da produção do artista mencionado. Por outro lado, em virtude da publicação de *A invenção de Orfeu*, último livro do escritor nordestino, Murilo Mendes demonstra uma certa preocupação:

O trabalho de exegese do livro terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento analítico. Nada terão a dizer de positivo certos críticos que abordam um texto de poesia como se estivessem a produzir uma ficha de estatística. (MENDES, 2017, p. 421).

O poeta – e, ao nosso ver, crítico literário – Murilo Mendes já havia percebido a densidade presente no livro do alagoano, uma vez que, ao não ser engessada, dificilmente poderia ser compreendida por uma crítica autoritária e dogmática. A dimensão ampla da epopeia moderna de Lima, por sua vez, revela-se como fonte para discussões até nos dias de hoje; onde, de um lado, observam-se as várias concatenações e fragmentações das imagens criadas pelo autor modernista, e, do outro, como recorda José Guilherme Merquior (1989), algumas pesquisas apontam para um certo plágio do alagoano, porque Jorge de Lima recuperou traços de poemas clássicos, como os de Camões. As visões mais recentes da Literatura Comparada, por outro lado, conseguem rechaçar essa segunda leitura na medida em que se compreende que, quando um elemento literário é colocado em novo contexto, assume uma nova função (COUTINHO, 2014); portanto, não se limita aos sentidos elaborados por autores que antecederam; aliás, compreendemos como um recurso estético da colagem – imprescindível para apreender a poesia limiana e, quiçá, a sua prosa.

A possibilidade de erro e de argumentação instantânea favoreciam, destarte, o surgimento de leituras divergentes que aumentam o alcance panorâmico do texto.

Ainda sobre a obra de Lima, Mário de Andrade, que havia tecido críticas negativas em relação à *Túnica inconsútil* devido à forma nada inovadora do livro, foi um dos primeiros a perceber o caráter experimental do autor de *Poemas Negros* em *A pintura em pânico*. Ao mesmo tempo em que Murilo Mendes, amigo de Jorge de Lima, também havia acentuado como o alagoano possuía pleno domínio da fotomontagem na feitura do seu livro. É Mendes que, mesmo não se reconhecendo enquanto crítico, revela como a obra de seu companheiro de discussões literárias ainda parecia incompreendida pela crítica da época, apesar de ter angariado reconhecimento desde cedo, com o *XIV alexandrinos*:

Parece-me que o espírito da obra geral de Jorge de Lima ainda não é bem visível. Certamente o poeta é festejado e incluído entre os nomes representativos da nossa literatura. Mas a verdade é que, salvo alguns iniciados, a maioria espera ainda o champollion que decifre esses textos ilustres. Dá-se isto, a meu ver, devido ao conhecido fenômeno da preguiça mental, muito corrente nestas terras de calor, mormaço e fracasso da formação universitária. (MENDES, 2017, p. 421-422).

Para além da incompreensão do livro limiano, Mendes sinaliza um dos possíveis motivos dessa situação: a má instrução dos cursos de Letras que começavam a despontar no Brasil e que, passavam a assumir, paulatinamente, o domínio da crítica literária, como os legítimos responsáveis pela valoração das obras devido ao rigor metodológico, divulgado por Afrânio Coutinho. Aqui, já se desenha a face estagnada de parte da crítica universitária. Por outro lado, o oxímoro percebido por Murilo – Jorge de Lima é aclamado pela crítica, mas incompreendido, deixado de lado – reverbera-se na contemporaneidade, porque, embora reconhecido o *outrora Príncipe dos poetas alagoanos*, a maior parte de sua obra posiciona-se no desconhecido, distante, em certa medida, do público e de discussões relevantes sobre as vicissitudes do seu processo criativo. Na mesma direção, a obra de Murilo Mendes, em virtude de sua pluralidade e criatividade, também se mostra pouco estudada, se comparada às dos seus contemporâneos.

Se os traços místico, metalinguístico e regional dos poetas encontraram algumas análises avulsas, não se pode dizer, com a mesma assertividade, que as confluências – estéticas e ideológicas – entre os autores tenham recebido a devida atenção. Ao levar em consideração, por exemplo, o aspecto melancólico como elemento basilar das obras de ambos, verifica-se que, em certa medida, Lima e

Mendes, embora explorem veredas (formas) distintas em seus processos criativos, alcançam sentido demasiado parecido: o afastamento intencional da moral social, vivido ora pelo eu lírico do mineiro ora pela linguagem de Lima, destrava sentimentos de tristeza e culpa nos sujeitos poéticos, os quais são marcas indeléveis da condição melancólica, cuja caracterização se dá por meio das imagens de pânico e danação, fomentadas pelos símbolos inerentes à religiosidade.

3 QUANDO SATURNO IMPRIME A SUA MARCA

3.1 A melancolia como signo do natural

Ao revisitar os livros que se debruçam a estudar a melancolia, seja em uma perspectiva histórica, social e/ou psicanalítica, percebeu-se sua presença nos vários períodos da vida humana. E, lado a lado ao homem, em seu processo histórico, acompanhou as diversas evoluções, ao passo em que foi vista de forma diferente ao longo do tempo. Cordás & Emílio (2017) exibem, sistematicamente, o percurso sofrido por essa condição, relacionando-a a fatores religiosos, sociais, regionais e literários, a fim de comprovar sua estreita ligação com o contexto humano.

Scliar (2003), por seu turno, afirma que a melancolia resulta de uma conjuntura sombria, marcada, sobretudo, pela presença de guerras e epidemias. Nesses eventos, o sujeito se configura vítima da violência – como nos casos dos conflitos bélicos – e da disseminação expressiva de doenças contagiosas, as quais também são instrumentos de morte e, por conseguinte, fragmentação do sujeito. Para exemplificar esse aparecimento da melancolia em uma dimensão social, basta recobrar o esfacelamento do ser humano durante os confrontos nefastos do século XX. A I e a II Guerra Mundial despertaram, em inúmeros indivíduos, o desinteresse pelo mundo, bem como de sua caoticidade, que, paralelamente, também apontava para as agruras nascidas no sujeito. De maneira semelhante, nesta concepção, a melancolia também encontra sua gênese nos momentos de calamidade pública, quando a sociedade padece diante do surgimento de uma patologia para a qual não há cura.

Por outro lado, os primeiros conhecimentos humanos sobre a melancolia são datados da Grécia Antiga; sendo percebidos nos versos épicos de Homero e refletidos na teoria dos temperamentos de Hipócrates. O médico grego pensava a condição melancólica em uma dimensão fisiológica, natural, já que a melancolia, assim como outros temperamentos, era inerente a determinados indivíduos. Ao compreendê-la enquanto *Bilis Negra*, o sujeito melancólico diferenciava-se dos demais, por se manifestar submerso na tristeza e, ao mesmo tempo, possuir inclinação autêntica às práticas superiores, a exemplo das artes. Hipócrates, nesse

contexto, sistematizou os temperamentos – traços naturais das pessoas – em quatro, a saber: Melancólico, Sanguíneo, Fleumático e Colérico.

Os nomes encontram suas gêneses em processos naturais do corpo humano, pois a Bília negra, por exemplo, é gerada no estômago, com atributos frios e secos. Já os demais, como aponta o étimo de suas palavras, derivam de outras realizações naturais do corpo humano:

o sangue é armazenado no fígado e levado ao coração, onde se aquece, sendo considerado quente e úmido; a fleuma, que compreende todas as secreções mucosas, provém do cérebro e é fria e úmida por natureza; a bile amarela é secretada pelo fígado e é quente e seca”. (REZENDE, 2009, p. 51).

Além disso, diacronicamente, cada temperamento, a depender da sua especificidade, passou a ser representado por um elemento da natureza que apontasse para a significação: “a melancolia, em virtude da analogia, se veria ligada à terra (que é seca e fria), à idade pré-senil e ao outono”. (STAROBINSKI, 2016. p. 21). Assim, o melancólico, devido à sua rigidez e capacidade de absorção, tinha como elemento a terra; o colérico, em virtude do seu caráter expansivo e quente, o fogo; o sanguíneo, por causa de sua leveza, o ar, e o Fleumático, como consequência de sua capacidade de se modificar/adaptar, a água. A oposição entre os temperamentos torna-se evidente à medida em que se põe em contraste a alegria sanguínea com a típica tristeza do melancólico ou, quando ainda, confronta-se a perspectiva expansiva, ativa do colérico com a introspecção do sujeito tido como melancólico. Scliar (2003, p. 72) diz que:

a melancolia é isso, frieza e secura, enquanto a alegria é úmida e quente[...] O melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário — a solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. (SCLIAR, 2003, p. 72).

Aqui, a partir dessas especificidades elencadas, desenha-se o estereótipo de um indivíduo acometido pela melancolia, sobretudo em uma dimensão clássica, antes das discussões levantadas pela psicanálise. Em outras palavras, existia um conjunto de elementos que formavam a imagem de uma pessoa melancólica, a qual era caracterizada tanto pela fraqueza física quanto pelo sentimento de inaptidão ao

mundo, cuja principal consequência era, justamente, o afastamento do sujeito da vida em sociedade. Obviamente, a ideia de que o melancólico se encontra, por vezes, destituído de interesse pelo mundo ou exhibe uma certa amargura diante dos acontecimentos de sua vida, aparecerá em diversos momentos da história, inclusive na literatura, a exemplo dos personagens Argemiro e Ribeiro em *Sarapalha* – obra de Guimarães Rosa –, haja vista que estes, além de serem preenchidos pela solidão, se constroem na fragilidade física do misantrópico, bem como no silêncio de existências opacas, insípidas, por deixarem de ser vividas por completo; na verdade, assim como no exemplo referido, a melancolia é responsável por engendrar essa postura desconfiada diante de si e do mundo. Nesse caso, o sujeito se reconhece enquanto ser fechado em seu mundo interior, sem uma necessidade de se evadir para o outro.

Ainda que a melancolia se constitua enquanto fenômeno humano, por estar ligada diretamente aos sentimentos e, destarte, ao comportamento do sujeito, sabe-se que, ao longo da história, inúmeras visões teóricas almejavam desenvolver uma espécie de cura, tratamento, para aqueles que, ao se entregarem diante de uma postura solitária, taciturna, encontravam-se apreendidos pelas agruras da consternação. Por essa razão, a melancolia aparece em alguns tratados como epilepsia, causadora de apoplexia; geralmente, associada a um teor negativo – devido ao impacto causado no corpo humano em virtude da sua ação nefasta – e, nesse sentido, carecia de ser tratada, combatida por médicos de acordo com cada período, o que culminou em tratamentos um tanto quanto duvidosos:

Chamo apenas a atenção para o relacionamento entre o alívio do estado melancólico pelo aparecimento de hemorroidas ou pela sucessão de males tão variados como a convulsão ou a loucura, que indica a gravidade com que a melancolia era encarada, entendida como decorrência de um desequilíbrio nas funções fisiológicas do corpo, possível de ser aliviada ou de dar lugar a um estado não aflitivo, mediante uma descarga descompressora. (COSTA LIMA, 2017, p.18).

Starobinski (2016), por seu turno, enumera certos tipos de cuidado com o melancólico, os quais perpassam desde sangrias – quando se causava, propositalmente, sangramentos na vulva ou no ânus do “doente”, para que ele expulsasse, junto ao sangue, a tristeza que o oprimia – até as práticas de viagens e visitas ao teatro: “levar o paciente ao teatro. Que o melancólico vá ver peças

alegres; que os loucos satisfeitos consigo mesmo sejam conduzidos a obras trágicas. Graças ao teatro, pode-se consolidar o tratamento por uma espécie de antidotismo afetivo”. (STAROBINSKI, 2016, p. 32). O termo paciente, direcionado a uma compreensão da melancolia enquanto doença, carrega consigo, de acordo com a recomendação médica de Serano, a tentativa de dirimir a manifestação da melancolia por meio de um ambiente distinto do qual o sujeito está inserido; ademais, o intuito de ir ao teatro é fazer com que o melancólico saía de si no contato com aquilo que lhe é oposto, a alegria. As peças cômicas, teoricamente, conseguiam transportar o senso de riso para o paciente, ao passo que o trágico também se recomendava, principalmente, para os que já haviam sucumbido perante à melancolia.

O tratamento por meio de viagens, disseminado durante anos, entrou em caducidade no século XIX, quando houve um consenso de que a melancolia, em alguns casos, encontra sua origem no próprio ato de viajar, no momento em que o sujeito deixa sua terra natal para deambular por outros espaços, por motivos diversos. Percebeu-se, portanto, a ineficácia desse tratamento peculiar; levando em consideração que essa prática deveria ser aplicada quando o sujeito estivesse quase curado da melancolia, apenas com o intuito de retomar sua vida e/ou atividades laborais:

Todos os autores do fim do século XIX estabelecerão como princípio as viagens jamais poderão curar um melancólico: só serão úteis durante a convalescença, como preliminar à retomada da vida ativa. No auge da doença, os felizes efeitos que poderiam atribuir a elas só se devem, na realidade, ao isolamento, à separação do meio familiar, ao afastamento das preocupações cotidianas. Esses médicos, mais preocupados com os arranjos razoáveis de que podem se beneficiar a maioria dos doentes, recomendarão recorrer a internação e à estrita vigilância (em razão do perigo do suicídio) e depois a passeios em torno do hospital. (STAROBINSKI, 2016, p. 92).

Com efeito, a ideia de nostalgia, como uma manifestação peculiar de um tipo de melancolia, acontece quando o sujeito sente necessidade de regressar à sua pátria, e encontra-se documentada na história da literatura em diversos períodos; um exemplo demasiado discutido, pode-se dizer, é o da produção literária romântica no Brasil, a qual, em sua primeira geração, buscou representar a saudade do país, como se percebe no célebre poema da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias; e, mesmo não fazendo parte dessa primeira fase romântica, há indícios desse apego

ao passado pueril – e feliz – nas terras brasileiras em alguns textos de Casimiro de Abreu. Nesse sentido, ratifica-se que a concepção da melancolia, enquanto sentimento nostálgico, tem estreita relação com as viagens realizadas pelos sujeitos, o que, destarte, deslegitima a prática da viagem enquanto o instrumento de cura para tristezas enraizadas.

A nostalgia, ademais, resulta da capacidade que o sujeito possui de trazer à memória espaços, pessoas e situações. Semelhante ao luto, em que o indivíduo perde seu objeto de amor, mas ele permanece “vivo” no seu interior, inundando as lembranças daquele que padece (NASIO, 1997), o sentimento nostálgico faz com que o afastamento, ocasionado pela perda (separação), provoque sofrimentos, dentre os quais se ressalta a extensa tristeza; esta, por sua vez, revelada na dependência do passado e das pessoas das quais sente falta, conforme reflete Starobinski:

É lícito conjecturar que a nostalgia é uma virtualidade antropológica fundamental: é o sofrimento do indivíduo provocado pelo efeito da separação, quando ele ficou dependente do lugar e das pessoas com quem se estabeleceram suas primeiras relações. A nostalgia é uma variedade do luto. (STAROBINSKI, 2016, p. 225).

Ao imaginar o retorno para o momento que antecede a ruptura com objeto, a nostalgia realiza suas funções primordiais: lembrar o passado e projetar, para o futuro, a possibilidade de vivenciar o que se passou; nesse intervalo, obviamente, observa-se como a melancolia se manifesta no sujeito “Só prevalece uma ferida irreparável, o mal que é a rachadura e que altera, em sua substância, o próprio ser. O nostálgico, embora definhe, ainda podia imaginar um retorno à terra natal”. (STAROBINSKI, 2016, p. 244). O ferimento, consequência da separação com o ideal, prevalece na memória afetiva do sujeito; assim, a melancolia – ao vestir-se da nostalgia – não apaga o que causa a dor íntima no indivíduo, mas apenas o conduz, por meio da imaginação, a projeções inatingíveis, as quais são insuficientes para preencher os vazios da existência.

3.2 Melancolia, religiosidade e música

Dentre as mais variadas causas da melancolia teorizadas diacronicamente, sua relação com aspectos mitológicos/religiosos chama atenção devido à sua recorrência, mesmo que observada em culturas distintas. Na Grécia Antiga, acreditavam que o melancólico era um sujeito recriminado pelos deuses, sendo a tristeza uma consequência dos seus atos, desagradáveis aos seres para os quais professava sua devoção. Em outras palavras, ficar triste, nessa perspectiva, não estava amalgamado ao traço biológico – como na teoria dos humores – mas sim, a uma punição do Olimpo. Processo semelhante acompanhou a tradição judaica, haja vista que, na bíblia, o deus dos hebreus, ao proferir seus castigos, também colocava os seus “Infiéis” nessa condição depressiva. Cordás & Emílio (2017), mostram que, no antigo testamento, o sofrimento melancólico vivenciado pelo Rei Saul era uma consequência de sua insurgência diante do deus israelita, o que o levou a uma profunda tristeza, pela inevitável perda do seu reinado.

Nesse caso, Saul saiu de ungido para guiar o reino a uma pessoa visivelmente enferma; na linguagem judaica, o monarca destituído de seu cargo tornou-se perseguido por uma presença maligna, embora tal condição fosse atenuada a partir do contato com a música, visto que “a tradição judaica não só entende a loucura como um espírito maligno enviado por Deus, uma punição divina, mas também indica um possível meio de aliviar tal aflição - a música”. (CORDÁS & EMÍLIO, 2017, p. 26). O embate entre vontades humanas e divinas marca a instabilidade no sujeito, deixando-o oprimido pela rejeição de sua divindade em virtude dos delitos cometidos; sobre isso, vale ressaltar, a explicação do abatimento, parte do abandono de Deus, de modo que o indivíduo tinha sua melancolia atenuada por meio da música.

Aqui, já se tem, dentre tantas elencadas, mais uma forma de sanar os malefícios da melancolia e, no caso da ligada à religião, a música será responsável por repelir os espíritos provocadores de loucura e consternação: “os apóstolos do tratamento moral da melancolia atribuem grande importância à música, embora costumem ficar muito embaraçados quando se trata de esclarecer a sua técnica de aplicação e explicar exatamente o seu modo de ação”. (STAROBINSKI, 2016, p. 95). Nesse sentido, em uma dimensão religiosa, é factível perceber de forma delineada o

papel da música: afugentar os espíritos através de sua manifestação, com certo teor místico. É justamente o que se apresenta no exemplo do Rei Saul porque, depois de sua recalitração aos desígnios do seu Deus, um espírito maligno – acompanhado pela perda da realidade e da tristeza – o deixa prostrado e, somente por meio da música de Davi (seu futuro sucessor), angariou o alívio para sua opressão.

Na Idade Média, a melancolia eclodiu sob um novo signo: Acédia. Esta variante da condição melancolia acometia os indivíduos confinados aos mosteiros e/ ou à vida em desertos, uma vez que, isolados do mundo para viverem a fé católica, sucumbiram, em contrapartida, diante do desânimo e da falta de confiança diante de Deus. Ademais, o monge, submerso sob os escombros da acédia, encontrava-se em pecados graves, por descuidar das práticas religiosas para as quais era destinado. Costa Lima ratifica:

Associado à *tristitia*, que deve ser entendida como de ordem profunda, ao *tedium vitae*, a acédia fazia suas primeiras vítimas entre os ascetas, os monges que optavam pelo deserto, estendendo-se depois a toda a comunidade cristã, atingida pela tentação do demônio. A melancolia, portanto, não só conduzia ao descaso da atenção devida ao divino, ao ceder à tentação da carne, como, necessariamente, era tomada como um pecado grave. Tudo, por certo, derivava da *tristitia* paralisadora. (COSTA LIMA, 2017, p. 24).

Se, nos tempos bíblicos, a culpa das pessoas ficarem melancólicas constituía-se enquanto castigo de Deus, na Idade Média, a melancolia encontra o seu novo agente: a figura do demônio, ainda que esteja atrelada a uma simbologia demasiado parecida, isto é, o fomentador da consternação no cerne do sujeito é modificado, mas as consequências e a relação com o pecado (ofensa à divindade) permanecem inalteradas. O pecado, destarte, nascia não somente da falta de interesse espiritual, como também da própria indiferença do sujeito para com Deus e seus próximos. Em outras palavras, o motivo primário pelo qual o sujeito ausentou de suas volições – aproximar-se, em uma vida de clausura, de Deus – torna-se um peso para que possa carregar, pois a acédia

é um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira extinção da voz da alma. ela seca em nós o poder de palavra e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior. Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se

em sua própria fonte. Uma mordalha cobre a boca da vítima da acedia. (STAROBINSKI, 2016, p.43-44).

Eis nessa citação uma descrição esmiuçada de como o indivíduo, acometido pela acédia, se comporta no que concerne à sua vida religiosa. Em primeiro lugar, o sujeito desacredita de sua salvação, falta-lhe fé e vontade para continuar se sacrificando; essa ausência de esperança o conduz às celas da tristeza, inibindo-o de proferir orações, já que, condenado, não possui motivos para se dirigir a Deus. Nesse contexto, além de cair nas tentações da carne, o ser permanece imobilizado diante de sua situação e, sem forças, fincava-se em uma dupla solidão: a primeira era, a priori, oriunda de seu afastamento voluntário das demais pessoas em sociedade, para viver uma vida de sacrifícios e entrega à fé; a segunda, mais dilacerante e principal motivadora da melancolia, partia do pensamento de estar abandonado por Deus, em virtude do pecado. Assim sendo, tem-se uma visão também ambígua em torno desse fenômeno, levando em consideração que a fé motivadora de uma vida reclusa não era suficiente para abarcar a crença no perdão e, por conseguinte, na salvação do sujeito. Enfim, o silêncio monástico agora passava por uma metamorfose, era resultado de uma dor íntima, a qual impossibilitava o melancólico de externar o que sentia, sucumbindo, cada vez mais, em um labirinto interior mordaz.

3.3 Melancolia e o fazer artístico

A Teoria dos Temperamentos trouxe consigo a percepção da melancolia como inclinação intrínseca à reflexão filosófica, bem como propulsora da arte, ou seja, o referido temperamento facilitava a produção artística, haja vista que o sujeito melancólico possuía uma predisposição para o fazer poético/literário: “o temperamento melancólico predispõe a uma contemplação e às atividades intelectuais: isso é, antes de mais nada, um privilégio, e não um mal; de outro, o perigo se liga intimamente às influências favoráveis”. (STAROBINSKI, 2016, p. 45). Em disparidade ao aspecto deficitário do temperamento melancólico, há, agora, uma visualização do seu caráter contributivo: como o indivíduo se encontra em constante estado de reflexão sobre si e o mundo, tem-se também o ensejo de repensar sua existência, transformando-a, ressignificando para as artes e para a filosofia:

A melancolia natural era aquela que dava a seu portador proeminência intelectual, inclusive a capacidade da profecia, de prever coisas no futuro. Mas os melancólicos também eram tristes, misantropos. E gaguejavam — porque a fala não conseguia acompanhar o fluxo rápido do pensamento. (SCLIAR, 2003, p.71).

Embora sejam intelectuais argutos, essa concepção de melancolia aborda um ponto fraco nessa forma de vivenciar o mundo: a introspecção dificulta a possibilidade de externar o que sente ou pensa de maneira favorável; então, mesmo possuindo assaz aptidão para a discussão filosófica, o melancólico não conseguia argumentar, sem que os entraves da fala aparecessem. Para Cordás & Emilio (2017), o trabalho artístico/filosófico auxilia o melancólico a sistematizar a caoticidade dos seus pensamentos; inclusive, Aristóteles conflui com essa hipótese, ao dizer que os artistas, filósofos e políticos eram, majoritariamente, melancólicos.

Costa Lima (2017), por seu turno, refuta a relação pensada entre temperamento e fazer artístico, quando, em *Melancolia: Literatura*, explica que não existe uma aptidão crônica da melancolia para produção artística, pois a literatura independe de qualquer temperamento, por alcançar a todos. Essa percepção traz consigo uma abrangência de possibilidades em torno do fenômeno melancólico nas artes, sobretudo na literatura, porque ser melancólico – em termos de temperamento – não determina se o indivíduo será artista, filósofo ou político. Por outro lado, a melancolia, se compreendida como fenômeno depressivo, pode vitimar qualquer pessoa, independentemente de fatores genéticos. A tristeza e a solidão, manifestações visíveis da melancolia, transformam-se em obras artístico-literárias a partir do momento em que, sentindo-as, o sujeito resolve externar; o que, nesse caso, leva-nos a compreender a melancolia como possibilidade criativa na medida em que, pertencendo a todos, amalgama-se às diversas técnicas e efeitos de sentidos pensados por seus autores. Portanto, em Costa Lima (2017), o fazer artístico se concatena mais com a imagem do estar melancólico que a de um ser, já que este último traz consigo uma espécie de limitação, por restringir a arte a um grupo seletivo, predestinado de pessoas.

A gravura *Melancolia I*, datada de 1514, de Albrecht Dürer, desdobra-se como prosopopeia de um ser em estado melancólico. Embora situada no período renascentista, a obra já acentua, assim como percebeu Walter Benjamin (2020), elementos pertencentes ao Barroco Alemão; a entidade híbrida – mulher e anjo –

Além disso, as asas imóveis – somadas as vestimentas pesadas – revelam a imobilidade do melancólico diante dos acontecimentos que estão ao seu entorno, como também a própria prisão mental onde a melancolia insiste em fazer morada: “a Melancolia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos[...]A Melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme/ o queixo na mão”. (SCLIAR, 2003, p. 82). A imagem raquítica para representar uma pessoa melancólica parte, nesse sentido, do próprio processo de estagnação físico do indivíduo; seu corpo permanece imóvel, enquanto sua mente trabalha em inúmeras possibilidades, dentre as quais se ressalta a ruminação do passado, a inquietação diante do presente e o medo do porvir. De acordo com Benjamin (2020, p.175): “toda sabedoria do melancólico vem do abismo; ele deriva da imersão da vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da revelação”. O processo intelectual do sujeito, nessa perspectiva, parte de uma espécie de sofrimento causada pela ruminação do pensamento, uma vez que a sabedoria é entendida, aqui, como um trabalho lógico na medida em que se deriva do aspecto puramente humano, sua capacidade de raciocinar e refletir sobre a existência, e não de uma projeção mística, como se acreditava em determinada parte da história da melancolia.

A obra de Albrecht também conduz a compreensão do símbolo astrológico da melancolia: Saturno. Como explica Benjamin (2020, p. 172), “Saturno o planeta mais alto e mais afastado do cotidiano, responsável por guiar o sujeito ao seu universo interior, rumo à contemplação”. Por outro lado, Cronos, deus do tempo e devorador dos seus filhos, torna-se o principal meio para representar o sujeito melancólico que, em sua avareza, desconfia de tudo e de todos, enquanto este sofre com a própria efemeridade da vida; a passagem do tempo; nessa premissa, intensifica a chegada inevitável da morte. Portanto, tanto em uma dimensão mitológica – grega ou romana – quanto na representação do planeta em si, a imagem de saturno nas artes coaduna-se à da melancolia. A obra *Saturno devorando seus filhos* (1819-1823), do espanhol Francisco Goya, sintetiza o drama vivenciado pelo outrora deus do tempo.

Figura 3 – Saturno devorando os filhos



Fonte: <https://artrianon.com/2017/10/18/obra-de-arte-da-semana-saturno-devorando-um-filho-de-goya/>. Data de acesso: 07/05/2022.

Alocada em um contexto romântico, a pintura possui nitidamente traços barrocos, sobretudo, pelo uso do *Chiaroscuro* – técnica de contraste entre o fundo escuro com uma maior incidência de luz em pontos específicos, com o intuito de criar dramaticidade. Como o próprio nome da obra indica, ela representa, de forma exacerbada, o dilema do pai da melancolia: a prática de devorar os filhos e, de maneira análoga, aponta para o engolir dos seres humanos em uma perspectiva efêmera da vida, ao pensar na passagem do tempo. Na obra, a entidade estupefacente, com seus olhos arregalados, alimenta-se de seu descendente já adulto, o que difere, de certa forma, da passagem mitológica¹¹, mas, ao mesmo tempo, cria um efeito impactante no espectador, em virtude da crueldade provocada pelo degustar fragmentado do corpo que dirime qualquer possibilidade de retornar a vida, de modo que Saturno vence, sem dúvidas, o embate contra seus filhos.

Trazendo a discussão sobre a representação de Saturno para o modo como o sujeito melancólico era percebido em sociedade, via-se a influência do planeta a partir de duas perspectivas. A primeira era viável, por conceder a inclinação esperada à solidão e à criação, quer filosófica quer poética. Sobre esse aspecto, sabe-se que a imagem do astro se encontra amalgamada à teoria do temperamento,

¹¹ Saturno, deus da mitologia romana, equivale a Cronos da grega. Conhecido como deus do tempo, em virtude de uma maldição, ingere seus filhos para que não seja destronado. Certo dia, a esposa o trai fazendo com que coma pedras enroladas em um lençol, o que o faz vomitar os filhos engolidos. Em seguida, junto com Júpiter – Zeus – se reúnem para derrotar e exilar seu pai.

ou seja, estar sob o signo de saturno significa possuir, intrinsecamente, habilidades superiores. A segunda trazia consigo a limitação melancólica, a de estar afastado do mundo e, em sua solidão, torna-se indiferente aos homens, ao levar em consideração que a presença de Saturno pode ser “tanto positiva para os que preferem uma vida solitária, potencialmente, então, os gênios ou os “que se consagram à contemplação divina” –, quanto nociva, “pela inimizade que de ordinário ele apresenta contra a vida humana comum”. (COSTA LIMA, 2017, p.30). Aqui, tem-se, além da recuperação do mito de Cronos para a história da melancolia, o modo como se imiscuem mitologia, astrologia e compreensões do fenômeno humano em uma dimensão coesa, a partir da qual se constituem subsídios para verificar o itinerário melancólico na humanidade, por vezes, destituída de perspectivas futuras e de possibilidades de retorno. Starobinski (2016) observa pontos convergentes entre a representação da melancolia de Albrecht Dürer e outras produzidas ao longo da história da arte, como é verdade que a presença de Saturno também permeia inúmeras obras, quando partem dos sentimentos inerentes à tristeza e à dor. O suíço salientou, por exemplo, que em algumas obras de Van Gogh e Edvard Munch emergem os arquétipos melancólicos, suas formas de representação, os quais retornam, semanticamente, à imagem renascentista. Vejamos, nesse sentido, o Retrato do Dr. Gachet (1890), pintura do pós-impressionista:

Figura 4 – Retrato do Dr. Gachet



Fonte: <https://xaropedeletrinhas.com.br/van-gogh-e-o-dr-gachet/>. Data de acesso: 05/07/2022.

A saúde mental de Van Gogh acompanha, até os dias atuais, a compreensão de sua obra, embora não haja um consenso de qual enfermidade teve de fato. Na pintura acima, Dr. Gachet, o médico responsável pelo tratamento do artista, é representado com o semblante típico do melancólico: os olhos caídos, somados ao corpo inclinado sobre a mesa, apoiado com a mão cerrada, dialogam bastante com a personificação da melancolia, proposta durante o Renascimento Alemão. O tom taciturno da pele, recorrente em pinturas de Van Gogh, intensifica ainda mais o cenário de abatimento e tristeza; no caso do quadro, oriundo de uma perda afetiva. De acordo com Starobinski (2016), a melancolia na pintura do holandês é causada pelo ciúme, ocasionado pela perda da esposa devido a uma traição. Diante do ocorrido, o Dr. Gachet não conseguiu superar o término do relacionamento e, por conseguinte, entregou-se à tristeza e à solidão. Solidão sugerida na própria configuração da pintura, ao verificar somente a presença de livros e o olhar afastado do momento presente. Além de estar ligada à compreensão diacrônica das artes visuais na forma de apresentação, o meio pelo qual a melancolia encontra gênese embasa-se na falta de resignificação da perda amorosa, em um luto do qual o sujeito permanece submerso, sem forças para prosseguir. A esse respeito, o quadro de Van Gogh solicita uma visão não somente sobre o estereótipo de como a melancolia nasce no ser humano, mas a sua causa. Pensando assim, a partir das elucubrações freudianas sobre as configurações do *Luto e da Melancolia* (2010).

A predominância da cor azul, de uma tonalidade mais escura na vestimenta que encobre a figura central, também funciona como indício assertivo da imersão do sujeito em sua condição interior, visto que esta coloração é acionada, por vezes, para recobrar a imagem da melancolia, a exemplo da fase azul de Picasso¹², na qual o cubista se utiliza do azul para reafirmar os matizes da tristeza, em oposição à rosa, que indica sua antítese, a alegria. Em *O velho guitarrista* (1903), verifica-se a utilização da tonalidade enfatizada para catalisar o traço melancólico.

¹² A crítica sistematiza a obra de Picasso em três fases: Azul, a da melancolia; Rosa, a da Alegria; Preta, embasada na cultura africana

Figura 5 – O velho guitarrista



Fonte: <https://virusdaarte.net/picasso-velho-guitarrista/>. Data de acesso: 05/07/2022.

Na pintura acima, a melancolia é reverberada em vários sentidos: a predominância e alternância do azul entre a paisagem e a figura principal configura-se como o primordial; o rosto raquítico, quase cadavérico, inclinado a tocar o violão, bem como a imagem da solidão provocada pela ausência de outras pessoas no cenário deserto também catalisam a conjugação de um cenário pintado pela melancolia. É interessante observar, ainda, a concatenação do arrefecimento como a música, ao relacionar toda a conjuntura cromática ao gesto musical, construído no símbolo do instrumento. Seria a música, nesse caso, o meio pelo qual o sujeito dirime sua melancolia? Viu-se que, no período bíblico, essa prática era capaz de expurgar os demônios das pessoas; aliás, a música tornou-se um meio pelo qual se atenua estados depressivos.

3.4 Melancolia e literatura

Vários exemplos da Literatura mundial poderiam ser elencados neste tópico, visto que a melancolia se mostra como temática de uma miríade de textos ou, indubitavelmente, como inspiração do fazer literário de nomes conhecidos de sua historiografia. A presença melancólica na escrita assume importância e formas de representação diversificadas ao longo da história, o que resultou em diversas conjecturas e abordagens pela crítica literária. Costa Lima (2017), por exemplo,

escreve sobre como a melancolia possui contornos diferenciados na literatura de Franz Kafka, por esta se afastar do modelo recorrente durante o século XIX, sobretudo no que concerne ao Romantismo, e recuperar, em sua tessitura, os entraves do sujeito moderno de maneira crítica.

Starobinski (2014), por sua vez, afirmou que a melancolia – mesmo sem a presença massiva do termo em sua poesia – emergiu demasiado na produção literária de Baudelaire, atrelando-a à figura do espelho, à contemplação do eu e, por conseguinte, de seu reflexo: “o eu-espelho está fixado em sua solidez lisa e imóvel. O eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, ele é pura destruição”. (STAROBINSKI, 2014, p. 34). Os ensaios¹³ do estudioso trabalham principalmente com a representação alegórica da melancolia, em como o sujeito se compreende ao se observar na aparente imobilidade do espelho; o que lembra a gravura renascentista de Durer no que tange à representação simbólica do ser/estar melancólico.

É Starobinski (2016) quem percorre os preâmbulos da melancolia em diversos períodos da história, inclusive, permeando desde as obras clássicas atribuídas a Homero. O trabalho do crítico literário, além de conduzir a uma compreensão ampla do fenômeno melancólico, possibilita a verificação de sua presença em vários setores da vida artística, dentre as quais se ressalta a literatura:

a melancolia, como tantos outros estados dolorosos ligados à condição humana, foi sentida e descrita bem antes de ter recebido seu nome e sua explicação médica. Homero, que está no começo de todas as imagens e de todas as ideias, nos faz captar em três versos a miséria do melancólico. (STAROBINSKI, 2016, p.18).

Antes de qualquer teoria acerca do fenômeno melancólico, a tristeza já era sentida e representada na literatura. O exemplo de Starobinski¹⁴, nesse sentido, ratifica como a melancolia emergia desde os primórdios. A partir desse tópico levantado pelo historiador, compreende-se que, por ser um fenômeno intimamente humano, a melancolia foi representada diacronicamente; o que mudou – nesse contexto – foi a maneira como tal estado era percebido. Além disso, quando se fala

¹³ Refere-se aos ensaios presentes no livro *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*.

¹⁴ Starobinski (2016), para embasar seu argumento, utiliza os versos: *Objeto de Ódio para os deuses/ele vagava na planície de Aleia/O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos homens* – extraídos do Canto VI da *Ilíada*.

em melancolia na literatura, recupera-se, quase sempre, a imagem do sujeito em boa parte da literatura romântica, quando os autores utilizaram de recursos comuns a esse estado: proximidade com a morte, desgosto por existir, perda de esperanças de um futuro e nostalgia do passado impossível. A partir do discurso artístico, nesse sentido, muitos poetas buscaram preencher seus vazios existenciais. Veja-se o fragmento abaixo, extraído do livro *As Primaveras*, de Casimiro de Abreu:

Nas horas mortas da noite
 Como é doce o meditar
 [...]

 Nessas horas de silêncio,
 De tristezas e de amor,
 Eu gosto de ouvir ao longe,
 Cheio de mágoa e de dor,
 O sino do campanário
 Que fala tão solitário
 [...]

 Então — proscrito e sozinho —
 Eu solto aos ecos da serra
 Suspiros dessa saudade
 Que no meu peito se encerra.
 Esses prantos de amargores
 São prantos cheios de dores:
 — Saudades — dos meus
 amores,
 — Saudades — da minha terra !
 (ABREU, 1972, p. 5)

A redondilha escolhida para pensar a melancolia durante o Romantismo no Brasil é pouco lembrada para representar as especificidades do movimento mencionado; em contrapartida, por meio dela, é possível compreender como o eu lírico encontra-se submerso em sua nostalgia, cuja saudade da terra natal – tema recorrente na melancolia, como aponta Starobinski (2016) – se destrava tanto pelo sentimento de solidão noturna quanto pela presença da meditação: o eu lírico pensa – e sofre – pelo passado, representado na saudade da terra e de seus amores. O ser poético, portanto, inscreve-se no texto como um exilado, constituído apenas pelas agruras da melancolia.

No início do século XX, Cruz e Sousa também demonstra em sua poesia não apenas os rastros de uma tímida melancolia, mas as várias faces que esse fenômeno pode assumir no ser humano. Em *Tristeza do infinito*, publicado no livro

Faróis (1900), o poeta simbolista expõe, a partir de inúmeras imagens, a atuação da melancolia em seu cerne:

Anda em mim, soturnamente,
uma tristeza ociosa,
sem objetivo, latente,
vaga, indecisa, medrosa.

[...]

Uma tristeza que eu, mudo,
fico nela meditando
e meditando, por tudo
e em toda parte sonhando.

Tristeza de não sei donde,
de não sei quando nem como...
flor mortal, que dentro esconde
sementes de um mago pomo.

Dessas tristezas incertas,
esparsas, indefinidas...
como almas vagas, desertas
no rumo eterno das vidas.

[...]

Tristeza de outros espaços,
de outros céus, de outras esferas,
de outros límpidos abraços,
de outras castas primaveras.

Dessas tristezas que vagam
com volúpias tão sombrias
que as nossas almas alagam
de estranhas melancolias.

[...]

Certa tristeza indizível,
abstrata, como se fosse
a grande alma do Sensível
magoada, mística, doce.

Ah! tristeza imponderável,
abismo, mistério aflito,
torturante, formidável...
ah! tristeza do Infinito!

(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 77-78)

Se para Freud (2010a), o melancólico perdeu algo, mas não sabe o quê exatamente, tornando-se abatido; em *Tristeza do infinito*, o vazio interior do eu lírico angaria dimensões que confluem com a hipótese do psicanalítico. A voz poética, em cada verso, exhibe a profunda melancolia de existir seja em sua personificação – presente na primeira estrofe – seja no próprio ato de refletir sobre a vida, levando a

perceber que o que (re) existe no tempo e no espaço é a tristeza, ainda que ela assuma formas diferentes de se manifestar. Ademais, os adjetivos para melancolia, acompanhados pelos prefixos de negação: indizível, imponderável, infinito, ratificam a ideia de que, ao sentir a presença melancólica, é difícil externar, com palavras, sua verdadeira ação na vida humana.

Para além da poesia, as narrativas também se mostraram como ferramentas profícuas pelas quais autores e autoras da literatura externaram rastros da melancolia. Sylvia Plath¹⁵, poetisa e romancista da literatura inglesa, em *A redoma de vidro* (2019), descreveu as veredas da melancolia no contato com a sua biografia, haja vista que o romance expõe as tentativas de suicídio da personagem-protagonista, as quais fazem paralelo com a vivenciada pela autora no início da segunda metade do século XX. A personagem perde o interesse por tudo aquilo que lhe é exterior, inclusive pelas atividades que realizava no cotidiano, fazendo com que ela seja internada em uma clínica psiquiátrica: “você podia se ajoelhar e rezar o quanto quisesse, mas ainda assim teria que fazer três refeições por dia, ter um emprego e viver no mundo”. (PLATH, 2019, p. 184). Nesse fragmento, a protagonista pensa em se tornar católica para ser convencida a lutar pela vida, mas, mesmo assim, isso a obrigaria a manter uma rotina, assim como viver em um mundo que não a interessava mais. Ao recobrar Costa Lima (2017, p. 59), a fim de problematizar essa questão, sabe-se que a melancolia “implica ter um o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil”. De fato, por centrar-se em torno de si, as exterioridades passam a ser secundárias, o que conduz o sujeito ao mais profundo vazio, como pode ser visto também em outras narrativas, a exemplo de *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo.

No romance *Ponciá Vicêncio*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, a protagonista enfrenta inúmeros desafios ao longo de sua vida como mulher negra: perde o contato com a família ao ir para cidade, seus filhos em vários abortos, sofre diversas agressões etc. Aos poucos, essa condição na qual se encontra a leva a um estado de profunda melancolia, caracterizada pela falta de interesse pelo que se manifestava no exterior e pelo vazio existencial:

parecia que ela fugia dela, mas quando retornava, chegava ativa como sempre. Agora não. As ausências além de mais constantes,

¹⁵ Depois de algumas tentativas, Sylvia Plath conseguiu cometer suicídio em fevereiro de 1963.

deixavam Ponciá durante muito tempo longe de si. Passava horas e horas a olhar o tempo com um olhar vazio[...] Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-lhe, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. (EVARISTO, 2017, p. 82-83).

O vazio de Ponciá, distante de sua cultura e de sua família (irmão, mãe), é sintoma de uma condição intrínseca à tristeza. No entanto, o que há em comum entre os autores mencionados neste tópico, se são tão diversos? A melancolia que se inscreve em seus textos literários, ainda que possuam características demasiado diferentes; por isso, podia-se elencar inúmeros autores das literaturas para representar a ação de saturno na existência humana, haja vista que ela – a melancolia – é acessível a todas as pessoas, sejam escritoras ou não.

3.5 Melancolia e psicanálise: revisitando Freud

As perdas são inerentes à existência. Elas acompanham as diversas realidades do ser humano, independentemente de sua classe social ou das suas convicções ideológicas. Algumas mais intensas e emblemáticas que as outras, mas todas são pertinentes para construção da individualidade do sujeito, enquanto pessoa. Essas perdas também se manifestam de formas diferentes, materializando-se tanto na melancolia, quanto no luto, uma vez que estes se configuram como as maneiras específicas, pelas quais o ser externa suas percepções diante dos objetos perdidos, no decorrer de sua vida.

Um leque de possibilidades para pensar a condição da perda enceta a surgir a partir dos estudos psicanalíticos, dentre os quais se destacam os presentes no livro *Luto e melancolia* (2010), de Sigmund Freud. Nessa obra, o autor, além de conceituar o que seria melancolia, discute suas causas e efeitos no ser humano e, ainda, propõe algumas distinções pertinentes entre a melancolia e o luto. Os estudos freudianos, destarte, mostram-se basilares para pensar esse elemento recorrente na história literária.

Freud explica que o luto é a reação à perda sofrida. Nesse estado, enraizado na tristeza pela perda do objeto de amor, o sujeito perde o interesse pelo mundo exterior e precisa fazer um trabalho – geralmente lento – de transferência da libido,

isto é, erija outro objeto de amor. Nasio (1997) revela que um dos motivos da dor ocasionada pelo luto está no fato de que o sujeito ama ainda mais o objeto perdido, uma vez que a pessoa morreu¹⁶ fisicamente, mas não no seu inconsciente. É o que ocorre, por exemplo, no livro *Morreste-me* (2000), do escritor português José Luís Peixoto.

Essa obra ficcional parte do período de luto sofrido pelo autor após a perda do pai; nela percebe-se como é difícil para o narrador prosseguir sem a vida do falecido: “pai, tudo o que de ti sobreviveu me agride”. Todavia, no final da narrativa, a imagem querida do morto vai ficando nas lembranças; o sujeito decide continuar sem a presença ativa do ente, e o trabalho do luto se concretiza: “como ele é provocado pelo desaparecimento do objeto amado, a libido, em vez de se transferir, desaparece com o que se extingue. Por maior que seja sua duração termina por se impor o “mandamento da realidade”. (COSTA LIMA, 2017, p. 51). A partir dessa perspectiva, depreende-se que o luto se configura enquanto um processo normal, inerente ao indivíduo e com um tempo limitado; e, aos poucos a pessoa lutuosa retoma à vida.

Nesse sentido, no luto normal, o sujeito com o tempo pode realizar a transferência do seu amor, o que não ocorre, por exemplo, no quadro do *Dr. Gachet*, pintado por Van Gogh, nem no conto *Sarapalha*, obra de Guimarães Rosa, mencionados anteriormente, uma vez que a pintura traz a palco o sentimento de vazio provocado pela ausência da pessoa, do qual, após um longo tempo, o médico ainda não consegue sair; enquanto no texto rosiano, os protagonistas também não conseguem olvidar da mulher que partiu com outro, entregando-se a um estado crítico de tristeza e solidão. O melancólico é, portanto, um lutuoso de estigma aberto, por não conseguir preencher a lacuna deixada pela imagem do outro, daquilo que se perdeu e cujo retorno é impossível. O vazio indelével da melancolia, a luta contra o esquecimento e o objeto perdido constroem o cenário melancólico, porque

a melancolia enfrenta o vazio e não soçobra no estupor sem substância, uma memória agrava o vazio: a memória dos poderes perdidos, o fantasma do vigor que não tornará a nascer. A melancolia é uma viuvez. Sem dúvida o cenotáfio é o emblema mais exato da melancolia: pois ali não subsiste nenhum vestígio material de um ser desaparecido que disputamos ao esquecimento. De um olhar, de

¹⁶ O luto não necessariamente está ligado à perda de uma pessoa física, mas pode ser também a reação à perda de um emprego, um ideal - algo que seja importante para a pessoa que ama.

uma órbita, dizemos que eles estão vazios, porque contiveram a visão e a perderam. (STAROBINSKI, 2016, p. 429).

O sentimento de viuvez nas obras mencionadas emerge em situações nas quais as pessoas continuam vivas, mas perdidas para sempre, já que deixaram seus cônjuges. Em outras palavras, a melancolia emerge nos exemplos porque, após a perda das mulheres e iniciado o trabalho de luto, as personagens deveriam ter deixado nas lembranças infindas do passado e tocaram suas vidas adiante. Portanto, segundo Freud (2010a), no luto, tem-se uma perda consciente do objeto amado junto à diminuição da libido, o que não chega a interferir em como o sujeito se enxerga diante do mundo. Contudo, sabe-se que se o sujeito, após o luto, não conseguir fazer a transferência de seu objeto de amor, pode estar acometido por sintomas peculiares à melancolia, visto que, nesta, o indivíduo não consegue distinguir o que, com efeito, perdeu em seu objeto. Antonio Quinet, em seu livro *Psicose e laço social* (2006), explica essa factível transição do luto para melancolia:

Há uma diferença entre luto e melancolia. No caso do enlutado, o trabalho de luto fará com que o sujeito retire o investimento libidinal do objeto perdido e reinvesta em outro objeto, ou seja, erija um outro ideal do eu, seja um ideal abstrato, seja um objeto de amor. Já no caso do melancólico isso não ocorre; ele se identifica com o objeto perdido, “a sombra cai sobre o eu”. (QUINET, 2006, p. 206).

Com efeito, a melancolia, por ser uma perda atrelada ao inconsciente, confina-se a uma situação mais complicada para estabelecer o objeto amado, por ora perdido. Vale ressaltar, ademais, que a perda, tanto no luto quanto na melancolia, pode ser também de forma ideal, por exemplo, quando o sujeito perde um emprego, um amor, um projeto de vida etc. Por essa razão, depreende-se que alguns sintomas, em ambos os casos, são demasiados parecidos. Nessa perspectiva, para Freud, no caso da melancolia: “a perda é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, que nada é inconsciente na perda. (FREUD, 2010a, p. 130). Nessa perspectiva, a perda, típica da melancolia, não está ligada a ausência de algum sujeito em especial, isto é, o próprio indivíduo melancólico não sabe o que, de fato, aflige o cerne do seu ser, aprisionando-o na tristeza, enraizada em uma ausência que foge dos parâmetros da dita normalidade

e, por não compreender o que lhe falta, sua morbidez psíquica se acentua, de certa forma, mais irracional.

“A melancolia é uma loucura sem febre nem furor, acompanhada pelo temor e pela tristeza. Na medida em que é delírio[...] origem reside num movimento desordenado dos espíritos e num estado defeituoso do cérebro”. (FOUCAULT, 1978, p. 294). O ser melancólico, nesse caso, apresenta traços de uma das manifestações da loucura, reafirmada na perda da autoestima do indivíduo, que se intensifica no sentimento de tristeza, ao mesmo tempo em que gera uma certa instabilidade no sujeito. Além disso, Foucault aborda outra distinção entre melancolia e mania, isto é, a melancolia, assim como apresenta semelhança com o luto, também em sua constituição, contém traços manifestados na mania, a exemplo do sentimento de vazio, que invade o indivíduo.

A diferença, obviamente, se concretiza na forma pela qual o sujeito externa as lacunas de seu interior, uma vez que demonstra uma factível melhora em seu quadro, aparentemente quando passa a sentir-se bem. Contudo, tanto a melancolia quanto a mania são partes de uma mesma moeda. Podendo coabitar uma mesma pessoa em períodos distintos, de modo a caracterizar-se como um transtorno severo de humor. De acordo com Quinet:

O melancólico é o desapossado de tudo, pois todos os bens são perdidos por esse “furo no psiquismo”, no maníaco o furo está tampado – ou, mais que isso, está completamente preenchido. O maníaco é um saco sem fundo; ele é aquele que tem. Então, enquanto o melancólico é a causa dessa ruína, o maníaco se encontra na posição de causa da fortuna dos outros. De todo modo, encontramos aí o sujeito sempre na posição de causa. (QUINET, 2017, p. 213-214).

Dessa maneira, depreende-se que esses casos encontram similaridades e diferenças em sua constituição e, mais que isso, complementam-se, por serem centradas no eu, enquanto pessoa. Tendo, ademais, dois polos totalmente opostos, que levam o indivíduo da mais profunda tristeza à mais aparente alegria, mesmo quando, em ambos os casos, na verdade, o sujeito esteja vazio. Por essa razão, externam este sentimento de formas opostas, ora se sentindo culpado pelas situações que afligem os outros, ora pensando ser, justamente, o motivo de suas felicidades. Em outras palavras, nesses casos, o sujeito encontra-se sempre nos extremos.

Outro fator que carece de ser levado em consideração, quando se fala em melancolia, é o sentimento de culpa como responsável por destravar o comportamento melancólico no sujeito. Para o melancólico, além de o mundo exterior ficar sem vida, indiferente, acinzentado; seu interior também se deteriora. Nessa perspectiva, a melancolia, diferente do luto, conduz o sujeito à autodepreciação, inclusive impregnando-o com as cores da culpa, de modo que o deixa paralisado. A existência do melancólico dói; a consequência é a estagnação. E, sem autoestima, a vida torna-se um peso à espera da morte. Este, ao proferir contra si cruéis injúrias, perdendo sua autoestima, recrimina-se de diversas maneiras, carregando sobre si os mais atrozes estigmas da culpa. Além disso, pode-se apresentar em três dimensões, cujas idiosincrasias mostram-se amalgamadas às etapas/ aos estágios do surgimento da melancolia. Desse modo, segundo Quinet:

Em primeiro lugar, o sujeito culpa a sociedade, que não coloca à sua disposição objetos adequados para seu gozo. Em segundo lugar, diz que a culpa é do Outro, ou seja, o Outro não dá o que ele quer. Mas o Outro, enquanto tal, é inconsistente, porque também a ele o gozo falta. “A culpa seria do Outro se ele existisse”, nos indica Lacan. O sujeito pode até pensar que o Outro é inteiro por causa do ideal do eu – I(A) – que o representa, mas quando o ideal cai e o sujeito se depara com a falta no/do Outro, ele não pode mais culpá-lo. E assim surge o terceiro culpado: o sujeito acaba tomando para si a culpa da castração como inadequação do gozo. E o que era falta vinculada ao desejo se transforma em falta moral, e o sujeito se sente triste e culpado. Eros se retrai e Tânatos avança. O sentimento de culpa é o índice do supereu que vigia, critica e pune o sujeito. O resultado é a autodepreciação e a auto-acusação. O sujeito se sente culpado de sua impotência, pois sente o impossível como impotência, como se pudesse fazer alguma coisa e não dê conta. O não dar conta é sempre a queixa do impotente, mas na verdade trata-se de um prestar contas. (QUINET, 2009, p.176).

Com efeito, essas considerações de Quinet acerca da culpa são relevantes para compreender o engendramento da melancolia no indivíduo, levando em consideração que a pessoa melancólica está sempre à procura de um culpado; seja o ambiente no qual se insere, por o colocar nessa posição de isolamento; seja a entidade fiscalizadora – que ele mesmo cria – para proferir contra si o julgamento, conduzindo-o ao medo de ser punido; seja ele mesmo, em sua mente, autor de todo mal e digno de condenação. Dessa forma, o sentimento de culpa, concatenado com de medo, também tece a túnica da melancolia no indivíduo, visto que ele não

temeria qualquer punição, caso não tivesse convicção de sua culpa – ainda que esta esteja presente somente em sua cabeça.

Além disso, o aspecto incolor da melancolia é substancial para criação dos delírios da pessoa, enquanto ser pensante, porque vai tocar a forma de ver o mundo que envolve o indivíduo, ao passo que será responsável por emoldurar a maneira pela qual os outros veem o melancólico, em outras palavras “o melancólico não age exatamente como alguém compungido de remorso e autorrecriminação de maneira normal. Ele carece da vergonha diante dos outros, que seria a principal característica desse estado, ou ao menos, não a exibe de forma notável. (FREUD, 2010a, p. 131). Eis nessa citação mais um aspecto significativo da melancolia, visto que ela não se satisfaz em apenas corroer os sentimentos intrometidos no sujeito, a colocá-lo em uma situação de consternação, pelo contrário, ela faz com que o indivíduo se menospreze e se sinta insuficiente diante dos demais, mostrando o alcance desse estado nefasto. Nessa perspectiva, o melancólico antecipa o julgamento, tornando-se juiz de si.

Para a leitura das obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes, levaremos em consideração as concepções de Starobinski (2016) e Freud (2010a) acerca da melancolia; o primeiro, pela amplitude de suas discussões, consegue problematizar o estado melancólico com assertividade, bem como a maneira como o sujeito, imerso na melancolia, é representado; o segundo, por estabelecer relações entre o luto e a melancolia, na sua origem, isto é, na perda do objeto de amor. Assim sendo, recorreremos às configurações da melancolia diacronicamente, ao pensar a recorrência de elementos usados para representar a melancolia, chamando atenção, mormente, para relações dialógicas entre os autores estudados, mas também com artistas que engendraram formas de perceber a melancolia. Nesse sentido, nosso corpus será pensado no contato com a religiosidade, no sentimento de tristeza acionado por condições exteriores fatídicas, na propulsão imagética fomentada pela possibilidade interartes, no sentimento de vazio e estagnação do sujeito diante de si e, com certeza, nas reações às perdas sofridas. Em outras palavras, o itinerário crítico da melancolia trazido até aqui será pertinente para depreender o desenhar da melancolia em Jorge de Lima e Murilo Mendes tanto em uma perspectiva de representação quanto em sua gênese, em como nascem nos sistemas semióticos selecionados, no sujeito lírico de cada autor, ou seja, em suas respectivas linguagens.

4 OS RASTROS MELANCÓLICOS DE JORGE DE LIMA E MURILO MENDES

4.1 A Melancolia em A poesia em pânico, de Murilo Mendes

Mais que por nossas volúpias, o inferno nos domina pelo desânimo melancólico.
STAROBINSKI (2016, p. 487)

Entre as leituras que cercam o livro *A poesia em pânico*, de Murilo Mendes, percebe-se a recorrência da ênfase aos aspectos eróticos ou à subversão da religiosidade nos versos do poeta – até então ligado a uma premissa católica. Por outro lado, é possível depreender, em segundo plano, traços um tanto quanto incomuns aos prazeres eróticos, como os sentimentos de angústia, medo, punição e, por conseguinte, melancolia. Esta que se revela, ao nosso ver, como consequência da ruptura com o sagrado, ainda que seja apontada – simbolicamente – pela representação dicotômica entre o ser humano e a religiosidade.

A poesia em pânico, publicada em 1937, faz parte das obras mais significativas de Murilo Mendes, já que consegue acoplar, como já sinalizado acima, as vertentes recorrentes de sua tessitura lírica. Sem olvidar, que todos esses elementos são abarcados pela tendência surrealista de sua poesia, a qual é responsável por catalisar imagens, por vezes, díspares, mas que reverberam as próprias discrepâncias latentes do sujeito lírico. Por isso, céu e inferno, pecado e graça, mostram-se, antes de tudo, como partes de um eu – ou imaginário – que em si já é dividido.

Ainda assim, o poeta da eternidade encontra no presente – na possibilidade do prazer – o ensejo de vivenciar os desejos latentes da carne. Entretanto, antes de adentrarmos nos textos em que a melancolia aparece subjacente, deixando seus rastros, por não está em primeiro plano e revelar-se como consequência de disparidades, vejamos como o itinerário do eu lírico de Mendes, ao pensar sua jornada, sua poesia, expõe o dissabor da existência diante da incompreensão do mundo:

Vivi entre os homens
 Que não me viram, não me ouviram
 Nem me consolaram.
 Eu fui o poeta que distribui seus dons
 E que não recebe coisa alguma.
 Fui envolvido na tempestade do amor,
 Tive que amar até antes do meu nascimento.
 Amor, palavra que funda e que consome os seres.
 Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.
 (MENDES, 1994, p. 285).

Os primeiros três versos, além de pensar a vida do sujeito lírico entre as pessoas, abordam uma perspectiva de incompletude diante destas, a qual é marcada pelas formas verbais: ver, ouvir e consolar, conjugadas no pretérito perfeito. Aqui, verifica-se uma certa solidão do indivíduo que carecia de ser percebido e ouvido, bem como de sentir o consolo dos outros. Nesses versos, portanto, o eu lírico mostra como os sentidos dos homens, ao não se voltarem para ele, destravaram uma sensação de desamparo, ou melhor, de vazio existencial. Quinet (2006, p. 174), ao pensar o vazio em uma dimensão melancólica, diz: “o que existe é a dor estritamente vinculada à ausência de um si mesmo. Podemos dizer que é a dor associada ao vazio de ser do sujeito, à falta-a-ser – dor relativa à sua própria existência como vazio”. Nessa perspectiva, a partir do poema acima, percebe-se como o eu lírico – ao se reportar para as ausências do exterior – revela os vazios da sua própria existência; ele não recebeu nenhum mérito por sua vida, nem tampouco encontrou sentido para as suas ações, somente o nada o encontra, apesar dos feitos dos quais participou.

Em seguida, os próximos versos apontam para o caráter metalinguístico do texto, fazendo com que se situe a incompreensão da sociedade diante de sua poesia. Afinal, os dons do poeta são suas obras, sua poesia. E, por último, observam-se outras características da poesia muriliana, como a temporalidade e o amor; este atrelado tanto à essência dos sujeitos, chamados ao amor desde a eternidade, quanto ao traço efervescente da escrita de Murilo. Em outras palavras, o amor aparece como algo intrínseco à condição humana, mas, ao mesmo tempo, é esse sentimento – que também é carnal – que leva o sujeito a pensar no inferno, justamente porque há uma rejeição às práticas sexuais em contrapartida ao ideal divino de castidade, como se verifica em diversas religiões, principalmente na que o autor disseminava em obras anteriores. Desse modo, infere-se que a religiosidade, representada na imagem do inferno nesse e em poemas das próximas letras, implica

em um sentimento de desânimo no eu lírico. Para Freud (2010b), o que devia deixar o sujeito feliz, tranquilo, (mais especificamente, a religião), também o faz entristecer, haja vista que este não consegue dominar seus impulsos – e talvez, nem queira mais. Nesse contexto, no último verso do poema, o eu lírico adjetiva *o fogo do inferno como melhor que o do céu*, mostrando o seu posicionamento de preferência – e de entrega – ao carnal, cuja realização se pauta na vivência do desejo humano e não na abstenção das próprias vontades diante das dogmáticas.

Em *A vida incomum do poeta*¹⁷, inserido em *A túnica inconsútil*, o eu lírico de Jorge de Lima conflui com o Murilo Mendes em vários aspectos, a exemplo da abordagem de sua vida desde o princípio – antes do nascimento; do imaginário compartilhado por causa da simbologia religiosa, a partir da qual se constrói imagens que representam a solidão diante da sociedade; da metalinguagem para problematizar a compreensão social de sua poesia e, por fim, na conjuntura de uma ideia de melancolia, caracterizada pela perda de perspectivas futuras.

A vida incomum do poeta

Antes de tudo era um anjo de Deus.
 E sem pedir foi enviado ao mundo.
 Nasceu sem querer numa hora amarga
 com os estigmas e os delitos dos pais.
 Depois de sugar seios mercenários
 nasceram-lhe dentes de roedor,
 de carniceiro e de mastigador.
 Apesar disso era manso sem saber por que
 e já era homem antes da virilidade.
 Homem feito foi convidado
 a solenizar a sua festa nupcial
 e a transmitir sua posteridade.
 Deu filhos e deu poemas ao mundo
 que os não compreendeu nem os aceitou.
 Mas as suas alegrias sendo outras,
 seus caminhos, seus amores sendo outros,
 foi posto à margem como um ser inútil.
 Não se matou porque um anjo sempre
 não consentiu, lhe segurando a mão.
 Mas já havia chegado o seu declínio:
 Nada conseguiu, nada o contentou.
 Nasceu só, viveu só, vai morrer só.
 Então caminha para a morte sem surpresa nenhuma

¹⁷ Esse poema dialoga também com a novela *O Anjo* (1934), de Jorge de Lima, a qual narra a história da personagem Herói – um pintor que tem sua obra rejeitada pela sociedade, o que o leva a uma condição de extrema melancolia, cuja principal consequência é a tentativa de suicídio. Na revista *Travessias Interativas*, disponível no site: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/17783>, o autor aprofunda a reflexão em torno da condição melancólica da personagem mencionada

sem saudade nenhuma
e também sem recompensa nenhuma.
(LIMA, 2006, p. 145).

No poema de Lima, é factível observar, diacronicamente, por meio da gradação, os eventos relevantes da vida do sujeito lírico. A tristeza do eu mostra-se visceral em virtude da descrição de apartamento da vida, uma vez que o próprio nascimento foi contra sua vontade; e, mesmo seguindo todos os padrões estabelecidos pelo social, ainda encontrou entraves devido à incompreensão de sua poesia. Ao nosso ver, o uso do termo *filhos* – imiscuído aos poemas – aponta, analogicamente, para a imagem da criação poética. Sendo, dessa forma, a não aceitação dos últimos o real motivo do arrefecimento do sujeito; é isto que o faz parecer inútil diante da sociedade, ainda que não seja.

No descortinar dos versos, aspectos intrínsecos à condição melancólica espelham-se, a exemplo da temática de uma vida sem sentido rumo à morte: “não se matou, porque um anjo sempre não lhe consentiu, lhe segurando a mão”, cuja interpretação recai em duas direções: o eu lírico permaneceu vivo por causa da sua crença religiosa, simbolizada na figura do anjo, ou a presença de algum amigo lhe foi essencial para que continuasse a existir, haja vista que este o estendeu a mão nos momentos de desespero. “havia chegado ao seu declínio/ nada conseguiu, nada o contentou”, onde expõe a deterioração do cerne do indivíduo diante da existência; ele está saturado de uma vida que insiste em ser vivida, mas que não lhe concedeu condições para tal ação, fazendo com que nada do que lhe é exterior consiga atenuar as atrozidades inquietações de uma mente atormentada:

A morte é o tema freqüente da tristeza e da melancolia – o submundo das trevas, do apagamento do desejo. “Mais vale, no final das contas, nunca ter nascido, e se se nasce, morrer o mais depressa possível” – diz o coro. O afeto depressivo da dor de existir remete ao furo de gozo próprio à estrutura de linguagem. (QUINET, 2006, p. 175).

Com efeito, ao pensar o poema de Jorge de Lima de acordo com as reflexões de Quinet sobre a melancolia, vê-se que o eu lírico do poema alastra sua melancolia em cada verso, pois, além da temática da morte – figurada pela sugestão ao suicídio – já emerge, desde os primeiros versos, um certo desdém em relação ao próprio nascimento, como se o eu lírico não quisesse, de fato, ter entrado na vida: “ antes de

tudo era um anjo de Deus/ e sem pedir foi enviado ao mundo/Nasceu sem querer numa hora amarga”. O sujeito se anula ao máximo, entregando-se, inclusive, a uma percepção da vida preenchida pela solidão: “nasceu só, viveu só, vai morrer só”. Esses versos são relevantes à medida em que, ao acompanhar todos os que o antecedem, sabe-se que o sujeito melancólico, o eu lírico, não se encontrava sozinho literalmente, de modo que até construiu família, ao mesmo tempo em que, mesmo acompanhado por outrem, o eu interior sentia-se sozinho, deixando de se interessar pelos elementos exteriores. Starobinski explica:

Um laço muito estreito une a melancolia e o sentimento de teatralidade do mundo exterior. Aos olhos do deprimido, é corrente que a paisagem ao redor não tenha consistência nem realidade. O mundo já não tem peso. Está contaminado por algo falso e enganador. As atividades humanas parecem não ter sentido. Os homens cumprem os seus afazeres, mas o seu vaivém, para o melancólico, não passa de gesticulação inquietante e absurda. (STAROBINSKI, 2016, p. 175).

Eis nessa citação algo interessante para compreender a melancolia do eu lírico estudado no momento: o mundo, que antes o atraía e para o qual, inclusive, fez poemas, não o atrai mais, de modo que toda a existência parece não fazer sentido. Por isso, submerge diante da solidão, porque já não há interesse pelo decorrer da vida, como se o melancólico observasse apenas o declínio que está à sua frente.

Embora seja pertinente reconhecer a diferença entre eu lírico e autor, este poema, em especial, pode ser pensado a partir de dados biográficos de Jorge de Lima. Em um ensaio¹⁸, Murilo Mendes se pergunta sobre o porquê de o alagoano não ter se matado, visto que percebia, em vários momentos, um senso de tristeza em seu olhar; para Mendes (2017), Lima nunca se suicidou porque, no fundo, tinha consciência de sua transcendência. No texto, por outro lado, verifica-se que a fé, nesse período, ainda fervorosa no escritor de *A túnica inconsútil*, foi seu baluarte diante dos dissabores de sua existência. Se o eu lírico de Murilo Mendes esperava o inferno por causa da entrega aos desejos, o de Lima, ao viver e enfatizar a solidão na monotonia da vida, espera a morte, como se, por meio desta, pudesse romper com as agruras da melancolia ou – do contrário – vive-se por meio dela (da morte) a plena realização da ação melancólica.

¹⁸ Texto inserido em *A invenção de Orfeu*.

A maioria das leituras em torno de *A poesia em pânico*, ademais, se centra a discutir a presença do erotismo e como este elemento aparece embasado na recuperação da simbologia cristã, o que deixa de lado a problematização da tensão gerada pela ruptura do sujeito com o sagrado. De acordo com Quinet (2006), uma das principais características da condição melancólica é a ideia de punição, uma vez que a pessoa sente necessidade de pagar pelos crimes cometidos, sendo castigada. A condenação, percebida no poema abaixo, encontra sua gênese na impossibilidade de viver uma vida regrada, sem paixões intensas e realizações de seus desejos; o eu lírico, portanto, cria para si a imagem da punição, a qual se desdobra no pânico diante de sua vida e das consequências futuras:

A condenação
 Todos os frutos que minha alma apetecia
 Se afastam de mim pouco a pouco
 Serei precipitado ao mar como uma pedra bruta,
 Os navios e a bela passagem não me verão.
 Deus precisa de minha vida e de minha morte,
 Deus reserva o esplendor do diadema.
 Ai de mim! Ai de mim! Que vi sempre as constelações de maiô,
 que nunca vi Maria em sua glória imaculada,
 que vi toda a verdade por imagens.
 Minha alma será lançada no tanque de fogo,
 Ei de me comunicar com os outros na coletividade do inferno.
 (MENDES, 1994, p. 288).

A passagem do livro de Lucas (6: 44): “pois todas as árvores são conhecidas pelos seus próprios frutos” tornou-se um axioma usado por grupos religiosos ao longo da história, de modo que, o autêntico cristão era aquele que produziu feitos significativos, visíveis à medida em que o sujeito avançava em seu processo de conversão. No poema acima, vê-se um movimento inverso devido à transgressão ocasionada pelo sujeito lírico, pois os esforços para se enquadrar em uma vida confinada à prática religiosa foram se dirimindo a partir do momento em que o eu lírico compreendeu que nem os interditos foram insuficientes para barrar as pulsões sexuais, latentes em seu cerne. Por isso, a falta de identificação com o dogma da Imaculada Conceição – a figura de Maria é oposta à do sujeito lírico, por representar a pureza com a qual ele não se enxerga e da qual não fará parte, posto que o inferno se tornou uma realidade próxima nesse cenário de ruptura.

Por outro lado, romper com a moral não permite que o sujeito saia ileso; o sofrimento – no nível psíquico – revela-se então na manifestação da infelicidade, no

momento em que se desprende das amarras que insistem em segurá-lo: “a civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada”. (FREUD, 2010b, p. 59). Embora a citação se refira à agressividade humana a ser controlada pela civilização¹⁹, o fragmento encaixa-se perfeitamente na proposta de refletir sobre como a cultura – dita como desenvolvida, na figura da religião – propõe o cerceamento da liberdade do sujeito moderno, circunscrito ao que lhe é proposto. O eu lírico de Mendes, vigiado/condenado pela imagem divina, na verdade soçobra no interior, nas camadas íntimas do seu cerne.

É na representação do deus cristão, nessa perspectiva, que se concentra a imagem daquele que punirá o filho insurgente, aquele que, acima da vida e da morte, pode julgar – e condenar – os sujeitos que se entregam à libido em toda a dimensão da palavra. Além de tudo isso, a palavra fogo nesse poema encontra-se estritamente concatenada com o imaginário que se tem do inferno: o sujeito, ao preferir gozar de suas vontades, será condenado; enquanto que no primeiro poema lido de Mendes, a expressão fogo do inferno carrega, semanticamente, a prática sexual e sua consequência: o inferno destinado aos que infringem as moralidades vigentes pelas constituições dogmáticas do cristianismo.

O melancólico é aquele que se sente culpado, o que o leva a proferir graves ofensas contra si. (QUINET, 2006). No poema *A destruição*, o eu lírico enceta sua narrativa expondo que cometeu um grave delito, sem revelar o que, realmente, fez: “morrerei abominando o mal que cometi”, fazendo com que se culpe e espere, assim como em *A condenação*, a imagem da punição por meio da morte. A espera pela morte, por sua vez, configura-se recorrente nas descrições daqueles acometidos pela melancolia, como se pode verificar, por exemplo, no conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, e em diversas outras obras da literatura mundial. Entretanto, o poema esmiuçado, ao trabalhar com antíteses (amo tanto o culpado como o inocente) revela o estado dicotômico do sujeito, uma vez que, em seu âmago, podem habitar as duas forças contrárias, no qual o maniqueísmo poderia assumir

¹⁹ Freud (2010b) explica que o ser humano era mais feliz sem a civilização moderna, uma vez que esta circunscreve suas pulsões de vida (libido, desejo sexual) e de morte, a exemplo da agressividade, inerente ao instinto humano.

uma dimensão plena, ainda que, paradoxalmente, causadora de uma angústia imanente: a melancolia.

A destruição
 Morrerei abominando o mal que cometi
 E sem ânimo para fazer o bem.
 Amo tanto o culpado como o inocente.
 Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne,
 Estás mais perto de nós do que a Virgem Maria,
 Isenta, desde a eternidade, da culpa original.
 Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:
 Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
 Que existirá até a consumação do mundo.
 (MENDES, 1994, p. 287)

Em seguida, a inclinação à Madalena por meio do vocativo, figura bíblica associada ao pecado, exhibe e retoma (como em *A condenação*) o afastamento do eu lírico em relação à Maria, enfatizada, nesse texto, como virgem. O aspecto casto de Maria encontra-se em dissonância àquele que lamenta seus impulsos e aos dos seus. Em outras palavras, Mendes constrói um paralelo entre a representação da pecadora e a de seus irmãos ao usar o mesmo elemento sintático: o vocativo; a recuperação da sintaxe, portanto, serve para afunilar a semelhança entre aquela conhecida como pecadora no passado e aqueles pecadores agora, no presente. A diferença é que Madalena dominou os instintos ao encontrar-se com Jesus: “Ó Madalena, tu que dominaste a força da carne” e o eu lírico não, de modo que continua sendo chamado ao desespero.

O termo *desespero*, nessa perspectiva, pode assumir dois sentidos: o primeiro é oriundo da repressão da libido; o segundo, de certa forma, nasce da prática dessas pulsões, no momento em que o sujeito se entrega às paixões e, destarte, espera destruir-se, condenado por uma figura divina. O mal cometido pelo eu lírico, nesse sentido, dá-se não por uma ação perigosa, capaz de prejudicar terceiros, mas, tão apenas, pela representação consumada do desejo. De acordo com Freud:

Com frequência o mal não é, em absoluto, uma coisa nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer. Aí se mostra, então, a influência alheia; ela determina o que será tido por bom ou mau. Como o próprio sentir não teria levado o ser humano pelo mesmo caminho, ele deve ter um motivo

para se submeter a essa influência externa. Podemos enxergá-lo no desamparo e na dependência dos outros, e a melhor designação para ele seria medo da perda do amor. Se perde o amor do outro, do qual é dependente, deixa também de ser protegido contra perigos diversos, sobretudo expõe-se ao perigo de que esse alguém tão poderoso lhe demonstre a superioridade em forma de castigo. (FREUD, 2010b, p. 60).

Com efeito, a perda do contato divino, reafirmado na presença do pecado e da proximidade do eu lírico para com aquilo que é oposto às atitudes vistas como boas pela sociedade (e pela entidade superiora, Deus, que o fiscaliza), conduz o sujeito lírico à infelicidade, marcada pela separação em relação ao que se constitui externo. Além disso, *a comunidade do desespero* – da qual Maria não faz parte devido à isenção do pecado, por isso, a alcunha de Imaculada – liga passado, presente e futuro na medida em que se compreende, afastados da graça, apenas a condenação é o que os aguarda. Neste ponto, verifica-se algo interessante na poética muriliana, uma espécie de coletividade permeada pela subjetividade do eu lírico; a voz que fala no poema está condenada, mas não só – daí se verifica o pânico do sujeito, como se, para ele e os demais, não houvesse salvação. Por isso, defendemos a ideia de que, mesmo assumindo uma postura transgressora a partir da tensão entre erotismo e Cristianismo, o eu lírico muriliano configura-se melancólico no que diz respeito à presença da morte e, por conseguinte, punição, uma vez que, em vários poemas, retoma à imagem da condenação. Sobre isso, Quinet (2006), explica:

O desgosto de si mesmo chega ao delírio de culpa e danação; os temores viram terrores. A negação da possibilidade de cura é uma das primeiras negações, que já aparece na forma atenuada, e na forma grave surgem as negações da própria existência e do mundo. (QUINET, 2006, p. 194).

De fato, tanto em *A destruição*, quanto em outros poemas de *A poesia em pânico*, não há esperanças para o eu lírico; há apenas culpa e a possibilidade nefasta de danação. Os desejos pelo mundo encontram entraves no desespero oriundo da imagem do pecado objetivado. Ademais, o sentimento de condenação aparece também no poema *A danação*, no qual o próprio título já aponta para a ideia de culpabilidade, punição divina. Nesse texto, depreende-se como as bonanças celestiais são efêmeras na concepção de vida do sujeito; o termo graça, assim como

em *A destruição*, catalisa uma tensão com a presença iminente do pecado; o outrora desejo de santidade é obstruído pelas exterioridades do mundo. De acordo com Freud (2010a), a melancolia, além de provocar um abatimento doloroso no sujeito, causa, em sua psique, uma espécie de desinteresse pelo mundo, assim como se percebe no poema baixo:

A DANAÇÃO

Há fortes iluminações sem permanência.
A parte da Graça é tão pequena
Que me vejo esmagado pelo monumento do mundo.

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
Chorai sobre mim, sobre vós e sobre vossos filhos.

A fulguração que me cerca vem do demônio.
Maldito das leis inocentes do mundo
Não reconheço a paternidade divina.
Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja:
Os anjos me transportam do outro mundo para este.
(MENDES, 1994, p. 286).

As indagações presentes no quarto verso emergem também no poema Amor, vida – lido em letras anteriores. Sem olvidar que se dirigem à mesma premissa: a da solidão, do medo e de uma tristeza latente. Por outro ângulo, semelhantes martírios também acometem os mesmos indivíduos que não veem, nem ouvem o sujeito lírico; nesse caso, há uma certa descrença em atos genuínos de afeto na sociedade. A última estrofe revela a revelia do eu lírico, por preferir aproximar-se do demônio e de suas tentações carnisais, ao mesmo tempo em que se afasta, na mesma proporção, da figura de Deus, negando, de modo peremptório, a paternidade divina. Dessa forma, assim como o demônio que se mostra como maldito pela aparência puritana do mundo, entabulada na metáfora divina, o sujeito sente-se mais parecido àquele caracterizado pela queda, por meio do pecado. Por fim, o sujeito lírico aborda o motivo de sua inquietação: “profanei a hóstia e manchei o corpo da igreja”. A ofensa ao símbolo do corpo de cristo²⁰ e ao da igreja, ao que parece, parte do desejo e realização das ações promovidas pelo corpo do eu lírico que, submergido às tentações, às suas vontades intrínsecas, subverte a lógica cristã de pureza e castidade.

²⁰ Para os católicos, a hóstia não é o símbolo do corpo de Jesus, mas o próprio Deus transformado em pão.

Essa proximidade com a imagem do demônio presente em *A poesia em pânico*, ademais, recobra alguns poemas do livro *Flores do mal*²¹, de Baudelaire. Inclusive, Starobinski (2014), em seus ensaios sobre a lírica deste último, escreve que a melancolia do francês possuía uma “cumplicidade ativa do demônio”. (STAROBINSKI, 2014, p. 27). Para além das ressonâncias na lírica de Murilo Mendes, o poema abaixo, intitulado *A destruição*, possui o mesmo título de um dos poemas lidos até o momento:

A destruição
Sem cessar a meu lado o Demônio se agita,
E nada ao meu redor como um ar impalpável;
Eu o levo aos meus pulmões, onde ele arde e crepita,
Inflando-os de um desejo eterno e condenável.

Às vezes, ao saber do amor que a arte me inspira,
Assume a forma da mulher que eu vejo em sonhos,
E, qual tartufo afeito às tramas da mentira,
Acostuma-me a boca aos seus filtros medonhos.

Ele assim me conduz, alquebrado e ofegante,
Já dos olhos de Deus afinal tão distante,
Às planícies do Tédio, infindas e desertas,

E lança-me ao olhar imerso em confusão
Trajes imundos e feridas entreabertas
- O aparato sangrento e atroz da Destruição!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 391)

Se o eu lírico de Murilo Mendes encontrava-se cercado pelo anjo decaído, o de Baudelaire também passa pela mesma situação: “sem cessar ao meu lado o demônio se agita”. Assim como o francês, o poeta brasileiro utiliza da figura maligna como propulsora imagética de sua poesia; em outras palavras, é a partir da imagem do demônio que a voz poética expõe as nuances do desejo, causador do afastamento do ser em relação ao divino: “já dos olhos de deus afinal tão distante”, cuja consequência é a destruição – no caso de Mendes, reafirmada na ideia de danação.

Semelhante à construção de *A danação*, em *O impertinente*, vê-se a postura insolente do eu lírico e, ao mesmo tempo, a partir do primeiro verso elaborado em

²¹ A semelhança entre os livros de Mendes e Baudelaire vai além do exemplo mostrado por essa dissertação, tendo em vista que em outros poemas, a exemplo de *O saque*, há um parentesco estético entre as produções de ambos.

forma de pergunta, o traço um tanto quanto pessimista diante da vida, marcado, sobretudo, pelo aspecto da solidão. As imagens criadas nesse texto, por outro lado, alargam a paleta onírica de Murilo Mendes no momento em que concatena expressões díspares, com o intuito de reafirmar as agruras de um sujeito solitário, ainda que esta solidão perpassasse não somente a experiência individual, mas também de outros homens, evocados no segundo verso. De acordo com Starobinski (2016, p. 45), “nisso vemos uma espécie de compensação psíquica, ocorrendo em indivíduos que não têm a força necessária para suportar a existência solitária. Pode se juntar a isso uma preocupação exagerada com a salvação e a danação”. Com efeito, a condição melancólica, percebida na instância de figuras religiosas²², traz consigo a angústia de um céu inalcançável, levando o sujeito a pensar, frequentemente, em sua própria salvação; é como se a fé que o conduz rumo à salvação fosse responsável por lhe mostrar apenas o contrário: o estar condenado. O eu lírico de *O impertinente*, além de se sentir sem consolo, sozinho, projeta – na sua representação insurgente, os rastros de alguém ausente de esperanças, apenas a condenação o espera, uma vez que, sem penitências, não há meios para que a salvação seja alcançada e, quiçá, nem a queira mais.

Ademais, a referência à antiga conversão, harmoniosa devido à proximidade com a entidade divina, provoca a disparidade entre a pureza angélica e a forma como o sujeito lírico se compreende na atualidade: distante do deus cultuado outrora e ligado ao pecado. Ao compreender, metaforicamente, o pecado como o pai, observa-se, no processo de identificação, a similaridade entre as partes distintas, bem como o espaço que, agora, o eu lírico se sente gerado: o do pecado. Tudo isso fomenta uma inquietação que conduz o sujeito à autodepreciação: “eu digo à podridão: tu és minha irmã”. Esta analogia complementa o sentido de ofensa contra si, o qual, estando podre, caracteriza-se imprestável aos olhos das antigas pretensões religiosas e da sociedade, já que, nesse estado, dificilmente alguém desejaria se aproximar.

O IMPERTINENTE

Quem me consolará no mundo vão?

²² A fala de Starobinski dialoga, principalmente, com a representação da melancolia no contexto medieval, no qual a solidão nos mosteiros causou estados de profundo desânimo nos monges. Contudo, é possível relacioná-la ao poema porque a melancolia do eu lírico, assim como a acédia no passado, transparece a lacuna entre o sujeito e sua divindade, da qual se verifica imagens parecidas: condenação e ausência do divino.

Homens, tenho convosco relação da forma
 Nuvem sólida, rosa virginal, água branca
 E tu, antiga sinfonia aérea
 Pertenceis ao anjo, não a mim.
 Eu digo ao pecado: tu és meu pai.
 Eu digo à podridão: tu és minha irmã.
 A presença real do demônio
 É meu pão cotidiano:
 Minha alma comprime a aleluia gloriosa.
 (MENDES, 1994, p. 286).

A profanação da hóstia, vista em *A danação*, ganha forma nos três últimos versos, porque o pão (corpo, alimento espiritual) será a presença daquele que, em si, constitui-se enquanto oposto às representações divinas. Obviamente, essa leitura, longe de cair em pretensões metafísicas, pensa a proximidade maligna como representação da consumação dos desejos do eu lírico, ao mesmo tempo em que induz ao afastamento das vivências ortodoxas de uma vida cristã; por isso, estreitamento das glórias tidas como espirituais. Novamente, Murilo Mendes deixa rastros, em seu sujeito lírico, de uma melancolia como parte – e reverberação – da relação com o erótico, uma vez que este é oriundo do contato com o deífico. Segundo Starobinski (2014, p. 7), a melancolia nasce “do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras diversas”. De fato, em *A poesia em pânico*, sobretudo em *O impertinente*, o afastamento intencional do eu lírico acerca do sagrado, bem como da própria simbologia que o envolve, impulsiona sua condição melancólica, ainda que objetive aproximar-se do pecado. Em outras palavras, não é somente gozar das suas volições, mas também suportar as consequências de suas revelias, uma vez que ser filho do pecado – nas palavras do eu lírico – direciona-o à condenação.

A imagem do pecado, na tradição cristã, traz consigo a punição divina, a qual impõe o afastamento da graça sobrenatural para com o ser humano. Em um exemplo problematizado em seções anteriores, viu-se como o Rei, antes ungido por Deus para guiar Israel, também recebeu os infortúnios de suas recalcitrações, quando a mesma figura divina permitiu que Saul fosse acometido pelo espírito maligno da depressão. Trazendo o cerne dessa reflexão para pensar a poesia muriliana, no poema *O exilado*, vê-se o desprender do sujeito lírico diante de Deus, fazendo com que a voz poética comece a pensar em uma soberania demoníaca. No

caso do rei de Israel, é o demônio que começa a guiar o homem após o abandono de Deus:

O Exilado
 Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo.
 Os sentidos em alarme gritam:
 O demônio tem mais poder que Deus.
 Preciso vomitar a vida em sangue
 Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.
 Passam ao largo os navios celestes
 E os lírios do campo têm veneno.
 Nem Job na sua desgraça
 Estava despido como eu.
 Eu vi a criança negar a graça divina
 Vi o meu retrato de condenado em todos os tempos
 E a multidão me apontando como o falso profeta.
 Espero a tempestade de fogo
 Mais do que um sinal de vida
 (MENDES, 1994, p. 286-287)

Outro elemento recorrente na poesia de Murilo, usado para construção desse texto, é a percepção do sujeito enquanto observador da eternidade – em alguns versos, o eu lírico contempla várias passagens do tempo; neste caso, resultando em uma depreciação de si, porque, perdido no vazio, não pode encontrar a totalidade. É interessante pensar, nesse contexto, em como os símbolos religiosos evocados no poema – e em boa parte da poesia mística de Murilo Mendes – apontam para a totalidade negada pelas limitações da própria vida, haja vista que, independente do tempo, só há condenação: o fim da existência, reafirmado no caos absoluto; e apenas por meio da poesia, o sujeito consegue passear entre diferentes tempos:

Murilo objetiva a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão ao caos), que deve, porém, resgatar-se em busca dos valores absolutos: Eros e liberdade. A palavra do poeta entende sacralizar todos os fenômenos como crê ter agido o verbo ao penetrar no âmago da história. (BOSI, 2015, p. 480).

A busca da liberdade, em disparidade com o peso do mundo, encontra um ponto alto da poesia muriliana, justamente porque o eu lírico do poema consegue acoplar essas duas realidades distintas, ainda que se gere imagens de pânico: “o demônio tem mais poder do que Deus”. Ademais, novamente, o texto retorna à concepção de uma vida direcionada à condenação – ao mesmo tempo em que

concatena, nesses mesmos versos, a disparidade e o onírico, pela relação analógica entre palavras, aparentemente, incongruentes; assim, tempo e sonho se retroalimentam na literatura do autor de *O visionário*. Em “meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo”, ao apontar como o sujeito se sente diante daquilo que lhe é exterior, indica a insatisfação gerada pelo funcionamento do que está fora de si. O corpo cansado, marca melancólica, consolida-se na expressão: suportar, por esta ser ligada a uma tentativa de aguentar algo, em si – e para si – doloroso, isto é, a máquina do mundo. O eu lírico, assim, não espera consolo, nem tampouco se enxerga no contato com o exterior:

O sujeito melancólico, privado de futuro, voltado para o passado, devastado, sente a maior dificuldade em receber e retribuir um olhar. Incapaz de encarar, tem a sensação de que o mundo é cego para sua miséria. Já se sente morto num mundo morto. O agora imobilizado reina fora como dentro. E o sujeito melancólico espera que lhe seja dirigida uma mensagem de apaziguamento, que repararia o desastre interno e lhe abriria as portas do futuro. Mas só tem ao redor seres que se parecem com ele, e se desespera com essa negação do olhar. Ou melhor: não perde a esperança nem espera, deseja obscuramente ter energia para perder a esperança; (STAROBINSKI, 2016, p. 377).

Com efeito, o sentimento de revelia aos semelhantes pode ser percebido em vários poemas de Murilo Mendes. Em *O exilado*, texto refletido no momento, o eu lírico encontra no limiar da espera, pois esta se encontra entre o libertar-se das amarras da vida e a possível condenação, na referência à “tempestade do fogo”. Além disso, os últimos versos da primeira estrofe ratificam o pensamento do eu lírico em relação à figura divina, ao evocar a história de Job²³. A comparação feita com o profeta bíblico coloca o sujeito em uma situação de extremo sofrimento, já que os de Job eram inferiores aos seus. Nesse sentido, vê-se como o eu lírico sente ter perdido tudo e todos – inclusive a graça divina – ao resolver romper as amarras religiosas. Por isso, ele observa o seu “retrato de condenado de todos os tempos/ e a multidão me apontando como falso profeta”. A melancolia se configura, sobretudo, nesses versos, porque o sujeito melancólico é aquele desprovido de salvação,

²³ De acordo com a Bíblia, Job, um dos homens que mais sofreram, era um humano segundo o coração de Deus. No entanto, após um diálogo com Satanás, Deus permite que o homem passe por inúmeros sofrimentos, de modo a perder família e bens, ao mesmo tempo em que, fragilizado emocionalmente, começa a refletir sobre a justiça divina, uma vez que, ao ser íntegro, não era justo que passasse por tantos tormentos.

aquele que, não somente espera a condenação, mas necessita ser apontado como tal, carecendo de ser punido pelos demais; então, em sua melancolia, descreve seu “Eu como indigno, incapaz e desprezível; recrimina e insulta a si mesmo, espera rejeição e castigo”. (FREUD, 2010a, p.130). Daí as imagens de danação, percebidas no eu lírico de Mendes em vários poemas.

No poema *O saque*, o eu lírico retoma a linguagem religiosa para representar os seus dilemas existenciais, suas preocupações e, destarte, inquietação diante do mundo, local de conflitos. O melancólico, ao colocar atrozes adjetivos sobre si, busca a punição física, quando na verdade encontra-se receoso pela divina. O terceiro verso “que há entre mim e ti, filho altíssimo” é interessante no sentido em que remete, de maneira intertextual, à passagem bíblica do encontro de Jesus com os possessos²⁴, quando os demônios referem-se a Jesus enquanto filho de Deus. A depreciação do eu lírico, nessa perspectiva, torna-se visível na medida em que se enxerga enquanto antônimo do próprio Deus, o demônio. Sem olvidar que aponta para a diferença entre a entidade divina e o sujeito lírico, afastado, por espontânea vontade das suas crenças de outrora, mas consciente do seu afastamento. No último verso da primeira estrofe, enfim, o eu lírico mostra sua angústia em virtude da monotonia da vida.

O saque

Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.
Que há entre mim e ti, Filho do altíssimo.
O mundo inteiro é uma arena.
Eu tenho só uma vida que se repete à-toa.

Quebrei a comunhão dos santos. Que me trazem os homens?
Escrevem apenas o mal e o horror no livro da vida.
Poeta, recorda-te; o espírito imundo que anda nos teus áridos.

(E vós me dizeis que virgens calmas
Balançam-se nos jardins celestes.)

Ai dos ateus
Ai dos filhos de Deus
Ai dos que vão nascer.
(MENDES, 1994, p.287-288).

²⁴ Mateus 8.

A unidade divina com os santos – representação de pureza e obediência a Deus – foi rompida pelo eu lírico por causa das suas próprias vontades: “quebrei a comunhão dos santos”, porque o homem traz consigo a maldade, entendida em suas “más” inclinações; escrevendo, em sua vida, suas atitudes tidas como pecaminosas. Por isso, o eu lírico, por meio do vocativo, direciona-se ao poeta, afirmando, metaforicamente, a figura da impureza/desejo em sua vida, o que se ratifica nos versos entre parênteses, os quais apontam para as figuras femininas. Nesse texto, mais uma vez, o eu lírico muriliano se deprecia e tudo que o envolve está contaminado pela sua visão fatídica da vida; o filho do altíssimo, para além da referência bíblica, sugere a consciência do sujeito diante da vida e da sociedade, de modo que ele se sente vigiado por ser, o que a partir das reflexões freudianas, podemos chamar de super-eu:

O Super-eu é uma instância explorada por nós; a consciência, uma das funções que a ele atribuímos, a de vigiar os atos e intenções do Eu e de julgar, exercendo uma atividade censória. O sentimento de culpa, a dureza do Super-eu, é então o mesmo que a severidade da consciência, é a percepção que tem o Eu de ser vigiado assim, a apreciação da tensão entre os seus esforços e as exigências do Super-eu, e o medo ante essa instância crítica (subjacente à relação inteira), a necessidade de castigo, é uma expressão instintual do Eu, que por influência do Super-eu sádico tornou-se masoquista, ou seja, emprega uma parte do instinto para destruição interna nele presente para formar uma ligação erótica com o Super-eu. (FREUD, 2010b, p. 70).

Nesse sentido, os sentimentos de culpa e medo dessa entidade fiscalizadora – criada pela consciência – sugerem o pânico em relação à vida e ao futuro; por isso, a recuperação de imagens que permeiam, de maneira onírica, o tempo e o seu final, sempre atreladas a símbolos religiosos. Portanto, nos poemas analisados, percebe-se que o eu lírico sente necessidade de ser castigado, como também aqueles que estão próximos da possível danação final.

A última estrofe, construída a partir de anáforas e de um efeito de sentido gradativo, exhibe um pessimismo – com caráter cético – em torno de Deus e da existência, a partir do qual todos estão destinados ao sofrimento, a começar pelos ateus. O que, a princípio, seria devido à descrença em Deus soçobra ao perceber que até os tementes as entidades divinas encontram-se ameaçados diante da vida. Por fim, agregam-se os que ainda nascerão, justamente porque o sofrimento é

inerente à condição humana, independentemente do seu credo ou da ausência dele. Inclusive, essa reflexão é levantada no livro de Job, quando vemos que não somente os malfeitores são conduzidos às ruínas, mas as pessoas tementes, aquelas que, de acordo com uma premissa teocêntrica, fazem as vontades dos seus deuses sem questionar. Ao pensar a conjuntura de sofrimento exterior, na iminência generalizada em todas as esferas, o eu lírico, na verdade, pensa-a enquanto corolário da sua vida, uma vez que, a partir dela, como se observa na primeira estrofe, tem-se a premissa destrutiva do ser.

O poema *O Renegado* aborda a perda da fé do eu lírico muriliano, cuja consequência foi o sentimento de negação, no sentido de se sentir apartado, por desacreditar nos antigos dogmas de sua vida, o que já se acentua nos primeiros versos do texto: “cortina que vela a face de Deus/ o céu fecha-se violentamente sobre mim”. Ao afastar-se da crença, quebra-se o vínculo com a divindade; o agora infiel perde as graças possíveis; a primeira delas é a presença de Deus, de modo que consequências nefastas recaem sobre o eu lírico

O Renegado
Cortina que vela a face de Deus,
O céu fecha-se violentamente sobre mim.

Música, música da tempestade.
Os sentidos interrompem clamando
“Tirai-me tudo, Ou dai-me tudo.”

Que tenho eu com a sociedade dos meus irmãos?
Acaso serei responsável pela sua vida?
Sou o membro destacado de um vasto corpo.
Sou um na confusão da massa insaciável:
Entretanto vejo por todos, penso por todos, soffro por todos.
Fui destinado desde o princípio à expiação.
Quis salvar a todos — e nem pude me salvar.
(MENDES, 1994, p. 289).

Embora se sinta afastado de Deus, o eu lírico, renegado pelo mundo e pela divindade, possui a incumbência de ver por todos, ainda que não queira: “que tenho eu com a sociedade dos meus irmãos? Sou um membro destacado de um vasto corpo”. A indiferença para com o mundo exterior estende-se até a igreja, por ser, na terra, representação do corpo de Cristo. Seria esse afastamento, portanto, oriundo do catolicismo antidogmático – se é que se pode considerar esse paradoxo – de Murilo? A partir daí a confusão do sujeito em relação à forma como compreende o

mundo e o tempo, a qual se revela no momento em que o eu lírico diz estar ligado a todos pelo sofrimento. A face divina que se oculta diante do eu lírico pode ser pensada na sua compreensão a partir dos conhecimentos oriundos da religião, os quais fazem com que se sinta culpado e, conseqüentemente, infeliz:

Pelo menos as religiões não desconheceram jamais o papel do sentimento de culpa na cultura. Elas pretendem — algo que não considerarei em outro lugar — redimir a humanidade desse sentimento de culpa a que chamam pecado. A partir do modo como se atinge essa redenção no cristianismo, com a morte sacrificial de um indivíduo que toma a si a culpa comum a todos, inferimos qual poderia ter sido a primeira ocasião em que se adquiriu essa culpa original, com a qual também a cultura teve início. (FREUD, 2010b, p.70).

É interessante pensar em como o eu lírico de Mendes conflui plenamente com as palavras de Freud, quando o psicanalista explica que, a cultura – daí pensamos a sociedade, na qual se encontram as religiões – impõem, para os sujeitos, estados de infelicidade, levando em consideração que, paradoxalmente, este constituía-se mais feliz, na medida em que não vivia em civilização. Dessa maneira, o sentimento de culpa no poema configura-se como reflexo do ambiente social do qual o indivíduo faz parte, constituído pela atuação da religião.

Os últimos versos, por outro lado, são pensados em duas dimensões, embora partam de um mesmo polo – o de reparação/castigo: “Fui destinado desde o princípio à expiação/quis salvar a todos – e nem pude me salvar”. No primeiro deles, vê-se a representação do próprio Jesus que, tido como Deus, cuja missão era expiar a humanidade, não conseguiu se salvar daqueles para os quais foi enviado, ou seja, a tentativa de expurgar o pecado da humanidade a fez cometer um dos delitos mais graves: o de matar. Em segundo lugar, mas de maneira análoga, os versos apontam para o eu lírico da escrita de Murilo, pois, se em livros anteriores do poeta, havia um desejo de retorno à poesia cristã – reafirmada em uma missão de salvação por meio da poesia. Agora, com *A poesia em pânico*, existe um movimento inverso, a voz poética depreende que a salvação não é possível, mesmo que, outrora, houvesse um desejo genuíno de conversão de todos. O sujeito lírico desacredita no ato salvífico em relação a si e aos outros. Então, mais uma vez, sua túnica é pintada com os matizes do medo e da melancolia, pois o ser acredita que apenas a condenação aguarda, apenas os pecados saltam diante dos seus olhos, de modo

que “a convicção negativa[...] se generaliza, atinge a própria existência e o mundo exterior em seu conjunto”. (STAROBINSKI, 2016, p. 407). Em contrapartida, em *O Resgate*, apesar de conter resquícios melancólicos no eu lírico, por situar-se no espaço de condenação, sugere-se, às furtivas, um pouco de esperança:

O Regaste
 Vós que pensais em atacar as igrejas
 Vinde a mim, incendiai-me.
 Eu sou uma igreja em ruínas que vai submergir
 – Não há água do batismo e da Graça. –
 pontar para meu corpo, altar do sacrifício,
 Para minha cabeça que guarda todas as imagens,
 Para meu coração ansioso de se consumir em outros.
 Ó filhos transviados do mesmo Pai celeste,
 Aqui estou eu.,. perdô a todos e não me perdô.
 Queimai-me.
 (MENDES, 1994, p. 297).

Observa-se, nesse poema, uma autêntica inclinação à religiosidade ou mais uma tentativa de se reafirmar condenado por Deus, a qual se inscreve, poeticamente, como possibilidade de se comunicar com as fraturas da vida? Os primeiros versos referem-se aos ataques contra as igrejas, mas que, para o eu lírico, deveriam ser destinados à sua pessoa. É ele quem se encontra em ruínas, sem graça alguma ou sem perspectivas futuras. A ausência do batismo²⁵ aponta para dois caminhos interligados: a falta da paternidade celeste devido ao pecado original e a impossibilidade de tornar-se igreja em um sentido alegórico. A igreja em ruínas – o sujeito lírico – submerge à medida que, aparentemente, se consome pela conversão dos pecadores.

O *eu*, apesar de todos os seus crimes, deseja ser vítima, quem sabe há uma espera, mesmo inconsciente, pelo perdão, a partir do qual haveria possibilidade de um reencontro com o divino. Starobinski (2016), conjectura que, quando o sujeito ainda possui esperança, ainda que remota, o vazio ainda não o tomou completamente: “se existe, como aqui, uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência”. (STAROBINSKI, 2016, p. 430). Ainda assim, a falta de perdão para consigo, somada ao desejo de punição, são

²⁵ De acordo com o catolicismo, é por meio do Batismo que Deus perdoa o pecado original do ser humano e o torna seu filho.

reverberações da melancolia; no poema esmiuçado, isso se torna evidente no momento em que o eu lírico encontra-se impossibilitado de se libertar das amarras apertadas pela sensação do pecado e, por conseguinte, condena-se. O último verso, constituído de apenas uma forma verbal no imperativo acompanhada de um pronome, condensa o anseio do eu lírico, o qual traz implicações por, por um lado, sintetizar o apelo de martírio e, no outro, em virtude da representação de um sujeito submergindo em ruínas, tem-se a busca pela libertação da vida, por meio da morte, uma vez que ao ser queimado, além de dirimir a culpabilidade do eu lírico, o tirará das agruras da existência.

Em o *Mau Samaritano*, a conjuntura melancólica é vestida, novamente, pelo discurso bíblico:

O Mau Samaritano
 Quantas vezes tenho passado perto de um doente,
 Perto de um louco, de um triste, de um miserável
 Sem lhes dar uma palavra de consolo.
 Eu bem sei que minha vida é ligada à dos outros,
 Que outros precisam de mim que preciso de Deus.
 Quantas criaturas terão esperado de mim
 Apenas um olhar — que eu recusei.
 (MENDES, 1994, p. 297).

O título, obviamente, faz referência à parábola do Bom Samaritano, na qual se relata a atitude caridosa de um homem para com outro que estava gravemente ferido, após um assalto. O texto bíblico aborda a questão do amor entre os seres humanos e, como em diversos casos, o indivíduo mostra-se egocêntrico, por deixar de lado o ensejo de ajudar os que necessitam. Diferentemente das pessoas conhecedoras das virtudes divinas, o samaritano é aquele que – embora mal visto no contexto da época – quebra os estereótipos, ao provar, com sua atitude, a existência do amar o próximo. No poema de Murilo Mendes, o eu lírico se opõe ao personagem bíblico, já no título, pela antítese entre os adjetivos bom e mau; ele se observa desprovido de amabilidade, o que se evidencia nos versos seguintes, haja vista que ele, por sua própria vontade, deixou de ajudar as pessoas que precisavam do seu apoio.

A maneira como o eu lírico de Murilo Mendes se acusa, ao se utilizar do discurso bíblico, ratifica o aspecto melancólico do texto, visto que “o melancólico não tem autoestima, a tal ponto que o sujeito não tem vergonha de dizer os maiores

impropérios sobre si mesmo. Ele se xinga, se auto-acusa das coisas mais vis[...]e tudo com grande descaramento”. (QUINET, 2006, p. 206). Vale ressaltar, ademais, que o auxílio negado, a falta de caridade do eu lírico, deu-se, mormente, pela indiferença às pessoas desprovidas mais de afeto que àquelas necessitadas de bem materiais, como aparece na expressão miseráveis. O sentimento de culpa o dilacera interiormente, arrependendo-se das suas omissões; e, por ser um mau samaritano, deixa de propor, em seus versos, a possibilidade de mudança: “quantas criaturas terão esperado por mim apenas um olhar – que eu recusei”. Dessa forma, as recriminações, ao olhar o passado, fazem com que o eu lírico rumine, em seus pensamentos, suas atitudes – ou ausência delas –levando a concluir a disparidade entre ele e o símbolo do amor, o que lhe causa tristeza e aversão a si próprio.

É comum na poesia o surgimento de musas inspiradoras para auxiliar nas construções dos poemas. Um exemplo conhecido desse meio criativo acontece na escrita de Jorge de Lima, quando ele elege *Mira-celi*, misto de poesia-mulher, para perpassar pelos seus itinerários poéticos. Murilo Mendes, seu amigo, também relatou o processo inspirativo das musas em suas obras; a mais famosa delas, Berenice, aparece em vários poemas do mineiro, inclusive em alguns de *A poesia pânico*. No texto abaixo, vê-se a presença dessa entidade de uma carnalidade um tanto quanto mística:

A um poeta
 Eu te emprestarei rainha musa:
 Estou ansioso por te ver alterado por ela.
 Quero que se transfira a ti um pouco do seu mistério,
 Quero que me procurar para longas confidências,
 Quero espiar na tua fisionomia
 Um reflexo da minha angústia desdobrada.
 Quero te sentir meu irmão no sofrimento,
 Quero te abraçar com ela, misturando nossa respiração e tristeza.
 Também tu hás de esbarrar ante a muralha de pedra,
 Aprenderás o desconsolo, serás forte e ampliarás tua alma.
 (MENDES, 1994, p. 297).

O título do texto funciona como dedicatória a outro poeta não nomeado, com o qual o eu lírico quer dividir sua musa, sua inspiração melancólica. O mistério da musa transformará o poeta, para o qual se destina à poesia, em um reflexo daquilo que o eu lírico sente: angústia desdobrada. O sofrimento intenso seria aliviado, nesse caso, a partir do compartilhamento da tristeza, por isso a imagem do abraço

entre o eu lírico e o poeta, uma vez que os dois se unirão por algo em comum – a musa melancólica. Em contrapartida, a presença da musa também seria responsável pelo amadurecimento do outro, na medida em que, acostumado com o desespero, o tornaria robusto e mais inclinado à contemplação filosófica; por isso o ampliar da alma, na medida em que, por meio da poesia, o ser conseguiria pensar os mistérios que permeiam sua essência. Esse poema se distingue em relação à maioria dos poemas de *A poesia em pânico*, por trazer, em seu vocabulário, somente uma referência à linguagem cristã.

O poema, ademais, utiliza-se da metapoesia para pensar o processo criativo do texto, ao mesmo tempo em que, deixa transbordar em como a musa – entendida, aqui, como melancolia – atua na modelação da criação poética; em outras palavras, o poeta, ao ser alcançado por esta condição, identifica-se com uma nova forma de escrever, justamente pela presença, alegórica, da musa ofertada pelo eu lírico. A imagem da musa reaparece no poema *A vida futura*, no qual o eu lírico pensará no destino ditoso que o espera por meio da morte; por isso, a expressão: *a morte é o meu talismã*, porque ela o livrará, enquanto objeto concreto, das fadigas da vida. O recurso gradativo, ao relacionar Berenice – a musa, o demônio e Deus – ratificam o poderio da morte sobre um sujeito que anseia, por meio de algo fatídico, um efeito salvífico para sua existência.

A vida futura
 A morte é meu talismã,
 Ninguém poderá mo arrancar:
 Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus.
 E uma alta fulguração idéia fixa
 A vista dessa mulher que não foi gerada
 E que permuta os corpos no universo,
 Morrerei para que outros venham,
 Pagarei meu tributo de filho da carne e do pecado,
 E das minhas cinzas nascerão puros poetas
 transformando em seu espírito minha vida sem tempo.
 (MENDES, 1994, p. 298).

É como se o eu lírico muriliano almejasse granjear a salvação, mesmo diante das consequências das suas recalcitrações intencionais; assim, através da morte, ele conseguiria pagar não somente pelos seus pecados, mas também pelos daqueles que ainda virão e transformarão, assim como ele, a dualidade existencial

em poesia. Há, na poética de Murilo, por conseguinte, um movimento pendular entre o que o sujeito sente – e quer fazer – e seus resultados, quase sempre, embasados no receio punitivo, devido à antiga conversão religiosa. Tal movimento, portanto, resulta da frustração cultural do humano em sua religiosidade, por esta pressupor a não satisfação tanto pela repressão quanto pela supressão dos seus instintos intrínsecos (Freud, 2010b). Assim, ao apartar-se da figura divina, tem-se uma perda do seu efeito protetivo, perda esta que o sujeito lírico desconhece conscientemente, mas que, por vezes, retoma em seus versos a partir das marcas de dualidade. De acordo com Bosi:

A presença do eterno feminino (a mulher, Berenice, Eva) ora opõe-se ora une-se às aspirações religiosas; pode-se dizer mesmo que a tensão entre o profano e o sagrado, resolvida a força de rupturas ou de colagens violentas, dá o significado último desse momento central da poesia muriliana. (BOSI, 2015, p. 480).

De fato, a presença de Berenice no poema vem acompanhada da tensão entre forças contrárias: demônio e Deus, de modo que aponta para o sentimento de dualidade instaurado no cerne do sujeito lírico. Além disso, o poeta aparece em *A vida futura* na imagem da *fênix*, por ter em suas cinzas, a oportunidade de renascer; a continuidade mística no texto nada mais é que o ressoar da poesia em futuros poetas que dialogarão com o eu lírico, diferenciando-se deste, todavia, pela pureza angariada no queimar das imoralidades (objetivadas) do precursor.

A poesia muriliana engendra uma maneira complexa de se pensar os anseios e dilemas humanos. Longe de cair em uma definição simplista de uma composição erótica ou religiosa, bem como de apenas objetivar redarguir aos interditos religiosos. Tem mais que isso, justamente porque as diversas realidades dessa lírica estão coadunadas, em estado de tensão. Essa tensão fomenta uma espécie de angústia no sujeito, por não conseguir se circunscrever às paredes religiosas, tampouco à vivência do carnal, como se apresenta nos inúmeros poemas problematizados até o momento. O poema *Os dois estandartes* apresenta o sentimento de dualidade no eu lírico, de modo que, ao se encontrar impossibilitado de optar pelo apelo religioso ou pelas suas próprias vontades, entra em crise; evidenciando, destarte, o vazio em seu âmago.

Os dois estandartes
 Vejo sempre à minha frente dois estandartes
 – Túnica negra de Berenice,
 Túnica vermelha da paixão de Deus.
 Os dois estandartes cruzam-se no ar:
 Tumulto! Eu sou a multidão,
 Clarins! Clarins clamando à vitória!
 Eu sou o grande Inquisidor perante mim.
 Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
 Ai de mim, o demônio me aponta o vazio.
 (MENDES, 1994, p. 299).

A catalisação imagética proposta pelo poema expõe a visão do eu lírico sobre os dois elementos pelos quais se sente atraído, embora não consiga decidir em relação ao qual deveria escolher. Por esse motivo, deseja pegar os dois sem êxito. Os emblemas dos estandartes representam Berenice – musa e desejo carnal do sujeito lírico – e a vivência espiritual, marcada pelo sacrifício de Cristo, *paixão de Deus*. Eles, metaforicamente, se entrecruzam na visão do eu lírico que se transforma em multidão em busca das bandeiras à sua frente. Ao não ter capacidade de escolher, julga-se, condena-se: “eu sou o grande inquisidor perante mim”. Aqui, verifica-se a razão pela qual o sujeito profere suas acusações contra si: é incapaz de escolher a Deus, porque, também sente necessidade de satisfazer sua libido.

Em contrapartida, a ausência de escolha destrava o sofrimento no eu lírico, de modo em que ele se sente vazio, por estar desprovido das suas vontades: “para o melancólico[...] o vazio torna-se mais exíguo que a mais estreita masmorra”. (STAROBINSKI, 2016, p. 429). Pressionado internamente, sem a possibilidade de escolha, o sujeito sente ter perdido a duas realidades que estão à sua frente. A melancolia se configura, por conseguinte, nesse espaço desértico alojado no sujeito que perde algo, mas não sabe o quê exatamente. Tanto é que, o vazio no eu lírico não é ocasionado devido à perda de uma mulher ou do próprio Deus, mas daquilo que emerge, subjacente, em decorrência, delas.

A presença da morte volta a compor os poemas de *A poesia em pânico com Viver morrendo*, o qual direciona os rumos da existência para o morrer, ao pensar a vida enquanto complemento da morte, por mais que pareça paradoxal e, de fato, seja:

Viver morrendo
 Eu preciso da paciência dos prisioneiros
 Que há vinte anos olham o azul através das grades

Preciso da esperança de Maria
 Sentindo no seio a germinação do Salvador do mundo.
 Preciso me vestir da estabilidade da pedra
 Para ver o movimento imóvel, o deserto sem cardo
 (MENDES, 1994, p.302).

A repetição do verbo *precisar*, conjugado na primeira pessoa do singular, constitui uma necessidade do eu lírico diante de uma vida em ruínas. Para isso, recorre, em primeiro lugar, à imagem de um prisioneiro de décadas, salientando uma paciência diante da prisão e distanciamento da contemplação do céu. Em segundo, a referência à Maria recai em uma ausência de esperança para o eu lírico, tendo em vista que ele é incapaz de gerar um salvador em seu corpo, o que impulsiona uma certa angústia devido à sua incapacidade de salvar a si e aos demais – se colocarmos este poema com os outros já discutidos de Murilo Mendes. O último anseio parte por uma busca à estabilidade impossível, levando em consideração os sentimentos de prisão, desesperança e impaciência em relação à sua vida. Por essa razão, o oximoro compõe o último verso, para ratificar as relações paradoxais criadas no cerne do sujeito, que se vê em uma condição desfavorável, que, não apenas espera pela morte, mas a observa nas vicissitudes do dia a dia.

No poema, portanto, há um anseio por um objeto de ascensão (reafirmado na busca pela paciência, esperança e estabilidade), a partir do qual seria factível preencher o vazio existencial do eu lírico; agora, destituído da espera pelo divino e encoberto pela necessidade de transcender às suas limitações. Para Starobinski (2016, p. 431), “O sentimento do vazio não para ser interpretado como uma espera de Deus; mas se torna cada vez mais o momento preliminar em que se exhibe o espaço que caberá à imaginação povoar”. Trazendo para o texto de Murilo, a capacidade imaginativa do eu lírico o projeta para situações, aparentemente desconexas, para compor as suas próprias contradições e carências.

4.2 Jorge de Lima, fragmentação e melancolia

Ai, céus! Saturno é o astro equidistante
 Entre as luas e os poetas, entre os loucos,
 Entre os defuntos, entre o limbo e o inferno.
 (Jorge de Lima, 2017, p. 204)

O ser humano, encoberto por diversas camadas subjetivas, nas quais se observa a manifestação de sua individualidade e personalidade, encontra-se, por vezes, em constantes conflitos consigo e, obviamente, com o mundo que o cerca. Esses entraves na vida do sujeito são inerentes à transitoriedade do tempo e do desejo, responsáveis por destravar situações psicológicas de inadaptação e dor, sobretudo no cenário utilitarista, pelo qual se formam os quadros da modernidade. Nesse sentido, o poeta é o *flâneur*²⁶ que traduz no gesto lírico a cidade e as multidões. Não afeiçoado ao mundo urbano técnico e mecanicista, ora se volta solitariamente para o mundo interior, no caso, por exemplo, da poesia romântica; ora se inscreve nos mecanismos conscientes da linguagem. Sobre isso, Hugo Friedrich (1978, p.17) reflete que “o poeta não participa da sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação”.

A Pintura em pânico, de Jorge de Lima, obra poética de desenlace visual se reveste da túnica consciente de um lirismo que se apresenta fora de si pela tessitura da linguagem. Procura unir, desse modo, as inquietações dolorosas do sujeito frente às mudanças históricas a uma perspectiva crítica da vida que se revela por meio da linguagem. Nesse caso, assombra-se o olhar a partir da sugestão onírica do caos – ideia posta pelo jogo enigmático das fotomontagens. Ademais, o livro *A pintura em pânico*, constituído por meio da concatenação de imagens e palavras, contém um contato direto com o livro criado por Murilo Mendes, de modo que um livro está presente, concomitantemente, no outro.

As frases postadas no livro de Lima, as quais acompanham as fotomontagens, caracterizam-se enquanto versos – e não somente legendas/títulos. Inclusive o próprio autor afirmou ao Jornal *A manhã* (1942) que, ao longo de sua vasta obra, só foi poeta; tal asserção é confirmada em virtude do esforço genuíno e incansável de Lima de produzir poesia das mais variadas formas, o que foi possível devido às suas experimentações nos campos artísticos pelos quais percorreu, dentre os quais se ressalta a fotomontagem. Mário de Andrade (2010, p.20), nesse sentido, compreendeu "A pintura em pânico como uma espécie de introdução à arte

²⁶ Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, traz o conceito de *Flâneur*, cujo sentido recai no sujeito que vive entre as grandes cidades, mas não encontra segurança na sociedade – daí as críticas ao sistema capitalista.

moderna”, por esta não se limitar a nenhum padrão estético. O livro de fotomontagens limiano inova, ainda, por ser constituído por uma dupla colagem: a primeira oriunda do recorte e mistura de imagens díspares; a segunda, nesse contexto, ao fusionar as fotomontagens com seus respectivos versos, a fim de complementar sentidos e, certamente, questionar os limites da lógica.

Além de tudo isso, o caráter vanguardista de *A pintura em pânico* se constitui não somente na pluralidade semântica oferecida pela tensão das imagens e dos versos, mas também nos objetos desconexos, recuperados e reorganizados pelo poeta. Assim, em uma mesma fotomontagem, misturam-se a tradição católica com a mitologia grega; o erotismo com a melancolia, a astrologia com a arte renascentista etc. Um livro de experimentação, onde o aspecto fragmentado da lírica limiana granjeia uma espécie de unidade onírica. Se essa fragmentação – estilística-semântica – ecoa em *A invenção de Orfeu* ou na novela *O anjo*, em *A pintura em pânico* a narrativa, aparentemente incongruente, recebe um papel de destaque, porque ela se condensa na colagem da palavra com a imagem e entre as imagens, construídas a partir de um mosaico surrealista. O termo surrealista, vale ressaltar, é usado enquanto sinônimo de potencialidade da linguagem, quando a lógica é pintada pelo matiz do insólito. Assim, já se percebe que Jorge de Lima alargou os direcionamentos da poesia de Murilo Mendes tanto ao agregar um novo sistema semiótico – a fotomontagem – quanto nas micronarrativas esculpidas em cada pintura, porque, embora deixem rastros melancólicos, constituem, cada qual, um universo semântico próprio e, ao relacioná-las, vê-se que a fragmentação é o meio pelo qual são amarradas.

Portanto, a capa da publicação original do poeta mineiro, além de ter sido criada pelo alagoano, aparece como uma parte do livro de Jorge de Lima²⁷. A partir daí já se pode compreender como as obras se retroalimentam no que concerne à produção de sentido; aliás, a obra limiana desdobra as possibilidades discursivas e estilísticas, elaboradas por Murilo. O diálogo entre os autores permeia várias perspectivas, entre as quais se ressalta a metalinguagem, a imbricação do erótico com o religioso, o pânico como consequência das insurgências do sujeito e a melancolia, como rastro deixado em decorrência de conflitos interiores, embora se

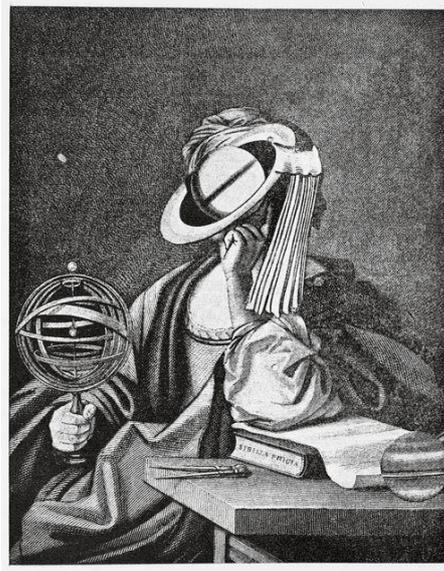
²⁷ A fotomontagem *A poesia em pânico*, criada por Jorge de Lima, é a capa do livro de Murilo Mendes, a qual recebeu o mesmo nome nos dois livros. A modificação – ou esticar semântico do alagoano – dá-se na troca do termo poesia por pintura, ao nomear o álbum completo de fotomontagens.

configurem de formas bem diferentes em cada livro devido ao suporte de realização, o que será percebido nas próximas letras dessa pesquisa.

A fotomontagem abaixo, intitulada *A poesia em pânico*, apresenta a personificação da melancolia, a qual, construída a partir da técnica de colagem cubista e dos elementos oníricos em diálogo com o Surrealismo, faz uma releitura da gravura *Melancolia I*, de Albrecht Dürer (1514). O misto de anjo com mulher da gravura renascentista angaria proporções mais humanas, ao mesmo tempo em que, em sua forma, mantém-se atrelada ao feminino. De acordo com Scliar (2003, p. 82), “a melancolia está sentada, imóvel, na clássica posição dos melancólicos”, o que se pode visualizar facilmente na fotomontagem abaixo. Aqui, já se percebe a retomada a uma concepção clássica da melancolia, na medida em que sua representação acontece na imobilidade do ato de sentar, atualizada no jogo de elementos justapostos, que cria uma atmosfera onírica.

O uso de vestimentas volumosas, cobrindo praticamente todo o corpo das representações melancólicas, sugere o peso da existência e da inclinação ao pensamento reflexivo nos sujeitos acometidos pela melancolia. O compasso segurado pela figura de Dürer é trocado pelo globo segurado pela personificação da melancolia limiana, como se a geometrização matemática, apreciada pela arte e pela filosofia do Renascimento, desse lugar à contemplação do mundo, ainda que este mesmo mundo impulse a condição melancólica. A face melancólica da gravura de Albrecht transforma-se no planeta Saturno, o que indica como o pensamento e a visão da figura estão comprometidos pela ação do astro, símbolo magno da melancolia.

Figura 6 – A poesia em pânico



(LIMA, 2010, p. 51)

Os três planetas sistematizados na fotomontagem funcionam como um elemento catalisador de efeito poético, uma vez que a melancolia (representada pelo planeta saturno no lugar do rosto) encontra sua gênese no efeito contemplativo de olhar o globo da terra, indicando o desinteresse pelas exterioridades vivenciadas pelo humano, visto que o melancólico não apenas vive estagnado, sentado, como também seu símbolo carrega essa semântica:

Na astrologia, Saturno encarna o princípio da concentração, da contração, da fixação, da condensação e da inércia. É em suma uma força que tende a cristalizar, a fixar na rigidez as coisas existentes, opondo-se, assim, a toda mudança. O nome de Grande Maléfico lhe é conferido a justo título, pois ele simboliza todo tipo de obstáculo, as paradas, a carência, o azar, a impotência, a paralisia. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 806).

Além disso, sobre a mesa no canto inferior direito, tem-se a representação do Júpiter, o qual, segundo Benjamin (1984), é capaz de tornar harmônicas as más inclinações de Saturno. Nesse caso, pensar a relação entre Júpiter e Saturno no poema-imagem é pensar no próprio processo de criação artística-literária no sentido de que a melancolia embasa inúmeras produções literárias, sobretudo no que tange à poesia. A leitura angaria densidade à medida que se concatena com os outros elementos: compasso, bíblia, folha, os quais sugerem que a melancolia, induzida pelo avanço da ciência e pelo afastamento da religião, transforma-se em arte, por

Jorge de Lima. Portanto, a junção desses utensílios postos na mesa aponta tanto para o processo criativo limiano – haja vista que, por vezes, será permeado pela mistura entre os símbolos emergentes dos objetos colados – quanto para a representação da melancolia. De acordo com Starobinski:

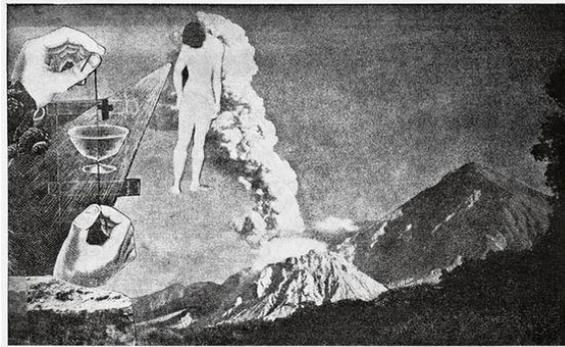
Na tradição iconológica [...] a personagem melancólica ou a melancolia personificada são rodeadas de objetos díspares, quer se trate de um gabinete de trabalho desordenado, um canteiro de obras interrompidas ou um campo de ruínas semeado de vestígios monumentais. (STAROBINSKI, 2014, p. 60).

A descrição de Starobinski, nesse sentido, dialoga perfeitamente com a percebida na fotomontagem de Jorge de Lima, o que ratifica a percepção melancólica presente na imagem, já que esta recupera elementos visualizados em produções anteriores. Assim, a produção limiana – ao se inserir em um contexto de inovação, inerente à técnica da *collage*, faz a recuperação do passado, no que concerne à discussão clássica do ser melancólico. Para Plaza (2003), todo pensamento funciona como tradução de um outro pensamento; levando em consideração a obra de Lima, verifica-se que a face da melancolia de sua fotomontagem traduz – retoma – a visão de outras melancolias, isto é, suas personificações representadas em várias formas de arte. O pensamento de Lima, seu resultado final, recupera, portanto, o de outros do passado.

Ademais, os conflitos bélicos – primeira e segunda guerra mundial – marcaram a vida humana no século XX, seja em uma dimensão afetiva, psicológica, seja no aspecto físico, ao se referir àqueles envolvidos, cujas consequências recaíram sobre seus corpos mutilados. A literatura e as artes em geral, expressões da vivência humana, representaram em seus discursos as consequências desses combates. *A pintura em pânico*, livro cuja forma, majoritariamente, dá-se por meio da fragmentação, foi produzido nesse contexto de oposições acentuadas, cuja publicação aconteceu durante os dois últimos anos da II guerra mundial. De acordo com Cavalcanti (2012, p. 6), “a fotomontagem pode ser considerada uma expressão de uma vida fragmentada moderna, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra”. Nessa perspectiva, a forma – no que tange à fragmentação – e a temática, recuperação dos conflitos bélicos, fizeram parte da produção limiana, como pode ser percebido na fotomontagem abaixo, com o verso *A ideia fixa*, a qual

concatena o teor religioso da lírica limiana com os símbolos da barbárie mencionados anteriormente.

Figura 7 – A ideia fixa.



(LIMA, 2010, p. 105)

No poema-imagem, há um ponto de convergência entre a consagração do sacerdote – representada pelas mãos do padre a segurar o cálice com o fio, criando uma imagem onírica – o corpo despido (aparentemente morto) e a fumaça que sai por trás das montanhas. Não se sabe ao certo, se a luz é oriunda do cálice ou resplandece do céu. Na tradição católica, o ato realizado pelas mãos aponta para celebração do rito litúrgico da missa, onde, por meio de uma *ideia fixa* da fé, o fiel acredita que o pão e o vinho se transformarão no corpo e sangue de Cristo. Durante a reunião religiosa, é comum o uso do incenso, cuja função é representar as orações dos cristãos, sugerindo como suas palavras são levadas ao céu. Chevalier & Gheerbrant confirmam:

O incenso tem a incumbência, pois, de elevar a prece para o céu e, nesse sentido, é um emblema da função sacerdotal: esta é a razão pela qual um dos Reis Magos oferece ao Menino Jesus. O uso do incensamento, que é universal, tem em toda a parte o mesmo valor simbólico: associa o homem à divindade, o mortal ao imortal. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 503).

Dessa maneira, durante os rituais religiosos, é comum a presença do incenso, cuja representação se dá por meio de uma espécie de fumaça. Na fotomontagem salientada no momento, a fumaça atua como metáfora do incenso tradicional, religioso: “ a fumaça é a imagem das relações entre a terra e o céu” (CHEVALIER &

GHEERBRANT, 1982, p. 453), ao mesmo tempo em que há uma união entre o sacrifício de Cristo – representado pela missa – e o sacrifício humano, referindo àqueles que foram mortos em decorrência dos conflitos bélicos.

Assim, a primeira ideia fixa (Deus se transubstancia na hóstia) transforma em outra, que liga o aspecto religioso ao social: da maneira semelhante ao sacrifício de Cristo no passado que se atualiza na missa, via-se, no contexto bélico do século XX, pessoas sendo sacrificadas – mortas – injustamente, as quais, por meio do incenso (fumaça) eram levadas a Deus. Seria pueril realizar essa leitura sem verificar a camada melancólica que ela recobre: perde-se, como no passado, a paz e estabilidade de uma vida segura, o que se intensifica na figura do sujeito morto, fazendo o papel de ligação entre o homem e a figuração do divino; aliás, é o humano que passa a ser oferecido como sacrifício, vítima dos seus próprios “irmãos”.

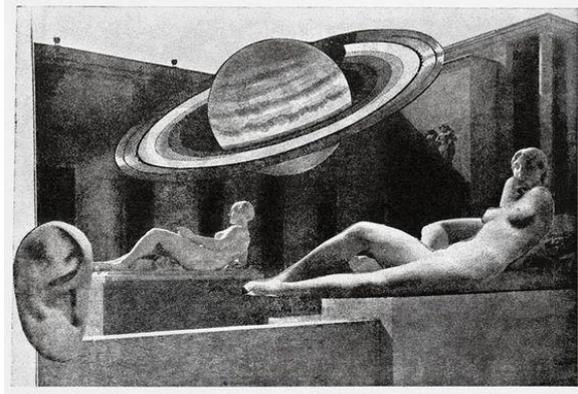
Para Scliar (2003), a melancolia aparece em contextos de epidemias e guerras. No caso de *A pintura em pânico*, é possível produzir um paralelo entre a melancolia posta na imagem e a situação estarrecedora que permeia o contexto temporal da elaboração do livro, o qual era marcado, sobretudo, pela ausência de paz em uma perspectiva global. Tal ausência é visualizada no aspecto fragmentado da colagem, uma vez que, de acordo com o próprio Jorge de Lima²⁸, “nós somos uns seres incompletos, pois o século passado fragmentou furiosamente a pessoa humana. Veja lá: simbolicamente até na pintura com o cubismo a figura ficou deformada, multiplicada, espedaçada”. (LIMA, 1997, p. 47). Nessa perspectiva, a estrutura da obra aponta para o seu sentido: o sujeito lírico, em sua linguagem, constitui-se fragmentado, porque é oriundo de um mundo tal qual.

A ausência de paz e a representação do astro Saturno, percebidos nas fotomontagens acima, encontram confluência na pintura: *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário*. O verso-legenda cria uma tensão enigmática em relação ao conteúdo posto na *collage*. Em primeiro lugar, o advérbio de tempo acoplado à forma verbal no pretérito da terceira pessoa do plural sugere a perda de esperança de um mundo de paz; o termo paz associa-se, em seguida, à cor que o simboliza: o branco. Entretanto, todo o desejo de paz soçobra diante do poderio de Saturno, o qual é encontrado no dia a dia. A melancolia saturnina retira a

²⁸ Essa frase foi retirada de uma das personagens de Jorge de Lima no romance *Guerra dentro do beco*, publicado, a princípio, em 1950.

espera pela paz, desejo recorrente da humanidade, mas inalcançado em toda extensão da palavra.

Figura 8 – Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário



(LIMA, 2010, p. 75)

As mulheres despidas no templo encontram-se sob o símbolo de saturno, o que, em outras palavras, significa estarem dominadas pelas inclinações ruminantes da contemplação e da tristeza fomentadas pelo astro. A do primeiro plano apoia a cabeça com uma das mãos, o que ratifica a postura melancólica, uma vez que, ao representar o melancólico parado, completa-o, em algumas obras de arte – como no caso da gravura de Dürer e da fotomontagem *A poesia em pânico* – com essa postura contemplativa. À esquerda, no lado inferior, uma orelha liga-se ao piso do local; o interessante desse elemento está na sugestão colocada em seu interior, já que se assemelha a de um feto em gestação. Vale ressaltar ainda que, em algumas tradições, como a africana e a cristã, a orelha está ligada tanto à ideia de fecundação quanto ao ato sexual em si: “o simbolismo sexual das orelhas se encontra até na história dos primeiros templos do cristianismo”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 661).

O aspecto surreal dessa imagem norteia o pensamento de que, desde sua formação biológica enquanto indivíduo, o ser é moldado pelas palavras ouvidas; ou melhor, desde sua concepção, o sujeito já se destina a viver sob o signo de saturno, da melancolia. Por trás do astro (na fotomontagem), tem-se a presença de dois seres que, mesmo afastados, ainda funcionam como contempladores da ação saturnina na existência. Por fim, seria o templo, onde discutiam os filósofos sobre

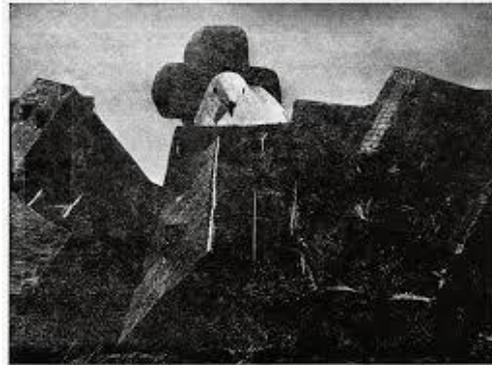
assuntos superiores (arte, política e filosofia), como na pintura de Rafael Sanzio²⁹, o local para acolher a face melancólica de Saturno? Para dizer Foucault (1978), o espírito melancólico é, inteiramente, permeado pela reflexão que se destrava na relação entre o medo e a tristeza. A partir dessa fotomontagem, ainda, pode-se pensar nas duas direções sinalizadas em outro tópico: a melancolia como sintoma de produção artística, consequência da influência de saturno e/ou a melancolia como corolário de um sentimento de perda do sujeito, marcado pelo abatimento doloroso decorrente das guerras mundiais; por causa disso, o estilo fragmentado da colagem. É nesse tempo bélico, nesse sentido, que a face melancólica do sujeito lírico ganha forma, porque o seu desejo de paz – além de não se realizar – permanece apenas no domínio da reflexão:

Mas onde estava a guerra, onde estava toda aquela carne para se dilacerar, para se moer? Onde estava a guerra? Com o fuzilamento dos reféns, dos enfermos e das crianças nas cidades abertas, com a destruição das grandes massas humanas, pelas grandes máquinas, calculadas cientificamente para subverter cidades da noite para o dia, onde estava a guerra? Oh! Se esta guerra, em vez de aguçar seus dentes de lobo, tivesse pelo menos o dom de reconciliar o homem com o fantasma da morte ou com a realidade do mal, que imensa paz não seria a vida? A vida! E nós seríamos os seus tranquilos heróis! (LIMA, 1997, p. 146-147).

O fragmento acima, extraído da prosa limiana, recupera – de maneira intersemiótica – a temática presente em suas fotomontagens; tendo em vista que a antítese fomentada entre guerra e paz, oriunda de um tempo de conflitos, projeta-se na maneira como o ser compreende a sua própria vida; seja na personagem do romance seja no sujeito lírico de *A pintura em pânico*. A paz desejada – e nunca alcançada – da fotomontagem anterior equipara-se à *L'avertisseur de la catastrophe/O anunciador da catástrofe*, não por trazer a grafia da palavra, mas por colar o seu símbolo em um cenário inóspito. A pomba, ironicamente, vaticina o destino fatídico da existência, ao mesmo tempo em que sugere a percepção do sujeito lírico diante do presente: catastrófico, sobretudo quando se depreende o contexto de produção de *A pintura em pânico*.

²⁹ Refere-se ao afresco: *Escola de Atenas* (1510).

Figura 9 – L'avertisseur de la catastrophe/O anunciador da catástrofe



(LIMA, 2010, p. 99)

Da mesma forma que – segundo o catolicismo – Jesus prefigurava a ação divina na humanidade e foi sacrificado em uma cruz; a pomba (entendida enquanto paz), análoga ao líder judeu³⁰, foi suprimida diante das ações humanas; por isso, perdeu-se em um mundo esfacelado. No entanto, se o líder cristão anunciava a conversão dos pecados em busca de remissão, o símbolo da paz anuncia algo que já foi dado aos homens: o caos. Ademais, há uma inversão entre o animal posto na fotomontagem e a tradição bíblica; isso porque, diferente da pomba presente na história de Noé que auspícia a presença de terra firme e o fim do dilúvio, a ave de *A pintura em pânico* anuncia apenas a catástrofe. Nesse contexto, por meio da fotomontagem acima, pode-se, ainda, resgatar a imagem do *flâneur* problematizada por Benjamin, ao levar em consideração que o poeta – em sua linguagem fragmentada – inquieta-se diante do mundo, fazendo com que permaneça apenas a percepção catastrófica de sua observação:

entorpecido, também o artista pode se esgueirar entre os objetos para captar-lhes, com o olhar alegórico da desconfiança – que atravessa véus –, as imagens do sentido e do sem-sentido do mundo e alcançar o terrível vazio da catástrofe e da melancolia. (PIETRANI, 2009, p. 28).

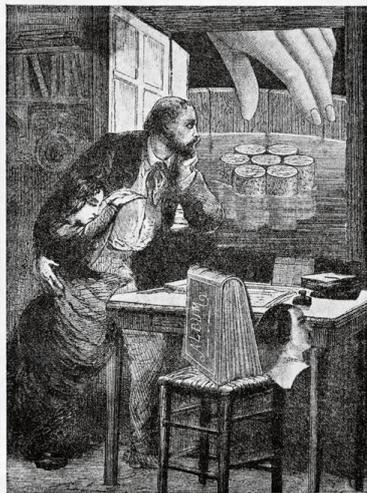
A catástrofe anunciada aponta o vazio, a partir do qual reside a melancolia. Não há esperanças para o sujeito lírico; assim, ainda que o poeta de *A pintura em pânico* atravesse o mundo em sociedade, os avanços desta deixam entrever

³⁰ Essa inferência parte da imagem da pomba, justaposta – na frente – de uma cruz.

naquele – em sua linguagem – o olhar pessimista em torno do mesmo aparato social.

Em *Tudo se levantando: esta felicidade não era impossível*, a presença da palavra felicidade exhibe uma compreensão de que, embora não fosse inacessível de ser alcançada, as personagens em cena estavam desprovidas dela, isto é, melancólicas. A sugestão do verso ocorre devido à contemplação insólita feita por meio da janela, onde uma mão gigante pega (ou deixa) alguns troncos sobre a água; provavelmente para ajudar os ilhados em casa, o que faz pensar ser este o motivo do arrefecimento do pai e da filha:

Figura 10 – Tudo se levantando: esta felicidade não era impossível



(LIMA, 2010, p. 65)

Ao olhar a janela, com olhos consternados, o homem apoia a cabeça com uma das mãos enquanto segura a menina. Tal aspecto, como já percebido e discutido em outras fotomontagens de Jorge de Lima, coaduna-se à condição melancólica do ser humano, o que se reafirma no traço contemplativo do sujeito – ele observa a janela, mas não a transpõe; está, por conseguinte, confinado ao isolamento que se manifesta na solidão da casa. Starobinski (2014, p. 63), diz que “entre os filhos de Saturno, voltados à melancolia, os prisioneiros figuravam em olhar de destaque”. Trazendo a asserção do autor para pensar a fotomontagem de Lima, sabe-se que os seres representados na imagem estão presos por, quiçá, não conseguirem transpor a água, o que resulta na melancolia, oriunda, nesse caso, da solidão. Para Scliar (2003), a solidão não é apenas consequência da melancolia, como também a sua causa. Assim, o apartamento dos sujeitos, restritos à casa,

fomenta sensações de tristeza, de modo que o fato de estarem isolados provoca o abatimento, percebido principalmente na figura do primeiro plano.

Ademais, a mesa dispõe de alguns objetos para escrita, a exemplo de canetas e papéis, próxima a um banco onde se localiza um álbum, a partir do qual se retoma às memórias, embora o homem esteja desinteressado em abri-lo. Ao nosso ver, a aparente impossibilidade de sair de casa o conduz a imaginar uma maneira surreal de evadir, mas não impossível de ser alcançada. Em contrapartida, a cabeça deslocada no tamanho da mesa está impossibilitada de acessar o passado através do álbum, como também é incapaz de imaginar uma solução por manter seus olhos na altura do obstáculo. Se aprofundarmos a leitura da disposição da fotomontagem, veremos que, esteticamente, sua construção retoma à imagem da personificação da melancolia, representada pela mão da personagem e sua relação com os objetos sobre a mesa, como discutem Starobinski (2014) e Scliar (2003). Portanto, em mais uma fotomontagem, a face da melancolia surge do desejo de retorno ao passado.

A fotomontagem *Idem* possui a mesma carga nefasta da *Eis o cálice do fel*, bem como o aspecto representacional da melancolia. Nela, a personificação da morte – sinalizada pelo símbolo da foice e da entidade vestida de preto – abarca a figura greco-romana, pensada também a partir das suas vestes e sandálias. Seus mantos, no lado superior esquerdo formam um paralelo entre o sofisticado e o tom fúnebre do preto, ao mesmo tempo em que não sabe ao certo onde se começa uma ou termina a outra, além de, se aproximarmos a imagem, veremos um rosto obscuro posicionado mais junto ao corpo do homem que do da morte. Essa obra sucede a *Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas*, a qual mostra a figura do cristo crucificado sendo dirimida por trás de uma montanha, enquanto, próximo existe uma figura humana³¹. Nesse sentido, há confluências entre as imagens em oposição.

³¹ Na fotomontagem mencionada, é possível pensar na relação entre homem e divindade a partir da figura de Jesus. Ele, enquanto Deus, tornou-se homem, assemelhando-se ao ser humano, para combater suas “más inclinações”. No entanto, na obra limiana, o Cristo, mesmo com seu sacrifício, parece desaparecer à vista dos homens.

Figura 11 – Idem.



(LIMA, 2010, p. 47)

A figura humana, percebida na vida, encontra na morte não somente a sua antonímia, mas a sua semelhança, até porque os indivíduos são capazes de matar. Nessa fotomontagem, os limites entre a morte e a humanidade são deixados de lado, vistos em sua proximidade. Por outro lado, o onírico surge na pintura a partir do momento em que se percebe o cenário celeste. Não o céu cristão, mas o visto em sua materialidade, com a morte sobre o sol, símbolo da vida. A melancolia, nessa obra, enfim, ecoa na presença ativa da morte, na descrença da humanidade enquanto impulsionadora da vida; inclusive, relaciona-se às grandes guerras do século XX, onde os seres humanos combateram os seus semelhantes e se tornaram idênticos a personificação da morte, na medida em que usaram de suas foices – armas – para aniquilar os demais.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1982), Saturno também é representado por um esqueleto segurando uma foice, o que mostra um ponto de convergência entre esta fotomontagem específica e outras analisadas anteriormente: “Saturno é o planeta maléfico dos astrólogos; sua luz triste e fraca, evoca, desde os primeiros tempos, as tristezas e provações da vida; sua alegoria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 807). Com efeito, essa descrição dialoga demasiado com a fotomontagem de *A pintura em pânico*, de modo que se pode pensar em como os dissabores da existência do sujeito lírico são abarcados pelo emblema da

melancolia; a mão da personagem no rosto, dessa maneira, ratifica a presença de Saturno – e de suas rumações sobre a morte – diante das tristezas da vida, visto que, assim como reflete Scliar (2003), o símbolo de Saturno traz, consigo, a ideia de rumação.

Na fotomontagem *Eis o cálice do fel*, há uma recuperação de uma frase pronunciada pelo sacerdote católico durante o rito da missa: "Eis o mistério da fé". A paródia de Lima, ao se mostrar subversiva, revela o gosto amargo da distância da moral cristã, aludindo como a fé, professada outrora, tornou-se motivo de angústia no cerne do sujeito lírico. Tal angústia, fomentada pela disparidade entre desejo e inibição, representa o sentimento do sujeito frente à civilização, haja vista que, nas palavras de Freud (2010b), a cultura – da qual destacamos a religião – impõe ao humano sentimento de culpa, quando este atenta-se às suas vontades. Em consonância com a frase, ademais, a imagem criada exibe a mão de um religioso entregando um cálice com o sangue de Cristo para uma alma já condenada, o que se intensifica pela representação estarrecedora da caveira atrelada ao sujeito desfigurado. A deformação das personagens, além de lembrar, em certa medida, os traços expressionistas, aponta para o caráter onírico do conjunto da obra, ao mesmo tempo em que se é possível observar, no segundo plano, uma sombra de um sujeito, aparentemente triste, como se indicasse que o sacramento católico passava a ser sinônimo de melancolia em virtude de uma futura condenação; aliás, a alma abarcada pelo ser obscuro, já se mostra condenada.

Figura 12 – Eis o cálice de fel



(LIMA, 2010, p. 113)

Ainda na fotomontagem, o sujeito inclinado aos ouvidos da morte, à medida que se distancia do que lhe oferecido, possui um olho em sua genitália, a partir da qual se infere que um dos motivos que leva o indivíduo à condenação é justamente o prazer canal. Logo, a mão com vestes brancas – que se estende ao cálice, não representa, de fato, aquele que a recebe; seu aspecto fragmentado também sugere o desejo incompleto do sujeito, a falta. Nesse sentido, essa criação poética de Lima recupera em diversos aspectos a tensão lírica e semântica da poesia de Murilo Mendes, conforme problematizado na seção anterior, uma vez que da mesma forma que o corpo de Cristo – no poema do mineiro – era inútil para a conversão de um sujeito disposto a viver suas vontades, ocorre um processo parecido e complementar neste poema-imagem de Lima: o sangue de Cristo se oferece a uma alma condenada à morte. Compreende-se, portanto, que o sujeito lírico – entendido no processo criativo de Jorge de Lima como a linguagem – também sugere uma melancolia, oriunda dessa possível punição, mesmo que, em primeiro plano, aconteça a transgressão dos interditos estabelecidos pela crença.

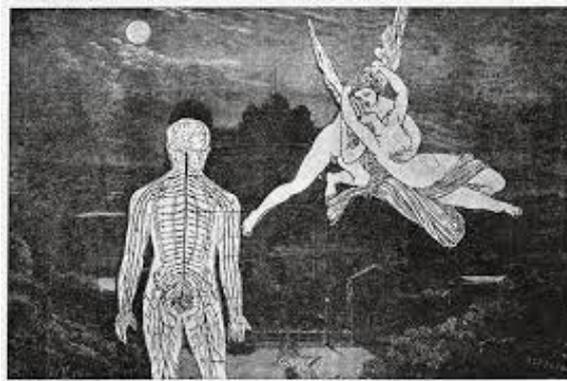
Tanto é que, segundo Freud (2010a, p. 128), a melancolia “se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição”. Assim como o eu lírico de Mendes trazia para si a filiação com a podridão do pecado e a espera pelo inferno, fomentada na disparidade entre o sujeito e elementos pertencentes à simbologia cristã, esta fotomontagem de Lima expressa – por meio da imagem – a mesma carga semântica: não há salvação para o ser que já está condenado, ainda que lhe ofereçam recursos religiosos.

Em os *Povoadores do ar*, o traço anatômico das fotomontagens de Jorge de Lima se concatena com as perspectivas clássicas da mitologia grega; aliás, retoma à escultura de Antonio Canova, artista do período neoclássico. Assim, as figuras de revistas de medicina – que o alagoano usou em algumas fotomontagens – liga-se à imagem de Eros e Psique³². Na mitologia, ambos passaram por algumas peripécias até que, de fato, ficaram juntos. Afrodite, mãe de Eros, inclusive tramou contra a vida de Psique, para que ela morresse, o que levou Eros a salvar sua amada de diversos

³² De acordo com a mitologia, Psique casou com o Eros. Mas não podia ver seu rosto, uma vez que o deus queria que ela o amasse por aquilo que ele era e não por sua aparência. Movida pela curiosidade, a jovem, em uma noite, atreve-se a contemplar o rosto do marido, causando o rompimento da relação. Então, depois de algum tempo, ao ver Psique perigando por causa da armadilha de sua mãe, Eros pede ajuda a Zeus para que ela comungue da natureza divina, tornando-a imortal.

perigos; na escultura usada na fotomontagem, o deus do amor envolve a jovem, fazendo-a viver novamente:

Figura 13 – Povoadores do ar



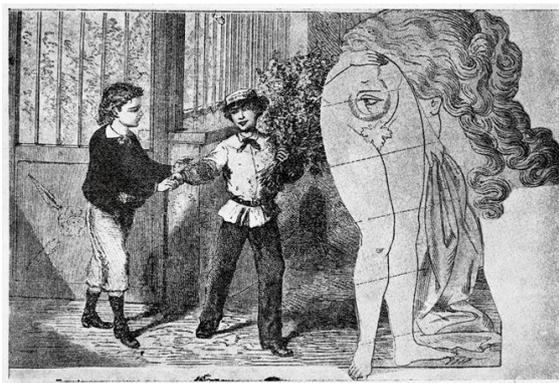
(LIMA, 2010, p. 87)

Em uma noite, o homem – representado em sua anatomia – contempla a realização entre o amor e alma, entendendo-se, aqui também, como capacidade de pensamento. A relação de Eros e Psique é apontada na fisiologia do corpo humano, cuja linha da coluna liga a genitália à cabeça, o que estabelece a presença do desejo carnal. Nesse sentido, o deus do desejo e a jovem donzela representam uma oposição de forças complementares, visto que o étimo da palavra psique traz consigo a semântica do pacificar; sendo assim, é ela quem atenua os impulsos libidinosos de Eros, do amor carnal, ao mesmo tempo em que ele a envolve e consome, complementam-se mutuamente. Essa fotomontagem, assim como as outras, recupera a dialética da dualidade verificada nos poemas de Murilo Mendes, por colocar, em palco, as tensões latentes do sujeito que, ao contemplar, reconhece-se perpassado pelas estruturas à sua frente. Ainda assim, o interessante é que, de acordo com Freud (2010b), os seres humanos não conseguem dominar sua natureza, ou seja, a força de Eros – para usar um termo da fotomontagem de Lima – atua em busca da realização do desejo. Nesse contexto, a tensão ocasionada entre corpo, desejo e consciência em Jorge de Lima se assemelha à percebida em *A poesia em pânico*.

A compreensão do olho na área pélvica como sintoma de pecado parte, por outro lado, da fotomontagem *Caim e Abel*, onde se verifica a figura de duas crianças – que retomam a imagem do pecado original, por serem filhos de Adão e Eva – e um

ser onírico com traços femininos, constituído de duas pernas, com a cabeça na região da bacia, imiscuindo cabelos em movimento e um olho centralizado sobre a área pubiana. A figura encontra-se a olhar para os meninos, aparentemente representando a própria Eva devido à folha que encobre a parte íntima.

Figura 14 – Caim e Abel



(LIMA, 2010, p. 51)

O olho no lugar da vagina remete, por outro lado, ao pecado oriundo da sexualidade, justamente por direcionar ao meio pelo qual o sexo é realizado. Além disso, ao pensar essa fotomontagem em diálogo com os poemas lidos de Murilo Mendes, depreende-se em como, nas poesias do mineiro, a angústia vestida de subversão partia, em certa medida, das relações criadas com as referências bíblicas do livro do Gênesis (Caim, Abel, Adão e Eva), para ratificar a soberania do pecado original sobre as possíveis virtudes angariadas em uma possível conversão.

Por outro lado, as vestimentas nas crianças em disparidade com a entidade onírica granjeiam sentido no processo de atualização do pecado, uma vez que a imagem da queda bíblica ressoa até os tempos atuais. Ademais, *A pintura em pânico*, assim como na fotomontagem *A poesia em pânico*, dialoga, de modo intersemiótico, com obras de Albrecht Dürer, a exemplo das gravuras: *Adão e Eva* (1504), *Pecado de Adão e Eva* (1510-1511) e *Adão e Eva expulsos do paraíso* (1510), embora as figuras do alemão sejam construídas em uma dimensão mais próxima à realidade, isto é, sem o traço insólito.

A referência a Adão e Eva, mesmo em formas representacionais surreais, para pensar a condição do pecado e da perda da paternidade divina, emerge na fotomontagem: *Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos*. Os objetos colados na pintura possuem pouca – ou quase nula –

fisionomia humana, mas se encontram frente a uma árvore, assim como na narrativa bíblica, em que os primeiros seres se alimentaram do fruto proibido.

Figura 15 – Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos.



(LIMA, 2010, p. 69)

Na imagem, os olhos avantajados da figura à esquerda sugerem um certo ar de cobiça e atenção para com a outra, esta com uma silhueta mais feminina, com uma mão obscura como se apalpasse o homem. Uma referência ao desejo e suas inibições? Ao que parece, o ser, vestido com uma túnica encontra-se vigilante diante da mulher; isso, porque carrega uma espada e um livro. Na tradição cristã, sobretudo no capítulo 6 do livro de Efésios, a espada, usada como metáfora da palavra de Deus, deve ser usada para combater o pecado, suas tentações. Então, desde o princípio, a humanidade, embora almeje resistir às suas inclinações, já se encontra inclinada à perda do paraíso, à queda pelo fruto do desejo, uma vez que, na fotomontagem, a árvore é localizada na parte de trás, mas, ao mesmo tempo, envolve as figuras por completo. Por fim, entre as pernas da figura feminina, vê-se a imagem de uma criança, que revela enquanto manifestação concreta da ação humana no *paraíso terreal*, o qual é destituído da imagem pudica de antes do pecado original. Cereja (2002), ao estudar a imagem da queda na literatura de Jorge de Lima, sobretudo no que concerne à sua prosa, explica que

A queda constitui um dos eixos centrais da configuração religiosa da prosa de Jorge de Lima. O tema aparece sob múltiplos aspectos, desde uma queda pessoal do protagonista até a noção de queda

coletiva (a queda social do homem), e ainda a sugestão ou a menção direta à queda edênica[...] em *O Anjo*, como nas demais obras em prosa de Jorge de Lima, essa identificação do protagonista com a condição adâmica é vista com fatalismo: independentemente de ter ou não consciência disso, de ter ou não feito essa opção, o homem cumpre um destino traçado desde tempos remotos. (CEREJA, 2002, p. 101).

A citação de Cereja dialoga com a representação da queda também nas fotomontagens de Jorge de Lima, inclusive porque, além de Lima retomar as principais personagens do paraíso endêmico (Adão, Eva etc.), aponta para as múltiplas “quedas” realizadas pelo ser humano, desde a criação até os tempos mais próximos; basta recobrir as vestimentas de Caim e Abel em uma das fotomontagens analisadas até o momento. Portanto, depreende-se que, para além das reflexões de Cereja (2002) sobre a prosa de Lima, a imagem da queda endêmica aparece em toda a obra do alagoano, por fazer parte do seu imaginário criativo.

Em *O começo da catequese*, a fotomontagem é subdividida em três perspectivas: No primeiro plano, dois homens – com vestimentas padronizadas – que estão a contemplar duas realidades socioculturais distintas. À esquerda, posta em uma luva, a representação dos dogmas católicos, na figura da Santíssima Trindade (Pai, filho e Espírito Santo), de Maria e do Anjo Miguel; todos sendo venerados pelos homens, provavelmente padres/religiosos católicos. À direita, vê-se a imagem de um ser monstruoso, desconhecido, e de um braço esquelético, os quais apontam para as crenças indígenas, que foram “substituídas” durante o processo de colonização no Brasil. A disparidade entre as duas formas de vivenciar a religiosidade se revela ao pensar a imagem com o verso, uma vez que este faz referência ao processo de imposição religiosa no Brasil, quando os portugueses – liderados pelo padre José de Anchieta – produziram o fenômeno da aculturação aborígine.

Figura 16 – O começo da catequese.



(LIMA, 2010, p. 93)

A apresentação organizada do cristianismo – representada pela luva que, indiretamente, já aponta para o céu – se opõe às figuras do imagético indígena, tanto por estas serem colocadas ao acaso quanto por não serem mais reverenciadas pelos homens. O começar catequético pressupõe o aniquilamento cultural das crenças indígenas; seus deuses e costumes passam a ser representados como males a serem combatidos:

Eu somente
nesta aldeia estou
como seu guardião
fazendo-a seguir as minhas leis.
Daqui vou longe visitar
outras aldeias

Quem, como eu?
Eu sou conceituado.
Sou o diabão assado,
Guaixará chamado,
Por aí afamado[...]

- É bom dançar,
Adornar-se, tingir-se de vermelho,
Empenar o corpo, pintar as pernas,
Fazer-se negro, fumar,
Curandeirar..

Para isso
Convivo com os índios,
Induzindo-os a acreditarem em mim.
Vem inutilmente afastar-me
Os tais “padres” agora,
Apregoando a lei de Deus.
(ANCHIETA, 1973, p. 3-4)

O fragmento acima, extraído da obra de José de Anchieta, conversa plenamente com a pintura limiana na medida em que ratifica a visão hegemônica que os lusitanos possuíam dos indígenas brasileiros. A figura de Guaixará trazida representa as “más condutas” dos nativos, ou melhor, é usada no intuito de deslegitimar as práticas culturais inerentes a um povo. Em contrapartida, diferente do padre colono, a fotomontagem não induz o enaltecimento do cristianismo; pelo contrário, o coloca em paralelo ao passado nativo. Aqui, observa-se, mais uma vez, como Jorge de Lima tensiona o catolicismo no contato com as esferas pagãs; neste caso, no contato com o paganismo praticado pelos nativos.

A partir da fotomontagem acima e das elucubrações de Scliar (2003) sobre a tristeza indígena, observa-se como o processo de colonização impôs aos povos originários do Brasil, especificamente aos primeiros habitantes, condições de profundo arrefecimento. A noção de pecado em virtude das práticas culturais e religiosas dos indígenas – trazida pelo olhar europeu – somada às várias doenças oriundas dos estrangeiros, impulsionou, portanto, o sentimento de melancolia nos povos indígenas:

Mais recentemente a desesperança indígena traduziu-se também no sombrio, ainda que não disseminado, fenômeno do suicídio, visto por guaranis como resultado de “feitiço”, ou seja, uma morte provocada pelo inimigo, mas que é conseqüência da miséria, da anomia, da desorganização resultante da aculturação. O suicídio é conseqüência da depressão, à qual os indígenas, obviamente, não eram, e não são, imunes. (SCLIAR, 2003, p. 196).

O processo de aculturação do qual Scliar fala, representado por Jorge de Lima na fotomontagem, apresenta um dos principais responsáveis pelo sentimento de consternação indígena. A figura 16, pensada em paralelo com outras fotomontagens estudadas ao longo desse trabalho ratifica a pluralidade de sentidos emergentes em cada imagem criada por Jorge de Lima; neste caso em particular, compreende-se como os arquétipos religiosos, no contato com a história do Brasil colonial, são recuperados para construção semântica, a qual, para nossa leitura, a levamos para perceber o sentimento de melancolia presente – mas demasiado esquecido – quando pensamos na chegada dos portugueses ao Brasil.

Vauvenargues³³ defendia a concepção do espírito humano sistematizada em três instâncias, a saber: imaginação, reflexão e memória. Enquanto a primeira embasa a capacidade criativa do pensamento humano, seu processo de fomentação de imagens; a segunda, atrelada à capacidade de execução, tem a incumbência de reorganizar as ideias que partem da imaginação, aferindo-as. As duas, por sua vez, são abarcadas e armazenadas na memória. Enfim, segundo Vauvenargues:

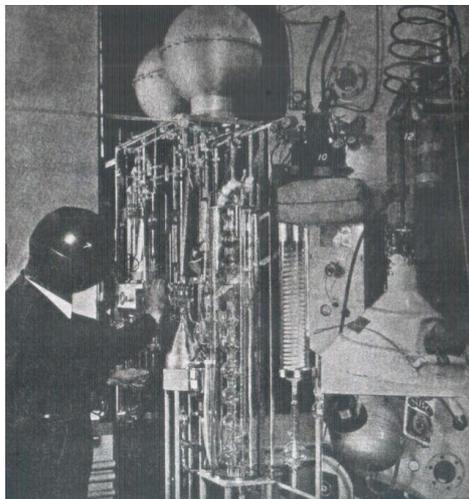
Eu chamo de imaginação o dom de conceber as coisas de uma maneira figurada e de gerar seus pensamentos por imagens. Assim, a imaginação fala sempre aos nossos sentidos; ela é a inventora das artes e o ornamento do espírito. A reflexão é a potência de se redobrar sobre suas ideias, de examiná-las, de modificá-las ou de combiná-las de diversas maneiras. Ela é o grande princípio do raciocínio, do julgamento, etc. (VAUVENARGUES, 2020, p. 2).

Atreladas – imaginação, reflexão e memória – ainda não conseguiam dar conta da complexidade do fenômeno artístico; isso porque a produção da arte engendra, além da capacidade de imaginar, a possibilidade de transformar os objetos ao seu entorno, renovando-os, no catalisar de efeitos poéticos: “um poeta não cria as imagens de sua poesia; ele as toma do seio da natureza e as aplica a diferentes coisas para figurá-las aos sentidos”. (VAUVENARGUES, 2020, p. 17). A teoria do francês recaiu, nesse sentido, na genialidade e originalidade da arte. Para ele, até, entre os grandes filósofos, há uma partícula de cópia/imitação, a qual foi desdobrada, ampliada à medida em que ultrapassaram intelectualmente os seus sucessores. As concepções de Vauvenargues, por sua vez, confluíram no século XX com as de Jorge de Lima, quando este autor utilizou fragmentações de objetos já utilizados, reorganizando-os para criar efeitos de sentido – daí a ideia de tradução – e no momento em que Lima problematiza a realização do plágio enquanto sinônimo de estagnação criativa, ao referir a retroalimentação do ser humano com a máquina, com os avanços tecnológicos de um mundo pós-revolução industrial. Esse pensamento, dessa forma, é pertinente para compreender a fotomontagem abaixo em que Jorge de Lima traz a concatenação de dois pensadores franceses do século XVIII: Vauvenargues – como já visto acima – e La Mettrie³⁴

³³ Escritor francês do século XVIII.

³⁴ Médico e filósofo, conhecido pela obra *Homem máquina* (1748), na qual pensa o ser humano em uma dimensão material, destituído de questões metafísicas. A retomada a La Mettrie, nesse

Figura 17 – Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.



(LIMA, 2010, p. 71)

Jorge de Lima reflete, nesse contexto, no fim da capacidade de imaginação na medida em que o ser humano não apenas se voltava para as máquinas, mas também se transformava nelas. Na fotomontagem acima, por exemplo, a cabeça humana é substituída por parte do aparato industrial, de modo que, em quase nada, o homem se diferencia do objeto que controla; aliás, é difícil delimitar quem é responsável por conduzir, ainda que a figura humana esteja a manusear o objeto, sua mente e seus impulsos são robotizados. Aqui, o poeta reflete sobre a identificação do ser humano com a máquina, em um mundo onde tudo se copia³⁵, em que talvez não haja espaço para a criatividade, para as potencialidades da poesia; em contrapartida, a disseminação das artes – impulsionada pela chegada da fotografia – imprime uma nova postura da recepção. Nessa perspectiva, a arte com a chegada da fotografia e inevitável disseminação do cinema, instaura novas formas de ser compreendida, de modo que sua autenticidade – o que Benjamin (2020) chamará de aura – perderá espaço para a maneira como é transmitida que se manifesta, principalmente, a partir da reprodutibilidade. Então, o conceito de plágio

contexto, consolida-se nas referências às revistas de medicina e filosofia, usadas por Lima em seu itinerário criativo.

³⁵ É possível conjecturar duas leituras a partir da fotomontagem: a primeira parte da semelhança entre ser humano e máquina, a qual – fomentada pela industrialização – impulsiona uma certa melancolia no sujeito lírico; a segunda, ao pensar a arte no contexto do século XX, a verifica enquanto resultado de processos de reprodução, dos quais se permitem conceber o objeto artístico para além da tradição.

passa a assumir outros contornos, já que se mostra como uma maneira profícua, na medida em que chama atenção para a reprodução e insurgência ao tradicional, de expandir o objeto artístico. Segundo Benjamin:

Aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu sintoma aponta para muito além do campo da arte. Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2020, p. 57).

Se a fotografia possibilita a expansão do objeto artístico, destituindo-o do valor restrito, limitado, pelo seu caráter peculiar de reprodução, o que dizer, nesse sentido, da fotomontagem? Levando em consideração que esta, ao reproduzir, recria, (re) imagina o objeto, induz também a uma espécie de atualização do que já foi produzido. A perspectiva de Vauvenargues, se equiparada à de Benjamin, pode ser compreendida na medida em que – no processo criativo inerente à arte – há reproduções e cópias (inspirações). No entanto, o objeto criado, ao ser inserido em um novo contexto, assume a possibilidade da liberdade artística, marcada pela função³⁶ desempenhada em uma nova obra.

Em outra dimensão, a fotomontagem limiana explora a relação entre ser humano e máquina de maneira crítica; isso porque é possível compreender a transformação e/ou presença do tecnológico substituindo parte daquele que, aparentemente, a conduz. Assim, infere-se a perda de traços humanos em detrimento do avanço cultural e científico, o que, destarte, influencia na perspectiva pessimista do sujeito lírico diante das transformações sociais. Freud (2010b), chama atenção para como o avanço tecno-científico se configura como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que a tecnologia, impulsionada pelos progressos da civilização, torna-se um meio imprescindível para a evolução humana – o que na teoria a deixaria mais feliz, realizada – também se mostra responsável por parte da sua infelicidade:

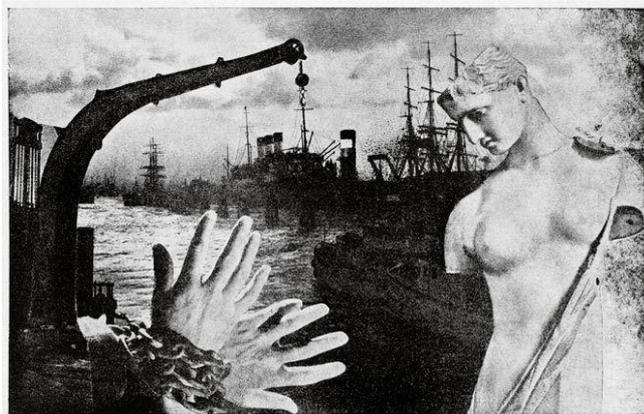
³⁶ Eduardo Coutinho, em *Literatura Comparada hoje* (2014), escreve que, quando um objeto é retirado do seu contexto primário, passa a assumir uma nova função. É o que acontece, quando Lima produz suas colagens, uma vez que ele as retira figuras dos seus contextos originais e as insere – reorganizando-as – com novos sentidos.

Nas últimas gerações a humanidade fez progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, consolidando o domínio sobre a natureza de um modo antes inimaginável. Os pormenores desses progressos são conhecidos; não é mister enumerá-los. Os homens estão orgulhosos dessas realizações, e têm direito a isso. Mas eles parecem haver notado que esta recém-adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais, concretização de um anseio milenar, não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes. Dessa constatação deveríamos concluir apenas que o poder sobre a natureza não é a condição única da felicidade humana, assim como não é o único objetivo dos esforços culturais, e não que os progressos da técnica não tenham valor nenhum para a economia de nossa felicidade. (FREUD, 2010b, p.31).

Com efeito, observa-se como essa evolução industrial do sujeito na sociedade destrava sentimentos conflitantes; de um lado, a necessidade de avançar cientificamente, do outro, a dificuldade de acompanhar e corresponder às diversas situações que acompanham o desenvolvimento na sociedade. No campo das artes e da literatura, começou-se a se pensar, nesse contexto, em qual seria o espaço da poesia diante de um mundo cada vez mais desenvolvido, o que fomentou um sentimento de inquietação, por perceber dissonâncias entre a cientificidade e a poesia. Para Mendes (2010), a fotomontagem iluminou o mundo obscurecido pelos avanços científicos, ao se referir, paradoxalmente, à chegada da luz elétrica. Assim, a poesia – construída por meio da fotomontagem – faz com que o sujeito reflita criticamente sobre sua condição, uma vez que a chegada do progresso induz a visão do indivíduo à obscuridade.

Essa melancolia da perda que se reflete na disparidade entre indústria/cientificidade e o poético emergiram em outras fotomontagens de Jorge de Lima. Veja-se, desse modo, *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*.

Figura 18 – A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.



(LIMA, 2010, p. 61)

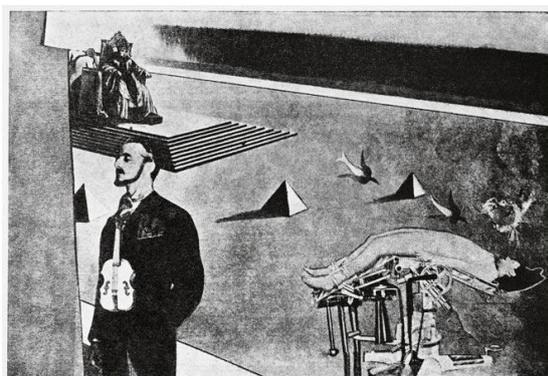
Em primeiro plano, tem-se, em lados opostos, duas mãos acorrentadas e uma escultura feminina, quebrada, por estar sem braços. Ao fundo, uma espécie de porto, com várias máquinas e navios. É interessante pensar em como o verso e a imagem conversam ao sugerir sentidos de incompatibilidade entre o avanço tecnológico e o espaço da poesia; isso porque, como o gênero poético encontra suas raízes na cultura grega, a poesia é representada pela figura feminina da antiguidade clássica. Esse pormenor também é relevante por pensar, no nível estrutural – a escultura dialoga com a concepção clássica de harmonia das formas existentes durante a Grécia antiga e reavivadas no Renascimento, período também de equilíbrio e harmonia por retomar os direcionamentos greco-latinos – em como há discrepância entre os atributos inerentes à prática poética e a modernização do ser humano, conduzindo uma reflexão para a falta de espaço para poesia na sociedade moderna. Daí, diante de uma sociedade tecnicista, é importante pensar a poesia a partir do próprio aparato, levando em consideração a transformação pela qual sua estrutura se modifica: a poesia busca, na própria sociedade, meios pelos quais possa se comunicar: “aquela poesia que evade na irrealidade de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal”. (FRIEDRICH, 1978, p.57). Dessa maneira, a fotomontagem, ao sair de um meio tecnicista, utiliza da mesma ferramenta³⁷ para pensar criticamente a sociedade na qual está inserida.

³⁷ A produção da fotomontagem é possível devido ao avanço científico, decorrente da evolução da fotografia. Todavia, em A pintura em pânico, é usada para pensar em como a arte se configura diante do mesmo cenário: tecnicista.

A lírica veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica de vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira salvação alguma. (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Eis nessa citação o princípio norteador da fotomontagem de Jorge de Lima, onde o sujeito lírico, ao se referir ao abandono da poesia à ciência, pensa, na verdade, o afastamento da sociedade em relação ao poético; inclusive a própria técnica usada – a colagem – constrói o efeito sugestivo de anormalidade, experienciado pela poesia na modernidade. Na outra fotomontagem com o mesmo verso “A poesia deixa a ciência à sua própria sorte”, a poesia passa a ser representada por um músico com um violino colado em seu abdômen. Na imagem, fazendo referência ao verso-legenda, a poesia, de olhos fechados, encontra-se de costas para os outros elementos justapostos; sem olvidar dos seus braços isolados atrás que indicam a despreocupação da personificação da poesia com os acontecimentos exteriores. Somam-se à fotomontagem, a figura do bispo ao fundo, duas pirâmides pequenas, algumas folhas-pássaros e um homem deitado, imóvel, sobre uma máquina

Figura 19 – A poesia abandona a ciência à sua própria sorte



(LIMA, 2010, p. 117)

A pirâmide do centro junta-se, alegoricamente, à pirâmide semântica dos elementos díspares, constituída a partir da poesia (homem com violino), da religião (Bispo no altar) e da ciência (sujeito deitado sobre uma maca). Essa concatenação

insólita se direciona aos três pilares da literatura limiana, uma vez que sua poesia perpassa tanto a premissa religiosa quanto à presença da ciência que, somadas à sua biografia, apontam para antiga conversão religiosa e seu ofício na medicina. Na fotomontagem, a poesia abandona as inclinações do sujeito lírico de Jorge de Lima à religião e à ciência, o qual passa a escolher a arte como norteadora das suas ações. No entanto, esse abandono torna-se relativo à medida que se percebem reverberações, mesmo subversivas, do catolicismo e da ciência; engendrados agora no contato com outras esferas religiosas, políticas e sociais, a exemplo do paganismo, que auxilia no tingimento de *A pintura em pânico*, mostrando, destarte, uma maior liberdade criativa nas experimentações de Jorge de Lima.

Ao mencionar o caráter experimental da arte limiana, uma pintura chama atenção pela justaposição de elementos, aparentemente, desconexos, cuja pluralidade interpretativa pode ser guiada a partir de vários caminhos. Para nossa leitura, a entenderemos, a priori, em sua dimensão metalinguística: *Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!*. O verso-legenda, na primeira pessoa, norteia o sujeito lírico da fotomontagem pela fusão das imagens. O termo precipitado aponta tanto para uma possível ironia em relação à obra, pelo seu teor fragmentado, quanto para seu resultado final: o estranhamento, fomentado pelo senso de irrealidade dos elementos colados. A provável precipitação de Lima, na verdade, coloca-o em uma dimensão moderna da poesia que se marca pela aversão aos paradigmas e/ou às possíveis rejeições de sua obra, visto que “o poeta moderno – deve ser glorificado, principalmente porque se sabe que sua atividade se desenvolve numa atmosfera e num terreno hostis”. (PIETRANI, 2009, p. 29). Diferente do que Pietrani defende, nem sempre o poeta de Orfeu foi enaltecido pela crítica, justamente por esse traço de fusionar elementos, presente – em primeiro plano nas fotomontagens – mas, subjacente, na maior parte de sua obra:

Figura 20 – Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!



(LIMA, 2010, p. 59)

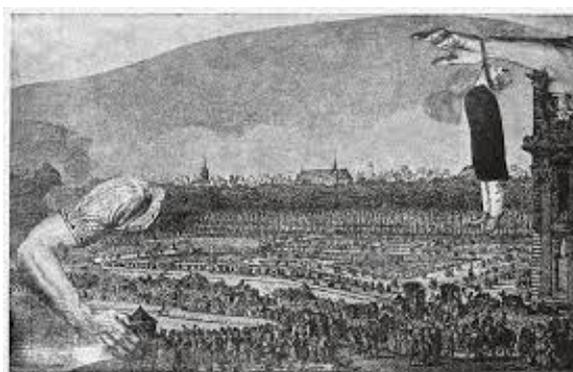
Na parte inferior da fotomontagem, tem-se dois ovos – um com um pássaro a eclodir – e uma ave semelhante a uma pomba branca; do outro, por sua vez, um peixinho em um pote, preso por uma mão. Em somente um dos lados há possibilidade de liberdade. Ao centro, um rosto feminino com uma roda dentro da cabeça e uma peruca ao lado, como se na tentativa de mostrar o que está na mente da mulher. Do lado da roda ainda, uma planta e um ornamento presente, geralmente, na arquitetura das igrejas católicas. Essa obra, mais enigmática e onírica vista até agora, revela, justamente, o desejo de renovação da fotomontagem limiana, bem como suas incursões pelas vanguardas dadaístas e surrealistas.

Além disso, a imagem da roda na cabeça em si já sugere o processo criativo, de renovação proposto por Lima; ao mesmo tempo em que, em sua estrutura fragmentada, complexa, a fotomontagem induz a um estado de estranhamento diante das coisas e de suas relações no tempo-espço, o qual se refaz na combinação de elementos justapostos: “a língua poética adquire o caráter de experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam significado”. (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Essa fotomontagem, portanto, assim como as demais, produz sentido na medida em que suas figuras são pensadas em conjunto, o que conduz à possibilidade da sugestão e não a um significado unívoco.

A reflexão em torno da construção lírica em *A pintura em pânico* surge também em *A poesia de uns depende da asfixia de outros*. Nesta fotomontagem, permeada pela metalinguagem, tem-se um homem, sem braços, sendo enforcado; o

apoio para realização desse ato, paradoxalmente, foi um membro superior. No outro lado, por sua vez, um braço, solto no espaço, toca o chão ao entrar em contato com as pessoas. Ao relacionar verso e imagem, infere-se duas direções: na primeira, refere-se à morte literal do poeta por causa da sua produção literária, como consequência dos seus posicionamentos; na segunda, vê-se as mortes metafóricas sofridas por um determinado autor, quando sua produção recebe um crivo deficitário em relação à sua poesia

Figura 21 – A poesia de uns depende da asfixia de outros



(LIMA, 2010, p. 103)

É interessante chamar atenção para a representação do braço, porque é por meio dele que o poeta escreve, produz a sua obra, o que conflui, plenamente, com o verso da fotomontagem. Ademais, há nessa imagem uma inclinação melancólica na medida em que se compreende como o sujeito lírico persegue o seu itinerário poético, isto é, por meio do sacrifício da morte. O ato de escrever e de dar acessibilidade aos outros inflige uma sanção fatídica para o poeta; ele espera apenas a morte, nenhuma outra recompensa, como o reconhecimento pela sua produção. Se essa fotomontagem for pensada no diálogo com as outras, percebe-se que o sujeito lírico, ao se afastar do mundo, encontra sua realização apenas na poesia, é ela quem resiste à ciência, às transformações do mundo e aos dissabores da existência; até porque, por meio da poesia, o sujeito consegue expelir as agruras inconscientes, ainda que, conscientemente, reorganize-as, para criar efeitos de sentido. Nessa perspectiva,

O poeta – este maldito –, que deveria ser o arauto da bem-aventurança, anuncia a ruína e a infelicidade de si e do outro. Ele não cria as “flores do mal” de nossa era, mas, a partir delas e sob a

aura de desencantamento, tematiza as críticas à modernidade e instaura um novo modo de sentir. (PIETRANI, 2009, p.192).

Com efeito, o poeta é maldito por demonstrar, em sua poesia, o declínio da vida em sociedade, cujas consequências se evidenciam no seu desencanto diante das exterioridades do mundo; por essa razão, em algumas fotomontagens de Jorge de Lima, o sujeito lírico lança seu olhar melancólico para o presente ora vaticinando a catástrofe de um mundo em ruínas, ora reportando as dificuldades encontradas pelo poeta e, destarte, pela poesia no seu tempo. Nesse sentido, além disso, ao discutir sobre a relação entre arte e espaço-tempo, estende-se a reflexão de *A pintura em pânico* para o clima de cerceamento presente no Estado Novo, a partir do qual Lima coloca – em palco – sua percepção em torno do período.

Durante a produção de *A pintura em pânico*, o Brasil perpassava pelo Estado Novo, que aconteceu de 1937 a 1946, quando Getúlio Vargas é oficialmente destituído do cargo. Como toda ditadura, impôs censuras a diversos setores da sociedade, dentre os quais se ressalta o da classe artística. Pandolfi (2018) aborda, além das censuras do Estado Novo em várias dimensões da sociedade, as atrocidades produzidas pela polícia nesse período: “prender, torturar e matar era privilégio da Polícia Política”. (PANDOLFI, 2018, p. 108). Na fotomontagem *A invenção da polícia*, observa-se as configurações de silenciamento pelas quais pessoas ligadas à cultura, jornalistas e demais classes passaram durante o período:

Figura 22 – A invenção da polícia



(LIMA, 2010, p. 97)

Um balão onírico é criado, pois seu envelope – tecido onde o ar permanece – é formado por uma cabeça humana. Na frente da cabeça, por sua vez, uma mão

enorme cobre a boca e um dos olhos da figura; o outro olho, todavia, manifesta um semblante consternado. Esse cerne da fotomontagem apresenta a imposição de instâncias superiores, ditatoriais, sobre as demais pessoas. Não basta somente silenciá-las, há também uma tentativa de esconder suas ações. O olhar melancólico encontra sua gênese justamente no cerceamento da liberdade e da criatividade imagética. O balão está armado, porém não está voando; pelo contrário, o traço inclinado indica sua queda. A paisagem ao fundo, uma praia, local propício para os voos imaginativos é invadida, portanto, pela opressão. Em outras palavras, o cerceamento imposto pela invenção da polícia implica na imagem da falta de liberdade do sujeito lírico, a qual se reflete em seu olhar melancólico. Portanto, partindo de Starobinski (2014), ao se referir ao sentimento de prisão inerente ao sujeito melancólico, e da fotomontagem mencionada, compreende-se a condição melancólica da imagem nasce da censura imposta pelo período, marcada, obviamente, pela ausência de liberdade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge de Lima e Murilo Mendes são autores olvidados por parte da Crítica Literária no Brasil, ainda que gozem de certo reconhecimento. O esquecimento, por outro lado, não aconteceu somente entre os intelectuais e/ou aqueles para os quais se destina, de forma mais expressiva, à literatura, mas também para o leitor comum. Diferentemente de seus contemporâneos, poucas vezes os poetas supracitados são lembrados e pesquisados no Brasil, se equiparados a outros escritores modernistas. Um dos objetivos deste trabalho foi, então, discutir as incursões vanguardistas em suas produções artístico-literárias, enfocando, sobretudo, em um aspecto que ainda não havia sido teorizado na academia: via-se alguns estudos sobre o catolicismo, o erotismo, o regionalismo; porém, em nenhum dos trabalhos averiguados, intenta-se compreender Jorge de Lima e Murilo na interseção de suas obras, em como o primeiro acionou uma miríade de elementos para somar à obra do segundo, compondo, assim, uma obra enigmática e em constante estado de ebulição, devido à possibilidade sugestiva inerente à fotomontagem.

Além disso, neste trabalho, buscou-se pensar as obras de Lima e Mendes sob o viés teórico da melancolia, em como suas obras, ao encontrar com outras temáticas, tencionava-se para configurações melancólicas. Para isso, recorreu-se a compreensão da melancolia enquanto perda, ou luto não simbolizado, a partir de Freud (2010a). Contudo, em relação ao *A pintura em pânico*, foi-se necessário recorrer a outros conhecimentos para perceber o itinerário criativo de Jorge de Lima, uma vez que o livro foi construído, majoritariamente, na fronteira da experimentação, por ser, ao mesmo tempo, uma obra de impulso inconsciente, mas também demasiadamente lúcida, o que se verifica nas ramificações dialógicas construídas pelo artista plástico. Em outras palavras, o automatismo psíquico de Jorge de Lima, em *A pintura em pânico*, parte de uma conjuntura também intencional, por concatenar expressão onírica e técnica, na travessia entre palavra e imagem.

Assim, ao pensar as obras de maneira comparativa, depreendeu-se o desdobrar discursivo do sujeito lírico de Jorge de Lima. A linguagem limiana, no intervalo entre as ideias de vanguarda e a poesia Murilo Mendes, desdobra-se em uma nova forma (tensionada por meio das fotomontagens), que se coloca à revelia do sistema literário-artístico do Brasil. Assim, *A pintura em pânico* se insere “contra o institucionalizado pela crítica e história literária, e procura criar um objeto que,

apesar de ter a mesma especificidade do objeto anterior, requer uma maneira diferente de ser analisado". (SANTIAGO, 1975, p. 14). Ademais, um exemplo de como a linguagem de Jorge de Lima expande os primeiros sentidos de *A poesia em pânico* encontra-se na recuperação da simbologia astrológica para compor as representações de saturno e, por conseguinte, da melancolia; de um sujeito lírico fragmentado em suas realizações religiosas – ao se afastar da moral religiosa, apontada na figura de Deus – no contemplar da própria existência em um mundo fragmentado pelos conflitos bélicos do século e pelo regime ditatorial que se estende no Brasil a partir da segunda metade da década de 30.

A confluência entre os autores no momento em que partem, em alguns textos, do mesmo princípio: a dicotomia entre homens e religião como elemento gerador de melancolia, uma vez que esse embate, ao mesmo tempo em que sugere a transgressão, deixa, subjacente, rastros de uma tristeza oriunda da ideia de castigo, punição. É interessante pensar, por outro lado, como a culpabilidade do sujeito diante de uma divindade não se configura como um fenômeno novo na perspectiva diacrônica da literatura, mas se mostra como um meio pertinente para ser discutido nas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes, tendo em vista que as poucas leituras sobre as obras do poeta não focalizam essa vertente. Aproximando-se, portanto, apenas do teor erótico emergente tanto nos poemas de Mendes quanto em algumas fotomontagens de Lima. Ainda assim, essa conjuntura melancólica, ao partir da perda humana em relação à sua antiga divindade angaria complexidade nos autores estudados, quando, ao reler suas obras anteriores, observava-se o direcionamento complementar dessas duas realidades: homem e religião.

Além disso, o livro de Jorge de Lima estica as possibilidades semânticas/estilísticas de Murilo Mendes, por construir uma obra em uma região fronteira da linguagem, isto é, o poeta alagoano trabalha com a concatenação da imagem e da palavra, de modo que sua produção, à primeira vista estranha, consegue não somente dialogar com a produção do autor de *As metamorfoses*, mas também recuperar temas e obras apreciadas ao longo da história da Arte. Enquanto, em Murilo Mendes, a melancolia se fundamenta na disparidade entre moralidade religiosa e homem, a partir da qual emerge a possibilidade de punição divina; em Jorge de Lima, embora deixe alguns rastros desse embate principalmente na fotomontagem *Eis o cálice do fel*, há, na verdade, uma construção representativa a partir de outros aspectos, dentre os quais se ressalta a busca pela astrologia com o

intuito de desenhar os matizes simbólicos da melancolia e a fragmentação do sujeito lírico a partir do momento em que ele perde a fé no desenvolvimento tecnocientífico do mundo, responsável pelo abandono da poesia em uma sociedade mecanicista. A perda do espaço da poesia no mundo se confunde com a do sujeito lírico: o mesmo mundo mostra-se desinteressante, opressor, o que conduz a falta de interesse pelas exterioridades da existência e pela possibilidade da salvação. O mundo está condenado, o indivíduo também. A estrutura se configura fragmentada, porque é construída pelas tesselas de um eu estilhaçado.

É por essa razão, que se observa uma diversidade de interpretações factíveis para as fotomontagens do livro, cada qual remetendo e complementando as faces imagéticas de Jorge de Lima. Afinal, em uma fotomontagem, por exemplo, pode-se ver o diálogo profícuo com os poemas de Murilo Mendes, o discurso religioso como ferramenta de sentido e, além de tudo isso, o caos e a melancolia, oriundos desses fatores elencados. Primeiro, porque é em Murilo Mendes, mesmo na sua fase católica, que já acentua o seu apego ao caos e inquietações referentes ao pecado e, em segundo plano, porque a organização da fotografia limiana compartilha desses aspectos por meio da tradução, em outras palavras, tem-se outro sistema semiótico (fotomontagem), mas que pensa, dialoga, traduz os sentidos descritos pelo autor de *A poesia em pânico*.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. **As Primaveras**. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A coedição Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANCHIETA, José de. **Auto representado na Festa de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973.

ANDRADE, Fábio. **A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual**. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno: A lírica final de Jorge de Lima**. São Paulo: EDUSP, 1997.

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ÁVILA, A. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico Alemão**. Trad. de João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**, 221.ed. São Paulo: Editora AveMaria, 1959, (impressão 2013). 1632p.

BRITO, M. **História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. São Paulo, Ática, 2006.

CAVALCANTI, L. O Surrealismo no Brasil: a poesia e A pintura em pânico de Jorge de Lima. **dEnrEdoS**. Teresina-Piauí. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13_-_artigo_-_luciano_cavalcanti.pdf. Data de Acesso: 20/03/2022.

CAVALCANTI, Luciano Dias. O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima. **Eutomia**, v. 1, n. 02. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/2005>. Data de Acesso: 20/03/2022

CEREJA, William. A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. **Teresa**, n. 3, p. 97-125, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. De Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympico, 2001.

CORDÁS, Táki Akanássios. EMILIO, Matheus Schumaker. **História da melancolia**. Porto Alegre: Artmed, 2017.

COSTA LIMA, L. **Literatura: melancolia**. São Paulo: Edunesp, 2017.

COUTINHO, E. Literatura Comparada: Hoje. In: ABDALA Jr. (Org). **Estudos comparados: Teoria, Crítica e metodologia**. Cotia: Ateliê editorial, 2014.

CRUZ E SOUSA, J. **Poesia Completa**, org. de Zahidé Muzart, Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993.

DURER, A. **O apogeu do Renascimento alemão**. Rio de Janeiro, Mec, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos**. Tradução de Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAFETÁ, J. 1930: **A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 200.

LIMA, Jorge de. **A pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. **Anunciação e encontro de Mira-celi**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LIMA, Jorge. **Guerra dentro do Beco**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Jorge de. **O Anjo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENDES, Murilo. **A poesia em pânico**. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.) Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994.

MENDES, Murilo. "A luta com o Anjo". In: LIMA, J. **A invenção de Orfeu**. 1 ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

MERQUIOR, José G. O modernismo e três dos seus poetas. **Crítica-1964-1989-Ensaio sobre Arte e Literatura**, p. 261-298, 1989.

MULLER, Adalberto. **Linhas imaginárias: Poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NASIO, J. D. **O livro da dor e do amor**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PAES, José Paulo. "**O surrealismo na literatura brasileira**". In: Gregos e Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANDOLFI, D. C. Censura no Estado Novo. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, v. 19, nº 33. P. 103-113. Disponível em: file:///C:/Users/ANTONIO/Downloads/39850-134915-1-PB.pdf . Acesso em: 11 de fev. 2023.

PEIXOTO, J. L. **Morreste-me**. Porto Alegre: DUBLIENSE, 2015.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. 2 ed. Jandira: Principis, 2019.

PIETRANI, A. M. **Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos**. Niterói: EdUFF, 2009.

PLATH, S. **A redoma de vidro**. Tradução Chico Mattoso. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2019.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONGE, R. Notas sobre a recepção e a presença do Surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea: Estudos Neolatinos**. V. 1. Rio de Janeiro. p. 53-65, 2004.

QUINET, A. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RODRIGUES, S. "Jorge de Lima, fotomontagista". In: LIMA, J. **A pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2010.

SANTIAGO, S. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, A. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: Uma história cultural de tristeza**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEGAGNO-PICCHIO, L. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2004.

VAUVENARGUES, L. **Seleção de textos sobre retórica: Escritos por Luc de Clapiers Vauvenargues**. Tradução de Danilo Bilate. - Seropédica, RJ: PPGFIL-UFRRJ, 2020.