

POESIA DA DOR: LUTO E MELANCOLIA EM EDGAR ALLAN POE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Adolfo José de Souza Frota¹

Resumo: O objetivo de nosso artigo é analisar como se configura o tema da melancolia em dois poetas distantes, temporalmente, por mais de um século: Edgar Allan Poe e Carlos Drummond de Andrade. Sendo um estudo comparativo, o intuito é ressaltar alguns poemas dos autores e discutir aproximações e distanciamentos em relação ao tratamento do assunto, como o tema se apresenta e quais imagens melancólicas coincidem na abordagem desse sentimento comum aos dois poetas.

Palavras-chave: Melancolia, poesia, esquecimento, Saturno.

Abstract: This articles at analyzing how the theme of melancholy appears in Edgar Allan Poe's and Carlos Drummond de Andrade's poetry. As a comparative study, the purpose is to emphasize some of their poems and to discuss approximations and detachments related to the treatment of this subject, how the theme is presented and which melancholy images coincide in the approach of this common feeling of the two poets.

Keywords: Melancholy, poetry, oblivion, Saturn.

Edgar Allan Poe e Carlos Drummond de Andrade são poetas que dispensam apresentação. Ícones de seus tempos, ambos possuem uma produção poética rica e com substância para vários estudos. A leitura de seus poemas, embora destaquemos que seja uma parte bem pequena, aponta para um tratamento do tema da melancolia coincidente, com imagens que dialogam entre si e que cuja afinidade sugere um sentimento em comum.

Como artistas das palavras, é perceptível a aptidão e a habilidade dos poetas norte-americano e mineiro para a descrição da dor prolongada, pois, conforme Júlia Kristeva, em *Sol negro. Depressão e melancolia*, “[p]ara aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia” (1989, p. 11). Além do mais, é possível dizer que o melancólico, por causa de seu interior pesaroso e

¹ Mestre em Letras e Doutorando pela (UFG)

secreto é, na verdade, um exilado em potencial, mas também capaz de fazer brilhantes construções abstratas (KRISTEVA, 1989, p. 64).

E são essas “brilhantes construções abstratas” que nos interessam aqui. Nosso estudo compreenderá apenas os poemas “A cidade no mar”, “Um sonho num sonho”, do poeta americano e “Morte das casas de Ouro Preto”, “Tarde de maio”, do poeta mineiro.

O que é a melancolia?

O sentimento de melancolia é um tema que vem sendo discutido desde a Antiguidade. Segundo Moacir Scliar, no livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* (2003, p. 64-67), a *Bíblia* pode ser considerada um dos primeiros livros a apresentar uma personagem com perfil melancólico. O primeiro rei de Israel, Saul, foi um notório melancólico (apesar de que o termo ainda não havia sido inventado). Os antigos acreditavam que a sua melancolia estava relacionada a um “mau espírito” enviado por Deus e que se “alojou” no corpo do rei. O ânimo do rei melhora apenas no momento em que Davi toca cítara, como se já soubessem que a música tinha um poder terapêutico. Entretanto, com a popularidade de Davi em ascendência, Saul tenta matá-lo. Em guerra contra os filisteus, o rei busca orientação divina, mas não consegue. Resolve invocar o espírito de Samuel, antigo patriarca hebreu. Este prevê a derrota de Saul, o que de fato acontece. Três filhos do monarca são mortos pelos filisteus. O rei tira a própria vida para não ser preso pelo povo inimigo.

Já os gregos antigos acreditavam que a melancolia era um problema de saúde. De acordo com Scliar (2003, p. 69-70), Hipócrates explicava os distúrbios mentais como o resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo humano: o sangue, a linfa, a bile

amarela e a bile negra. A partir dessa perspectiva, acreditava-se que o homem apresentava quatro temperamentos: o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico. A melancolia era a ação da bile negra que se acumulava no baço. É por esse motivo que, por influência clássica, a palavra *spleen* (baço em inglês) representa o estado de melancolia no Romantismo, e Pernety (apud KRISTEVA, 1989, p. 138), ao comentar a obra de Gérard de Nerval, um notório melancólico, define a melancolia como a putrefação da matéria. São palavras dele: “Deu-se esse nome à matéria em negro, sem dúvida porque a cor negra tem algo de triste, e que o humor do corpo humano, chamado de melancolia, é olhado com uma bílis negra e recozida, que causa vapores tristes e lúgubres”.

Retornando à Antiguidade, Aristóteles, no Problema XXX, comenta que a bílis negra (*melaina kole*) determina os grandes homens (apud KRISTEVA, 1989, p. 14). Dessa forma, o filósofo grego descobre uma estranha relação entre o talento humanístico e essa patologia. Ao elaborar o Problema XXX, o filósofo pergunta: “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (apud SCLYAR, 2003, p. 70). Nessa pergunta, é possível diferenciar os seres humanos normais que podem adoecer de melancolia e a melancolia natural, ou seja, aquela inerente a determinadas pessoas que as tornam geniais. Assim, o gênio surge a partir da ação da bile negra e o temperamento apresentado pelo melancólico é propenso à criação (na filosofia, na poesia e nas artes em geral). Segundo Walter Benjamin (1984, p. 170), é Aristóteles quem descobre um vínculo entre a genialidade e a loucura.

Na Idade Média (oriental), houve uma associação entre a melancolia e a astrologia a partir de estudos de autores árabes do século IX, especialmente Abû Mar sar. Foi ele um dos responsáveis por associar a

teoria da melancolia à doutrina das influências astrais. Entre elas, se destaca a influência exercida por Saturno, que governava o melancólico (apud BENJAMIN, 1984, p. 171). Segundo Moacir Sclyar (2003, p. 73-74), os quatro temperamentos do homem receberam um correspondente na astrologia. Assim, o humor sanguíneo corresponderia a Júpiter, o colérico, a Marte, o fleumático a Vênus e o melancólico, a Saturno. O planeta Saturno apresenta uma revolução lenta. Por estar associado ao chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos e pesados. No corpo humano, Saturno governava o baço, que é a sede da bile negra. Sendo assim, surge a palavra “soturno” para designar o sujeito melancólico.

Essa associação da melancolia com o planeta Saturno ocorreu por causa de sua posição astronômica, na época o mais distante dos conhecidos no Sistema Solar. De revolução lenta, Saturno recebeu o nome em referência ao deus romano Saturno (ou Cronos, na mitologia grega) que foi destronado pelo filho Júpiter (Zeus). Walter Benjamin (1984, p. 172), citando dois autores (Panofsky e Saxl, que escreveram *A melancolia I, de Dürer*), cita a análise que eles fazem em relação ao caráter antitético dessa figura mitológica:

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante... Para citar Ficino, Saturno raramente influencia temperamentos e destinos vulgares, mas pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou acabrunhadas pela mais profunda miséria.

Seguindo Panofsky e Saxl (apud BENJAMIN, 1984, p. 172-173), Cronos é um deus dos extremos. A antítese atribuída ao melancólico é uma característica presente na estrutura mitológica do deus. Se por um lado, Cronos é o senhor da Idade de Ouro, a época invocada por Hesíodo em *Os*

trabalhos e os dias, por outro, ele é um deus triste, que foi destronado e humilhado pela nova geração imortal. Além disso, lembram os autores, Cronos gera e devora seus filhos, mas está condenado à eterna esterilidade. Ele também é enganado pela astúcia de Reia (ou Cibele, na mitologia romana), mas é o deus mais antigo e sábio. Após a derrota contra Zeus, ele é aprisionado no Tártaro (o mundo inferior). Assim, “[é] nessa polaridade imanente da concepção de Cronos... que o caráter específico da concepção astrológica de Saturno encontra sua explicação definitiva – esse caráter que em última análise é determinado por um dualismo intenso e fundamental”.

Ainda na Idade Média (ocidental), um novo termo surge para designar a melancolia: *acedia* ou *acídia* (do grego *akedia*, que significa indiferença). Um autor medieval, João Cassiano (apud SCLYAR, 2003, p. 74), comenta que a *acedia* era frequente, sobretudo nos solitários. Nessa época, a *acedia* era atribuída a influência de um espírito maligno (o demônio do meio-dia), que estava associado à tentação e ao pecado. Têm-se, então, um retorno da influência bíblica. De acordo com Julia Kristeva (1989, p. 15), o cristianismo converte a tristeza em pecado. Em *A divina comédia*, continua a autora, Dante coloca as “multidões dolorosas que perderam o bem do entendimento” na “cidade dolente” (o *Inferno*, canto III). Possuir o coração taciturno é despossuir Deus, e os melancólicos formam “uma seita de fracos, importunos ante Deus e seus inimigos”: sua punição é a não ter “nenhuma esperança de morte”. Porém, os monges da Idade Média cultivavam a tristeza, a ascese mística (*acedia*). Ela se impunha “como meio de conhecimento paradoxal da verdade divina” e constituía “a maior prova da fé”.

Na Idade Moderna (ocidental), a melancolia se tornou um tema das artes plásticas. Para Moacir Sclyar (2003, p. 81-82), ela passou de uma “entidade médica”, deixou de ser analisada como doença, para constituir

uma metáfora. O quadro *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, está cheio de símbolos que remetem para a sua representação. Os utensílios ficam dispersos no chão “da vida ativa”, comenta Benjamin (1984, p. 164), como se não tivessem serventia, como “objetos de rinação” que produz saber. Os elementos presentes no quadro carregam valores metafóricos. A primeira das metáforas descritas por Benjamin (1984, p. 171), é o mar que está no fundo da imagem. Como um detalhe exótico, o mar representa a inclinação do melancólico para longas viagens.

Conferindo o primeiro plano, vários acessórios constituem a representação do quadro de Dürer. O cachorro, segundo a tradição antiga, era governado pelo baço, o mesmo organismo que produzia a bile negra que influenciava o melancólico. Com a degenerescência do baço, o animal perdia a alegria e sucumbia à raiva. É por esse motivo que a imagem do cão emprega o aspecto sombrio da complexão melancólica (BENJAMIN, 1984, p. 174).

A ambivalência da complexão humana melancólica também está representada pelo fato de o cachorro aparecer dormindo. Walter Benjamin (1984, p. 175) comenta que os sonhos ruins são provenientes do baço. Entretanto, os sonhos proféticos também são privilégio do melancólico. Da mesma forma que se constitui a antítese do estado de Saturno (sapiência e ingenuidade), a sabedoria do melancólico também vem do abismo, já que tudo que é saturnino remete às profundezas da terra. O animal olha para baixo: “[o] olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos” para entender as verdades mais profundas. Outro objeto que se destaca no quadro é a pedra. Benjamin (1984, p. 178), sugere que a pedra, como elemento frio e extático, se refira à acedia, ou seja, à inércia do coração.

Outro aspecto fundamental para o quadro é que todas as imagens da tela sugerem o silêncio e a falta de atividade. O badalo do sino, por exemplo, está absolutamente estagnado. Conforme Máxime Préaud (apud HASSOUM, 2002, p. 90), o mar está parado, não há um sopro de brisa, os dois pratos da balança estão perfeitamente equilibrados, o cão está estático, a areia da ampulheta está no meio da sua passagem, como se o tempo estivesse parado, ou quem sabe não pudesse ser medido, pois “[...] sabe-se muito bem que objetivamente ele passa, mas na imagem e subjetivamente, tudo está imóvel e silencioso”.

O século XX trouxe uma nova roupagem para o estudo da melancolia. Sob uma concepção psiquiátrica, Julia Kristeva (1989, p. 16), define a melancolia como uma “sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação”. Essa alternância ambivalente de sentimentos é uma característica típica do melancólico. Já Freud, evidentemente anterior ao estudo de Kristeva, no ensaio “Luto e melancolia”, estuda as semelhanças e diferenças entre esses dois estados de tristeza. Ele (2012) destaca que, apesar de apresentarem algumas características em comum, o luto e a melancolia se diferenciam na intensidade. Enquanto que o luto é uma reação à perda de um ente querido, ou de alguma abstração que ocupou o lugar desse ente querido (o país, a liberdade, o ideal de alguém), em algumas pessoas, essas mesmas influências culminam no surgimento da melancolia. Sendo assim, Freud suspeita de que exista uma certa disposição patológica em determinadas pessoas que direciona a intensidade da sensação. O luto não pode ser considerado uma condição patológica ao ponto de ser necessário tratamento médico. Embora essa condição envolva sensíveis afastamentos “da atitude

normal para com a vida”, a ação do tempo se configura como uma eficiente panaceia para a superação do estado de luto.

De acordo com Sigmund Freud (2012), os sintomas que caracterizam o melancólico são o desânimo profundamente penoso, a falta de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade para o amor, a ausência de atividade e a diminuição da autoestima, o que faz com que este sujeito se autorrecrimine. Esses sintomas também estão presentes no luto. O que os diferencia é que na melancolia, a perda é de natureza mais ideal. Não é necessário que o objeto de amor tenha morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor, como no caso de uma noiva abandonada. Acontece que, em alguns casos, o paciente tem consciência da perda que deu origem à sua melancolia, “mas apenas no sentido de que sabem *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém” (grifos do autor).

Freud (2012) também sugere que a melancolia está relacionada a uma perda objetual que foi retirada da consciência, em oposição ao luto, “no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda”. Além do sentimento de perda, é comum encontrar no melancólico a diminuição de sua autoestima, um empobrecimento do seu ego em grande escala. Se no luto o mundo se torna vazio e pobre, na melancolia, é o próprio ego que sofre desvalorização. Além disso, o sentimento de inferioridade (principalmente moral) se completa com a alteração da necessidade de repouso (o melancólico sofre de insônia), da alimentação e do apego à vida. Ainda conforme Freud (2012), a melancolia apresenta alguns traços em comum com o luto. Este é uma reação à perda de um objeto amado. Por outro lado, a melancolia é assinalada por uma determinante que não está presente no luto normal. A perda de um objeto amoroso estabelece a oportunidade para que a ambivalência nos relacionamentos amorosos se torne efetiva e manifesta.

O livro de Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, sugere que a melancolia também sirva como um “instrumento” de análise de um estilo artístico de determinada época. O filósofo alemão (1984, p. 161) afirma ser essa condição um fator decisivo para a compreensão da arte barroca, na Alemanha. Os dramaturgos alemães do período eram luteranos. O luteranismo instalou, nas pessoas comuns, estrita obediência ao dever, mas entre os grandes, instalou a melancolia. O ensinamento religioso do período era que a “moralidade rigorosa da vida do cidadão [...] contrapunha-se sua renúncia às ‘boas obras’” (grifo do autor).

Dessa forma, Benjamin (1984, p. 169) ressalta que a melancolia leva o homem para um estado de autoabsorção, o que resulta em um mergulho em um abismo sem fundo. O Barroco tinha claramente presente a crença na miséria humana, visto que a melancolia brota “dos abismos da condição da criatura”. Numa época profundamente marcada pela religiosidade cristã, o pensamento especulativo estava preso aos liames da própria Igreja.

Sem dúvida, o conhecimento demonstrado por Benjamin sobre o tema da melancolia, mais do que uma pesquisa filosófica, demonstra um conhecimento pessoal e particular. Essa afirmação é de Susan Sontag que no ensaio “Sob o signo de saturno” (1986, p. 86), aponta para a tendência de Benjamin projetar o temperamento saturnino em seus trabalhos. A solidão, pensava ele, era o único estado apropriado ao homem. Não a solidão de um quarto, mas a da grande metrópole, a solidão daquele indivíduo que passeia sem destino, que sonha livre, que é observador, que gosta de viajar e refletir. É por esse motivo, adiciona Sontag (1986, p. 87), que a rua, o trânsito, os passeios cobertos, o labirinto, são temas recorrentes em seus ensaios literários, como o livro que ele planejava sobre a Paris do século XIX.

Walter Benjamin, seguindo a tendência característica do melancólico, o de ter visão aguçada sobre a relação do homem com o mundo, percebeu que as profundas transações entre o sujeito que sofre de melancolia e o mundo à volta sempre se dá com coisas ao invés de pessoas, e que são transações autênticas e reveladoras de significado porque o caráter melancólico é perseguido pela morte e essa condição fortalece o poder de decifrar o mundo. “Quanto mais inertes as coisas”, conclui Sontag (1986, p. 93), “mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla”. Em consequência, para que ele tenha uma visão privilegiada do mundo, o melancólico, paga um preço alto por isso: o isolamento do mundo e a necessidade de estar só. A contemplação do espaço exige desprendimento das relações permanentes, da solidão (SONTAG, 1986, p. 99), e são essas características que propomos discutir na poesia de Poe e de Drummond.

Sob o signo de saturno. Tristeza profunda, pessimismo e dor na lírica de poe e Drummond

Parte da composição poética de Poe e Drummond enfatiza elementos relacionados à melancolia, como se ela fosse um aspecto deveras importante para a compreensão de uma faceta de seus lirismos, sem dúvida bela. O primeiro texto que analisamos é “A cidade no mar”. Nesse poema, Poe (1999, p. 45-46) utiliza o tema da morte para edificar uma cidade assombrada pela ausência de vida:

Olhai! a Morte edificou seu trono
numa estranha cidade solitária
por entre as sombras do longínquo oeste.
Lá, os bons, os maus, os piores e os melhores,
foram todos buscar repouso eterno.
Seus monumentos, catedrais e torres
(torres que o tempo rói e não vacilam!)

em nada se parecem com os humanos.
E em volta, pelos ventos olvidadas,
olhando o firmamento, silenciosas
e calmas, dormem águas melancólicas.

Ah! luz nenhuma cai do céu sagrado
sobre a cidade, em sua imensa noite.
Mas um clarão que vem do oceano lívido
invade dos torreões, silentemente,
e sobe, iluminando capitéis,
pórticos régios, cúpulas e cimos,
templos e babilônicas muralhas;
sobe aos arcos templos magníficos, sem conta,
onde os frios se enroscam e entretecem
de vinhedos, violetas, sempre-vivas.

Nesse poema, há uma série de imagens que remetem à ideia da melancolia: “morte”, “cidade solitária”, “sombrias”, “longínquo oeste”, “repouso eterno”, “tempo rói”, “olvidadas”, “silenciosas”, “águas melancólicas”, “imensa noite”, “babilônicas muralhas”, “frios”. A concentração dessas imagens típicas reforça uma engenharia que está, paradoxalmente, em estado de decadência. A morte tem um sentido metafórico. Não são apenas as pessoas que morreram. A cidade também está morta, está sem atividade, sem movimento. O tempo rói as colunas, mas estas não vacilam. Sem dúvida, o monumento resiste ao seu criador e Poe utiliza o tempo como uma metáfora do esquecimento.

Sobre a metáfora do esquecimento, citamos Harald Weinrich, autor de *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Conforme Weinrich (2001, p. 21), a paisagem do esquecimento costuma estar relacionada à lugares ermos como terrenos arenosos que são desmanchados pela ação do vento, ou seja, são esquecidos. Nesse caso, dá na mesma escrever na areia ou no vento, a mensagem não se conserva. Há um célebre poema de Percy B. Shelley intitulado “Ozymandias” em que as ruínas de um império estão soterradas pela areia do deserto, e apenas uma desgastada estátua do rei Ozymandias luta para que a passagem do tempo não a destrua, já que a glória de seu

império foi esquecida. Segundo Marc Augé, em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2003, p. 58), “[o] monumento [...] pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. É preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às contingências temporais” porque o monumento permite pensar na continuidade das gerações.

Em “A cidade no mar”, o trono foi ocupado pela “Morte” que apagou qualquer vestígio de vida e memória no poema. Entretanto, apenas o monumento central (a cidade), resiste à ação do tempo. Mesmo que o espaço não seja um terreno arenoso, ela está localizada no litoral. A falta de atividade se estende para a ausência de vento, do sopro de vida, que nem mesmo agita as águas melancólicas, águas estas, evidentemente, frias. A cidade também está mergulhada em uma sombra duradoura, sendo iluminada somente por clarões vindos do mar, da luz de relâmpagos que anunciam uma tempestade:

Mas, vede! Um frêmito percorre os ares.
Uma onda... Fez-se ali um movimento!
e dir-se-ia que as torres vacilaram
e afundaram de leve na água turva,
abrindo com seus cumes, debilmente,
um vazio nos céus enevoados.
As ondas têm, agora, luz mais rubra,
as horas fluem, lânguidas e fracas.
E quando, entre gemidos sobre-humanos,
a cidade submersa for fixar-se no fundo,
o Inferno, erguido de mil tronos,
curvar-se-á, reverente.

A estagnação da cidade é rompida por uma procela que fez as torres vacilarem. A calma que “assegurava” a existência melancólica do lugar foi ameaçada pela volta do movimento responsável pelo leve afundamento das torres. As ondas do mar, que indicam o movimento, estão submergindo a cidade e fixando-a no fundo do “Inferno”, no fundo do

abismo onde repousa Saturno, esquecido, sem glória. Toda a história dessa cidade está perdida pela ausência de pessoas e pela ação da natureza. Nesse caso, o tempo que antes roia, mas não enfraquecia as torres, consegue a vitória final, pois mergulhará os escombros dessa urbe melancólica no profundo poço do esquecimento.

Sobre a imagem da morte, das águas que caem do céu e da destruição provocada pela natureza, Carlos Drummond de Andrade (1980, p. 81-84) compôs um poema intitulado “Morte das casas de Ouro Preto”:

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não vêem. Também morrem.
Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul e rosa e zarcão,
ai, pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão.

Da mesma forma que a urbe de Poe é destruída pela ação da água, a cidade de Ouro Preto é vitimada pela chuva que destrói paredes. Se antes as paredes “pareciam eternas”, visto que resistiam ao tempo e eram testemunhas da morte dos homens, do fim do reinado de Portugal e da “fuga” do ouro, agora elas perderam a perenidade. A voz lírica, abalada, lamenta a inevitável catástrofe: “Ai, como morrem as casas! / Como se deixam morrer! E descascadas e secas, / ei-las sumindo-se no ar.”

Diante da destruição, o eu lírico constrói imagens que aproximam o acontecimento trágico à finitude da existência:

Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida

de um vestido funerário.
E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.
Morrem, severas. É tempo
de fatigar-se a matéria
por muito servir ao homem,
e de o barro dissolver-se.
Nem parecia, na serra,
que as coisas sempre cambiam
de si, em si. Hoje vão-se.
O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!

A concentração de palavras tais como “renda consumida de um vestido funerário”, “ruindo”, “chuva monorrítmica”, “morrem as casas”, “fatigar-se a matéria”, “barro dissolver-se” e “volte o pó” adjetivam um acontecimento significativo para o eu lírico, que é a destruição (gotejamento) da história da cidade dele. É por esse motivo que Vagner Camilo (2005, p. 294) destaca o emprego anafórico do pronome possessivo de 1ª. Pessoa na estrofe abaixo citada:

A chuva desce, às canadas.
Como chove, como pinga
no país das lembranças!
Como bate, como fere,
como traspassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva
mineira, sobre as colinas!
Minhas casas fustigadas,
minhas paredes zurzidas,
minhas esteiras de forro,
meus cachorros de beiral,
meus paços de telha-vã
estão úmidos e humildes (grifo nosso).

As águas têm o poder destruidor, conforme já comentamos no poema de Poe. Essa ideia também está presente no poema de Drummond, pois a água bate, fere, transpassa a medula e punge tanto as paredes de Ouro Preto quanto as paredes da alma do eu lírico. A história da cidade, literalmente, está indo por água abaixo.

Nas três estrofes finais, Vagner Camilo (2005, p. 295) destaca um deslocamento de foco da casa para o próprio observador (o eu lírico) que, segundo ele, guia o “seu olhar experimentado sobre a cidade vitimada pela chuva devastadora: ‘Sobre a cidade concentro... à nossa roda, no chão’”. Para o crítico brasileiro,

[a] redundância na caracterização desse olhar “experimentado”, “agudo”, “afiado”, lançado sobre a cidade, busca evidenciar o quão “douto” no assunto (morte) é o sujeito lírico (“quantos perdi me ensinaram”). Evidencia também que, diferentemente do poema de Murilo Mendes, não há a mínima isenção na perspectiva através da qual assistimos à morte das casas ouropretanas e da própria História, sujeita à ação da natureza. Ela é, na verdade, produto de uma consciência votada à perda, a quem “não basta ver morte do homem para conhecê-la bem. Mil outras *brotam* (mais um índice de naturalização) *em nós, à nossa roda, no chão*” – numa sequência que bem demonstra como a experiência da morte parte do sujeito lírico e se estende à realidade exterior até alcançar a cidade mineira (grifos do autor).

Essa consciência voltada à perda, que demonstra um olhar experimentado na morte é própria do sujeito melancólico, porque ele “tende a buscar fora de si a confirmação de seu estado em objetos lutosos e cenários desoladores”. Essa tendência ocorre em virtude do sentimento aguçado da transitoriedade das coisas sentido pelo melancólico e que é expresso nos poemas em que as imagens de ruínas se fazem presentes (CAMILO, 2005, p. 295). Essa afirmação de Camilo pode ser confirmada nos dois poemas, de Poe e de Drummond, que fazem alusão à destruição de cidades.

Além disso, são poemas em que as duas vozes poéticas descrevem a visão de duas urbes arruinadas. Embora a urbe de Poe seja fictícia, o que importa é que a partir da percepção da voz lírica, é possível “enxergar” a visão melancólica da destruição. Ainda conforme Camilo (2005, p. 296), os médicos e filósofos da antiguidade acreditavam que a melancolia era uma doença do olhar e Walter Benjamin, segundo o crítico brasileiro, defendia que a visão do melancólico era correlata à visão da história como natureza.

A sapiência, que é um atributo do melancólico, pode ser observada quando o eu lírico de “Morte das casas de Ouro Preto” admite como verdade universal a morte. Ela não é apenas um fenômeno relacionado ao homem:

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão.

A morte é, na verdade, um fenômeno relacionado à natureza, às coisas. Como um ciclo natural repetido periodicamente, Drummond (1980, p. 52-53), no poema “Tarde de maio”, utilizou essa imagem cíclica para expressar a morte e a melancolia sentida a partir de uma experiência amorosa. Referimo-nos ao mês de maio, o mês que abrange o outono no hemisfério sul:

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior

[de seus

mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não-perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma

nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza sem fruto.

A alusão ao outono evidencia que a experiência amorosa foi trágica principalmente pelo fato de que ela está relacionada, também, à um contexto apocalíptico de Segunda Guerra Mundial em virtude dos “incêndios que consumiam a terra” (CAMILO, 2005, p. 236). Esse fogo perceptível e físico é equiparado a uma chama imperceptível e “tão mais devastadora” que chega a consumir por dentro a alma do eu lírico ao ponto de espalhar seus membros (*disjecta membra*) no solo ardente. Além disso, esse fogo na alma cauteriza-o ao ponto de deixar “sua nobreza sem fruto”, quer dizer, estéril, sem possibilidade de novos rebentos. É uma imagem de declínio e decadência (melancolia) enfatizada pela estação (outono) e por se tratar do período vespertino. Da mesma forma que a tarde antecede a noite, o outono antecede o inverno.

Se o outono é o período em que “ocorrem tais crises, / e em maio, tantas vezes, morremos”, pela lógica do ciclo natural, depois da morte vem o recomeço, o renascimento, a vida. Todavia, o eu lírico, amadurecido pelo sofrimento e pela idade, tem ciência de que a sua primavera será fictícia, “pois a renovação abole as marcas espectrais e fúnebres do sofrimento e da morte outonal” (CAMILO, 2005, p. 236-237). É uma visão pessimista da vida, como de alguém que passou por sofrimentos e chegou à velhice nutrindo uma melancolia que parece estar arraigada. E nesse espetáculo quase sem testemunhas, os poucos que talvez vissem o amor (nesse caso, associado ao sofrimento) “não saberiam dizer: se era um préstimo / lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco”. Na verdade, o cortejo não teria testemunhas, apenas desatentos e muitos curiosos:

Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.
Quem reconhece o drama, quando se precipita sem máscaras?

Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens
(DRUMMOND, 1980, p. 52-53).

O eu lírico ensina que o amor se comporta como um animal caçado, arredio e visto por poucos. Mesmo que ele sofra de amor, os sintomas do sofrimento são ignorados e negados por todos. É por esse motivo que só resta, perdida no ar, uma partícula de tristeza que imprime a sua marca nas nuvens, na paisagem da solidão, ou seja, na própria alma da voz poética.

A paisagem da solidão é a paisagem da melancolia que influencia a voz lírica de “Um sonho num sonho”, de Edgar Allan Poe (1999, p. 47). O eu poético se queixa da impotência de vencer a distância temporal que o separa de uma musa. O medo de que a imagem da musa se perca pela inevitabilidade saturnina (esquecimento relacionado à derrota na Titanomaquia) é expressa por um eu lírico que procura segurar as areias do tempo que lhe escapam por entre os dedos:

Fico em meio ao clamor, que se alteia
de uma praia, que a vaga tortura.
Minha mão grãos de areia segura
com bem força, que é de ouro essa areia.
São tão poucos! Mas, fogem-me, pelos
dedos, para a profunda água escura.
Os meus olhos se inundam de pranto.
Oh! meu Deus! E não posso retê-los,
se os aperto na mão, tanto e tanto?
Ah! meu Deus! E não posso salvar
um ao menos da fúria do mar?
O que vejo, o que sou e suponho
será apenas um sonho num sonho?.

A vaga que atinge a praia é a mesma força líquida que minou as pilastras de “A cidade no mar” e destruiu as paredes de Ouro Preto, ou seja, o esquecimento. Segundo Harald Weinrich (2001, p. 21), o esquecimento possui uma topografia profunda, está relacionado à imagem abismal. Por isso, a expressão “cair no esquecimento” no português é recorrente em várias outras línguas: em inglês, se fala “to fall into oblivion”; em francês, “tomber dans l’oubli”.

A imagem do abismo também está associada à mitologia grega e romana. Saturno foi derrotado por Júpiter e preso no abismo profundo do Tártaro. Se o esquecimento significa um buraco onde as coisas caem e são esquecidas, nesse poema, a imagem do abismo profundo é utilizada por Poe para expressar o perigo da ação do tempo, que não pode ser segurado. Os grãos de areia não podem ser retidos na mão de um eu lírico desesperado pela impotência, pois o ser humano se torna incapaz de segurar o curso ininterrupto do tempo, essa panaceia que cura as feridas espirituais, mas também apaga a imagem e a memória das relações afetivas. E, vale lembrar, os gregos representavam o esquecimento como um rio, o rio Lete.

Nos dois poemas de Poe onde as águas são os agentes determinantes para a melancolia do esquecimento, o Lete se faz presente pela sua característica enquanto rio, enquanto elemento líquido e que “líquida” a memória do lugar ou da musa poética ao precipitá-los para a escuridão do abismo. A melancolia reside na impossibilidade da perenidade mnemônica da musa/cidade e no sentimento de impotência da voz poética, que é a voz humana, incapaz de vencer o tempo.

Nesses quatro poemas escolhidos, de um farto leque de possibilidades, acreditamos que, mesmo distantes temporalmente, Carlos Drummond de Andrade e Edgar Allan Poe se nutrem de imagens da melancolia que são coincidentes porque o sentimento é universal. A

habilidade com as palavras, com a criação de metáforas e com a expressão de sentimentos foram fatores decisivos para a boa receptividade que os autores tiveram em seus respectivos momentos de produção poética e para a perenidade de ambos. Assim, nosso trabalho foi apenas uma introdução ao estudo da produção poética melancólica dos dois autores.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMILO, Vagner. **Drummond**. Da rosa do povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Joan Rivieri. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:aZMR3p7BcRsJ:ricardoborges.net/psicologia/FREUD_lutoemelancolia.doc+luto+e+melancolia&cd=10&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 10 jan. 2012, as 15 horas.

HASSOUM, Jacques. **A crueldade melancólica**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e notas de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Sol negro**. Depressão e melancolia. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SCLYAR, Moacir. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHELLEY, Percy B. Ozymandias. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/175903>>. Acesso em 10 jan, 2012, as 10 horas.

SONTAG, Susan. Sob o signo de saturno. In:_____. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla & Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 85-103.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.