

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

GUILHERME AUGUSTO HOMENHUKI ROÇA

**A MELANCOLIA COMO EXPRESSÃO DO SUBLIME TRÁGICO EM
OS *POBRES*, DE RAUL BRANDÃO**

Maringá – PR
2025

GUILHERME AUGUSTO HOMENHUKI ROÇA

**A MELANCOLIA COMO EXPRESSÃO DO SUBLIME TRÁGICO EM OS POBRES,
DE RAUL BRANDÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador (a): Prof. Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini

Maringá – PR
2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) (Biblioteca
Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R669m

Roça, Guilherme Augusto Homenhuki

A melancolia como expressão do sublime trágico em Os Pobres, de Raul Brandão /
Guilherme Augusto Homenhuki Roça. -- Maringá, PR, 2025.
80 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Análise literária. 2. Brandão, Raul, 1867-1930. Os pobres. 3. Trágico na literatura. 4.
Sublime - Literatura. 5. Melancolia. I. Tofalini, Luzia Aparecida Berloff, orient. II.
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 801.959

GUILHERME AUGUSTO HOMENHUKI ROÇA

“A MELANCOLIA COMO EXPRESSÃO DO SUBLIME TRÁGICO EM OS POBRES, DE RAUL BRANDÃO”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **01 de dezembro de 2025**.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI
Data: 04/12/2025 13:56:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini Presidente da
Banca (UEM/PLE)

Clarice Z Cortez

Prof. Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez
Titular (UEM/PLE)



Documento assinado digitalmente
ALTAMIR BOTOSO
Data: 03/12/2025 21:25:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Altamir Botoso Membro
Membro Titular Externo (UEMS –
Campo Grande-MS)

Para Raul e Cecília

Agradecimentos

A escrita desta dissertação não seria possível sem o incentivo, apoio e companheirismo de inúmeras pessoas queridas que estiveram comigo nesse percurso, e que com palavras, gestos e atitudes souberam motivar-me a sempre prosseguir e deixaram esse caminho bem mais leve. Registro aqui todo meu sentimento de gratidão:

à Universidade Estadual de Maringá – UEM e ao colegiado de professores, que souberam ensinar, facilitar caminhos e, principalmente, motivar-me a seguir nos estudos;

ao grande amigo Lucas Cordeiro, pelos ouvidos atentos, debates e trocas de ideias sobre os mais variados temas ligados a esta dissertação;

à minha mãe, por seu esforço incansável, pelo apoio irrestrito em absolutamente tudo e, principalmente, pelo amor incondicional;

à minha família: meus filhos Raul e Cecília, pelo simples fato de existirem em minha vida, e minha esposa Cindy Annielle, pela parceria, compreensão, paciência, cuidado e amor;

à Professora Luzia Aparecida Berloff Tofalini, minha orientadora, que usou esse posto não só para me orientar nesta dissertação, mas também para orientações pessoais que me foram de extrema importância. Enxergou em mim algum potencial e me apontou um caminho;

“Os mestres, por meio de sua percepção subjetiva, criam beleza a partir do nada. Frente a coisas tão horríveis que causam ânsia, eles não escondem seu interesse, e mergulham no prazer da expressão” (Dazai, 2018, p. 48)

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo analisar, enquanto obra de arte, as concepções estéticas do sublime na obra *Os Pobres* (2010), de Raul Brandão. O enfoque do texto está nas metáforas que simbolizam o trágico, como o Hospital, o Prédio e a Árvore, e seu discurso propriamente dito, meios pelos quais se configura o sublime no romance. Este texto também abarca a construção melancólica desses ambientes e esse sentimento contamina as personagens as quais vivem envoltas em tristezas, angústias e medo. Nesse sentido, a soma desses sentimentos amargurados fundidos a ambientes escuros e silenciosos estimulam à construção da narrativa trágica que, ao final, desembocará na contemplação do sentimento sublime na criação literária. A dissertação será dividida em três capítulos: o primeiro fará um apanhado teórico a respeito do sublime como sentimento de contemplação dentro da literatura, apresentando as discussões mais relevantes e pertinentes à análise sobre a melancolia presente na obra *Os Pobres*; o segundo capítulo discorrerá sobre a formulação das imagens que constituem as personagens melancólicas, por vezes, lutuosas, passando pela violência até culminar no sublime trágico; o último capítulo tratará da transfiguração, ou seja, na fusão de todos esses sentimentos, os quais constituem o trágico, com a natureza em um arremate de contemplação e de fruição do sublime dentro da obra literária. Para a fundamentação teórica sobre o sublime serão visitados, principalmente, os estudos de: Longino (1996); Kant (1993); Burke (2016); Schiller (2011); Nancy (1988); Freud (2013); Starobinski (2016); entre outros. O sublime é um sentimento caro à produção artística, uma vez que está intimamente ligado a elementos trágicos que o precedem, isso justifica o estudo em questão, pois é evidente a necessidade de se analisar como se constitui a transfiguração para o sentimento sublime nas obras literárias e artísticas como um todo. Por fim, os resultados que são almejados com este trabalho apontam para a compreensão do que é e como é construído o sentimento sublime no romance *Os Pobres*, de Raul Brandão, bem como a transfiguração para o sublime pode ser considerada uma técnica no estilo de escrita deste autor. Para além, ainda se objetiva nesta dissertação a análise das imagens melancólicas, compreendendo como estão representados os sentimentos da dor, angústia, medo, solidão e afins, os quais transpassam os limites da narrativa convencional romanesca.

Palavras-chave: sublime, melancolia, *Os Pobres*, romance trágico, Raul Brandão.

Abstract

This dissertation aims to analyze, as a work of art, the aesthetic conceptions of the sublime in *Os Pobres* (2010), by Raul Brandão. The focus of the text is on the metaphors that symbolize the tragic – such as the Hospital, the Building, and the Tree – and on the discourse itself, through which the sublime is configured within the novel. This work also encompasses the melancholic construction of these settings, whose atmosphere contaminates the characters, who live surrounded by sadness, anguish, and fear. In this sense, the accumulation of these bitter emotions, fused with dark and silent environments, contributes to the construction of a tragic narrative that ultimately culminates in the contemplation of the sublime feeling within literary creation. The dissertation will be divided into three chapters: the first will provide a theoretical overview of the sublime as a feeling of contemplation within literature, presenting the most relevant and pertinent discussions regarding the melancholy found in *Os Pobres*; the second chapter will discuss the formulation of the images that constitute the melancholic, often mournful, characters – tracing a path through violence until reaching the tragic sublime; the final chapter will address transfiguration, that is, the fusion of all these emotions, which constitute the tragic, with nature, culminating in a reflection and enjoyment of the sublime within the literary work. For the theoretical foundation on the sublime, the studies of the following authors will be primarily consulted: Longinus (1996); Kant (1993); Burke (2016); Schiller (2011); Nancy (1988); Freud (2013); and Starobinski (2016), among others. The sublime is a feeling deeply connected to artistic production, as it is intimately tied to the tragic elements that precede it. This connection justifies the present study, since it is essential to analyze how the transfiguration toward the sublime takes place in literary and artistic works as a whole. Finally, the intended results of this research point toward an understanding of what the sublime feeling is and how it is constructed in Raul Brandão's *Os Pobres*, as well as how the transfiguration toward the sublime can be regarded as a stylistic technique of the author. Furthermore, this dissertation aims to analyze melancholic imagery, examining how feelings such as pain, anguish, fear, and solitude are represented – feelings that transcend the boundaries of conventional novelistic narrative.

Keywords: sublime, melancholy, *Os Pobres*, tragic novel, Raul Brandão.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. TRÊS ESPECTROS DO SUBLIME EM OS POBRES	18
1.1. O texto poético de Brandão e as concepções longinianas	18
1.2. Dor e Prazer: os caminhos para o sublime em <i>Os Pobres</i>	23
1.3. Os objetos trágicos: o contemplativo e o patético.....	27
2. A MELANCOLIA DO SUBLIME E A IDEIA DO TRÁGICO	31
2.1. A decadência portuguesa do <i>fin de siècle</i> : o lirismo como expressão máxima do ser social melancólico.....	31
2.2. A melancolia como condição constante das personagens de <i>Os Pobres</i>	34
2.2.1. O Gebo: uma condição para a melancolia.....	38
2.2.2. Um ciclo de luto e melancolia: Mouca, Sofia e Luísa.....	44
2.3. As imagens trágicas: a melancolia das coisas.....	51
3. O SUBLIME TRÁGICO: UMA LEITURA GROTESCO-EXPRESSIONISTA DA MELANCOLIA	57
3.1. Aspectos de um romance trágico	57
3.2. Astrónomo e Gabiru como figura expressionista: entre o real e o sonho.....	61
3.3. A Árvore como representação do fim sublime.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	79

Introdução

Qualquer um que tenha contato com arte, em qualquer que seja sua forma de representação, em algum momento, viu-se tomado por algo contemplativo, de especial elevação, de grandezas imensuráveis ou de transcendência em que o que está diante do espectador, leitor ou ouvinte o conduz a um lugar em que o indivíduo não é mais material, mas sim metafísico, ou então, um lugar elevado no qual somente operam as emoções, os sentidos, os significados. A arte tem um papel crucial na vida dos seres humanos, ela é a ponte entre a beleza e o maravilhamento, que o lança ao esplêndido, enfim, ao sublime.

Na literatura, não são raros os momentos de especial elevação, os quais o leitor se vê ‘fora’ de si, submerso em um mar de emoção e significação. Cada palavra, frase e parágrafo do texto incidem como agulhadas que atravessam seu coração e, como resultado, tem-se um sentimento sublime em que a abstração toma conta das ações, da linguagem e da própria forma da obra.

A arte sublime, sob esse espectro, é aquela que provoca no observador – ou no leitor, como propõe esta dissertação – uma experiência emocional intensa, combinando admiração, assombro e, muitas vezes, uma sensação de temor ou até mesmo arrebatamento. Esse sentimento é capaz de transcender o belo convencional, ou seja, aquele atrelado à estética da beleza, e colocar quem está lendo a obra diante de algo que parece atingir os limites da sua capacidade de compreensão, de modo a emergir a necessidade de evocar uma conexão profunda com elementos que são caros à existência humana, como o infinito, a morte, Deus e o próprio Cosmos. Nesses momentos específicos, a obra, através de suas personagens, e leitor compartilham uma percepção denominada “sublime”. São situações em que a dor e sofrimento, prazer e inspiração unificam-se a fim de criar um efeito capaz de arrebatá-lo por suas combinações. Não faltam exemplos, na literatura mundial, capazes de expor esse efeito através de cenas dramáticas de cunho moral e ético, mas sempre ligadas ao grotesco, a um incômodo, por vezes, nauseante. No poema épico de Homero, *Odisseia*, por exemplo, no canto XI, Ulisses desce ao Hades – mundo dos mortos –

para consultar o espírito do adivinho Tirésias. Durante essa catábase¹, ele encontra os espectros de vários heróis os quais lutaram na Guerra de Troia. Um dos mais marcantes, neste canto, é o de Ájax, que se recusa a falar com Ulisses. Este tenta apaziguá-lo, relembrando seu valor e lamentando a disputa pelo armamento de Aquiles – a qual culminou no suicídio de Ájax. Mas o espectro silencia-se, voltando-se em silêncio para as sombras (Canto XI, 541 – 564). Na cena em questão, o sublime está na representação trágica do orgulho heroico, da honra ferida, e o abismo da morte. Há ali a grandeza moral do herói e uma dor irreparável. Nas palavras de Filomena Hirata: “O silêncio de Ájax é mais poderoso do que qualquer fala” (1996, p. 16-17). É o eco de uma dignidade irredimível, que permanece para além da vida e durará a eternidade.

Em outro poema épico, contudo do século XVII, *O Paraíso Perdido*, de John Milton, uma cena retrata a visão de Satã no trono da desolação. Nos primeiros cantos, Satã, expulso do Céu após se rebelar contra Deus, contempla o inferno e planeja sua vingança. Ele ergue-se do lago de fogo, recusa submeter-se, e declara: “Better to reign in Hell than serve in Heaven²” (2020, canto I, 263). A cena descrita é uma das mais emblemáticas representações literárias de orgulho e ira de Satã, uma vez que são esses sentimentos que se tornam sua essência e sua condenação eterna. Após sua expulsão do Céu por desafiar a autoridade divina, Satã não se resigna ao castigo. Pelo contrário, ele reafirma seu orgulho e sua recusa em se submeter, os quais são sintetizados na célebre declaração.

Essa frase concentra o núcleo trágico da personagem, ou seja, seu orgulho desmedido o impede de reconhecer a superioridade de Deus e, por consequência, o aprisiona numa rebeldia sem fim. A recusa em servir, ainda que ao seu próprio Criador, expressa o ápice da soberba — um desejo inextinguível de autonomia e domínio, mesmo diante da ruína. Esse orgulho emblemático e perene, contudo, não conduz à liberdade, mas à condenação eterna, pois o “reinar” de Satã no Inferno é ilusório: seu trono é feito de desolação, sua autoridade se dá sobre o vazio e o sofrimento. Sua rebeldia o torna, paradoxalmente, soberano e escravo, isto é, rei de um reino que é apenas a projeção de sua própria ruína. A eternidade de sua ira é

¹ Do grego *katábasis*, *κατὰ*, "baixo", *βαίνω*, "ir". Corresponde a qualquer forma de descida. Entretanto, na mitologia o termo é usado como um motivo, ou seja, um mitologema, para se referir à descida ao mundo dos mortos.

² “Melhor reinar no inferno do que servir no céu” (2020, canto I, p. 263) - tradução livre.

também a eternidade de sua dor, pois o orgulho que o ergueu é o mesmo que o condena a jamais encontrar paz.

Por fim, há um exemplo patente no romance *Frankenstein, ou Prometeu moderno*, de Mary Shelley, já ao cabo da narrativa, após a morte de Victor, o monstro aparece, lamenta sua criação e anuncia sua intenção de pôr fim à própria vida. Nesta cena, ele declara:

Adeus, Frankenstein! Se tu ainda estivesses vivo e ainda nutrisse desejo de vingança contra mim, minha vida o satisfaria mais do que minha destruição. [...] Destruído como foste, minha agonia ainda era superior à tua; pois a pontada amarga do remorso não deixará de ulcerar minhas feridas até que a morte as feche para sempre” (Shelley, 2017, p. 232).

Na cena, o monstro – símbolo da ciência que ultrapassa os limites, da criação sem amor, do exílio da linguagem – revela uma sensibilidade profunda e uma dignidade emocional que contrastam com sua aparência grotesca. Essa contradição cria o sublime: a alma trágica no corpo completamente abjeto. A cena final une a desolação do Ártico com a dor do ser que nunca foi aceito, produzindo um momento em que o humano se dissolve na vastidão indiferente da natureza.

Desse modo, a intenção dessa dissertação é identificar os elementos que levam a esses estados de elevação sensorial relacionados à obra *Os Pobres*, de Raul Brandão, bem como estudar os elementos que conectam personagens e leitor em um único sentimento. Evidentemente, aqui é tomado como base o sublime em aspectos os quais podem ser considerados subjetivos. Desse modo, busca-se fornecer subsídios mais objetivos, a fim de fundamentar o que este trabalho entende como momentos de máxima elevação e emoção extrema.

Da antiguidade até os dias atuais, poucas foram as produções teóricas que visaram a categorizar o sublime dentro das produções artísticas. Tem-se como obra precursora do tema o tratado *Do Sublime*, século I, atribuído à Dionísio Longino, ou somente Longino. Foi, porém, no século XVIII que tal tema recebeu mais atenção entre os autores da época, certamente com intuito filosófico, é nessa época que o conceito de sublime é enquadrado como uma categoria estética, juntamente com o belo. Nesse sentido, essa estética nasce amparada na ideia de temor reverencial à natureza, são estudos que vão na contramão das produções da época as quais mantinham, em grande parte, seu conceito de gosto atrelado aos excessos das cortes e o ideal de beleza ditado por movimentos artísticos da época que valorizavam o hedonismo e a ornamentação.

A busca por conceituar o sublime, bem como entendê-lo na filosofia, principalmente nas teorias do século XVIII, inspirou artistas do século seguinte a caracterizarem em suas produções a representação desses sentimentos, ou seja, em suas obras, esses artistas propunham o compromisso com a grandeza infinita, a intensidade, a profundidade e a espiritualidade, em oposição à fruição dos prazeres sensíveis expostas em obras produzidas até então. São situações de intensidade emocional, as quais se manifestam em momentos climáticos nas obras de arte, pode-se pensar no movimento simbolista como o principal precursor dessa estética.

Na literatura, autores como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud³ dedicaram-se a essa estética e tiveram na melancolia – ou estética melancólica – o caminho para o transcender de suas obras. Não obstante, é nesse contexto que se encontra a obra *Os Pobres* a qual foi eleita para compor o *corpus* desta investigação. De fato, toda a produção literária de Raul Brandão apresenta não só a estética simbolista, mas várias outras – como a expressionista –, todavia, o destaque a essa estética, em particular, em sua obra, fica evidente já na imediata leitura.

“O simbolismo é um estilo”, de modo que, apesar da mistura de vários outros elementos, destacam-se “três que permanecem constantes: a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito “decadente” (Balakian, 1985, p. 81). Desses elementos, mencionados por Anna Balakian, o ‘espírito decadente’ recebe maior atenção nesse trabalho nas análises do ser melancólico.

É mister a estética do sublime. Ao passo que esta dissertação apresenta um estudo do sublime trágico⁴, ou seja, objetiva analisar como se atinge o sentimento sublime através da melancolia e, como já supracitado, a intensidade emocional que remonta essa estética é característica recorrente na obra de Raul Brandão. Nesse sentido, o autor apresenta ao leitor um texto repleto de poesia, apesar de sua classificação como romance. Tofalini (2013, p. 19) esclarece, a esse propósito, que “a produção literária de Raul Brandão, de fato, causa impacto no leitor, não apenas pela expressão de um raciocínio e de um pensamento intuitivo, mas também pela

³ Sobre Rimbaud, vale o esclarecimento de que a crítica literária diverge em colocar este autor como um dos precursores do simbolismo. No texto *O simbolismo*, de Anna Balakian, há um capítulo dedicado ao tema: *Verlaine, Rimbaud não* (1985, p. 47).

⁴ É importante ressaltar que neste trabalho adotou-se o termo “sublime trágico”, entretanto, este não é um termo presente na fortuna crítica sobre o tema. O que aqui se fez foi cunhar esse termo com o propósito de direcionar a investigação a qual se pretende propor um estudo do sublime através da melancolia e do trágico.

artisticidade construída”, denominada de texto poético ou, em outras palavras, um romance-lírico. A professora esclarece que:

Na reflexão acerca do texto poético, fica evidente a dialética entre o visível e o invisível, o próximo e o distante, a realidade e o sonho, as referências externas e o conteúdo subjetivo. Trata-se de um diálogo expresso por meio de palavras, uma vez que o homem, na ânsia de sugerir toda a profundidade do seu ‘eu’ abissal, elege a linguagem como porta-voz de seus sentimentos e de suas ideias. É precisamente quando a linguagem alcança um grau assim tão elevado que a poesia se converte em sua expressão natural, porque ela se configura na única linguagem capaz de expressar sensações, sentimentos e emoções” (Tofalini, 2013, p.19).

Tais afirmações assertivas revelam que estão na linguagem escolhida pelo autor as ferramentas necessárias para que se atinja uma estética do sublime. A dor, emoção presente e constante em *Os Pobres*, bem como outros sentimentos de mesma aliança, fazem parte de uma massa escura que pesa em cada página de texto, tornando a experiência de leitura difícil, mas extremamente contemplativa.

A complexidade presente nos textos brandonianos são sempre alvo de estudos, principalmente, no que tange à construção poética na qual estão envoltos seus escritos. Entretanto, ao se debruçar sobre a fortuna crítica de suas obras, observa-se que não há estudos sobre o sublime ou qualquer outro sobre as proporções estéticas de seus textos que possam levar a esse sentimento, o que surge como uma inquietação a qual motiva a produção deste texto. Inúmeras teses e dissertações, bem como trabalhos já consagrados pela academia, foram analisados e pôde-se observar que toda a obra de Raul Brandão é estudada pelas mais variadas vertentes, sendo as mais recorrentes, de modo geral, a ‘liricidade’, a condição social e o existencialismo. Essa fortuna crítica reúne nomes como Álvaro Manuel Machado, João Pedro de Andrade, Vergílio Ferreira, Vítor Viçoso, entre outros. A partir dessa análise, evidencia-se a necessidade de se estudar a obra brandoniana sob a óptica do sublime. Nesse sentido, soma-se aos estudos já existentes sobre o autor, os que tratam do sublime, em especial, Longino, Burke, Kant e Schiller e, por fim, aos estudos de Freud, Starobinski, Lambote e outros teóricos da melancolia.

Isso posto, esta dissertação busca investigar possíveis respostas à seguinte hipótese levantada: *Os Pobres, de Raul Brandão, enquanto obra de arte, apresentam, através da melancolia, o sublime trágico.*

O intuito desse trabalho é, pois, identificar os elementos estruturais presentes na criação dos sentimentos capazes de causar essa emoção elevada. Por conseguinte, por se tratar de elementos subjetivos, esta dissertação realiza recortes

específicos da obra *Os Pobres*, procurando a todo momento apoiar-se em períodos considerados de profunda emoção e elevação, em outras palavras, instantes em que a construção literária atinge seu ápice climático o qual reflete em um sentimento de extrema emoção: o sentimento sublime. A partir desse objetivo geral, torna-se imprescindível que essa temática seja desenvolvida, pois é cada vez mais necessário dar continuidade às análises teóricas da obra brandoniana para que estas não se estagnem, e que possa haver, no mundo da crítica literária, novas possibilidades de leitura em relação a seus romances, que não se esgotam.

Para isso, organizou-se esta dissertação em três capítulos. O primeiro analisa os aspectos do sublime sob três correntes teóricas distintas, porém que se complementam quando são aplicadas à análise de *Os Pobres*. A primeira seção, denominada *O texto poético de Brandão e as concepções longinianas*, aborda o sublime conceituado por Longino que o entende como todo o tipo de experiência que é de ordem superior, ou seja, associada a experiências de violência, desequilíbrio e distanciamento de si mesmo. O sentimento de sublime, para Longino, é derivado de uma fonte que pode levar os homens a se aproximarem do pensamento divino, um pensamento de grandeza que não se limita por medidas impostas pelo mundo humano. Ele elege a literatura como tipo de arte superior devido à sua capacidade de elevar o homem ao sobre-humano. Para o referido pensador:

...na arte e a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza e o grande; e o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano (Longino, 1996, p.96).

Desse modo, a seção analisa trechos do primeiro capítulo de *Os Pobres*, intitulado “O enxurro”, para estabelecer, através da poética uma linguagem capaz de transportar o leitor para um estado de transcendência humana.

Na segunda seção, o foco do sublime é fundamentado pela teoria de Edmund Burke. Nessa fase, inclui-se a dor e o horror como catalizadores do sentimento sublime. Para Burke, o sublime está intrinsecamente ligado aos prazeres e dores do corpo. Ele considera que a união dessas duas sensações antagônicas forma a base de uma experiência estética que culmina no sentimento de sublime. Ele usa o termo *delight* para designar um tipo de prazer específico, que é descrito como um “horror silencioso” e está ligado à dor. O sentimento de sublime só pode se manifestar esteticamente se for derivado dessas sensações de dor e prazer. Assim, a seção

analisa a dor das personagens e de como essa dor, que é psíquica, constante e incurável aponta para o sublime. O prazer também entra em análise a partir da linguagem enquanto forma visando sempre um resultado final de transcendência.

Por fim, a terceira seção absorve as concepções de Schiller sobre o sublime. O pensador elege a tragédia como a expressão artística na qual o homem pode vivenciar intensamente a dor, o sofrimento e o terror, juntamente com a sensação de autonomia do seu "eu moral" perante a iminência da morte, que seria aniquilamento real fora da ficção. As leis da arte trágica contêm os elementos necessários para o surgimento desses sentimentos: a representação vívida de um sofrimento e a resistência a ele por meio da liberdade consciente do sujeito. As duas leis fundamentais da arte trágica são: a apresentação da natureza que sofre e a apresentação da autonomia moral do sofrimento. Através da arte trágica, o sublime é liberado do âmbito da natureza e se coloca diante do homem em uma relação possível no universo da arte. Nesse ponto, esta dissertação volta-se para a tragédia como caminho possível para o sublime em *Os Pobres*.

No segundo capítulo, intitulado *A melancolia do sublime e a ideia do trágico*, o texto procura analisar a melancolia como condição constante das personagens e atribuir a essa categoria a ideia de um romance que é trágico. Nesse capítulo, a crítica psicológica fica em evidência. Assim, o primeiro tópico procura esclarecer o homem social retratado por Brandão através de suas personagens. Ideias como os reflexos sociais, a ideologia, expectativas com a virada do século e as utopias em ruínas são analisadas e incorporadas ao texto como meio de se entender a obra em seu tempo.

Autores como Freud, Starobinski e Kristeva são evocados para fundamentar os tópicos que se seguem e sustentar as análises do estado em que se encontram personagens como o Gebo, Mouca, Sofia e Luísa. A ideia do luto interrompido e o estado contínuo de melancolia são componentes motivadores dessa seção que almeja indicar a melancolia como estado de dor e sofrimento que percorre toda a obra e a direciona para um fim sublime.

Na sequência, a ideia do trágico é incorporada ao texto para que se atinja a totalidade teórica que os estudos sobre o sublime exigem. A partir de uma leitura do trágico proposta por Terry Eagleton em *Doce violência: A ideia do Trágico* (2013), analisa-se a construção imagética do enredo de *Os Pobres*, passando pela caracterização abstrata do espaço, tida, recorrentemente, na obra brandoniana como

um simulacro ou um sonho em que as personagens estão presas e sentenciadas ao degredo.

Por último, o capítulo terceiro visa a unir a ideia da cena grotesca como estágio derradeiro para se alcançar o sentimento sublime. O tópico indica a linguagem expressionista como a única possibilidade de se anunciar a real dor e angústia vividas pelas personagens da obra. Aqui, analisa-se a obra *Os Pobres* como um romance trágico capaz de dialogar com uma dor existencial a qual culmina em um sentimento indescritível às palavras comuns, ao verbo.

Na sequência, a segunda seção volta-se para duas personagens cujas mortes representam, de maneira clara, a transfiguração da história para uma abstração de dor e sofrimento. O Astrónomo e o Gabiru são duas dentre as várias personagens que morrem no decorrer do enredo. Nesse ponto, esta dissertação retoma as teorias estudadas no transcorrer do desenvolvimento teórico, como Julia Kristeva e Victor Hugo, para estudar o fim sublime. A metáfora final do romance, a qual contempla o suicídio de Gabiru como ápice da tragédia dos pobres também representa o grandioso frente a pequenez humana. Assim, ao final, a Árvore é tratada, neste texto, como o monumento final da dor: os pobres são o alimento da contradição que circunda a obra, ou seja, são eles o ponto de encontro entre o belo e o grotesco; são eles o alimento do fim sublime.

Destarte, o tema do sublime possui uma incidência baixa no tocante à produção de crítica literária. Parte considerável dessas produções têm por objeto de estudo as tragédias do teatro grego, pois não é difícil encontrar um amplo material de análises relacionando o tema às produções de Homero, Sófocles, Heródoto etc. Durante a coleta de material para esta pesquisa, pôde-se constatar a importância de se concretizar esta dissertação, uma vez que foram poucos os trabalhos averiguados que desenvolvem o tema a partir do gênero romance, e ainda, um romance com as características como o de Raul Brandão. Por fim, este trabalho tem por principal finalidade aprofundar o tema estudado, contribuindo assim para a fortuna crítica tanto da obra de Raul Brandão, como para a teoria crítica do sublime, bem como atribuir o este tema à obra brandoniana, produzindo, por fim, material de pesquisa para que outros pesquisadores se debrucem e desenvolvam mais trabalhos relacionados ao tema.

1. TRÊS ESPECTROS DO SUBLIME EM OS *POBRES*

1.1. O texto poético de Brandão e as concepções longinianas

A primeira vez que o termo sublime apareceu em registro foi na obra *Do Sublime*, atribuída a Longino⁵, e seu entendimento inicial era no sentido de que ele denominava todo o tipo de experiência de uma ordem superior, ou seja, nesse primeiro contexto, associada à violência, ao estrondoso, ao desequilíbrio, enfim, associa-se ao distanciamento do indivíduo, a algo que este não pode atingir. Na *introdução* de *Do Sublime* (1996), a professora Filomena Hirata ensina que:

o sublime é a violência que desequilibra; [...] O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulhando-nos no *êxtase*. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e surpresa. O que se admira é sempre o inesperado (Hirata, 1996, p.37 – grifo do autor).

Na mitologia grega, o termo teofania (*θεοφάνεια*, em grego clássico) diz respeito à aparição de um deus frente a um mortal. São vários os exemplos que caracterizam esse tipo de acontecimento literário, tanto nos mitos gregos, quanto nas demais produções literárias que transpassam o tempo, os quais expressam bem o pensamento que se aproxima de Longino.

No mito de Dionísio, por exemplo, sua mãe Sêmele, filha de Cadmo e Harmonia, é seduzida por Zeus que se apaixona pela bela moça. Hera, tomada pelo ciúme, transforma-se em uma velha ama a qual servia a Sêmele, assim, como não

⁵ Sobre o nome do autor, “o primeiro registro que se conhece sobre este termo é um tratado, intitulado *Do sublime*, atribuído erroneamente a Longino. Desse tratado, em grego *Peri hupsous*, que significa “Das alturas”, o melhor e mais antigo manuscrito existente é o Codex Parisiensis 2036, datado do século X, embora um terço desse manuscrito se encontre irremediavelmente perdido. Este é, provavelmente, a fonte de onde derivam todos os outros. Não se sabe quem é realmente o autor deste tratado. Foi falsamente atribuído a Longino (213–273 d.C.), filósofo grego, discípulo de Amônio Sacas, que estudou na escola Neoplatônica de Alexandria, mas até o nome deste autor é de difícil identificação porque poderia tratar-se de Cassius Longinus, Dionysius Longinus ou até mesmo Dionysius de Halicarnassus. Sabe-se agora que o tratado remonta ao século I d. C.. O erro na atribuição do tratado a Longino fez com que se optasse por identificar o autor como Pseudo-Longino ou Anônimo. O tratado é composto por diversos capítulos, dezassete dos quais sobre figuras de estilo, e é dirigido, em forma de epístola, a Posthumius Terentianus. Estudiosos indicam este tratado como sendo resposta a um trabalho do retórico siciliano Cæcilius de Calacte. O que Pseudo-Longino pretendeu foi completar a doutrina exposta por Cæcilius nesse trabalho, pois julgava-a insuficiente no que diz respeito à essência da arte” (Peixoto, 2025). Neste trabalho o nome Longino, como de praxe em outros trabalhos, será adotado.

podia punir o marido pela traição, a deusa planta a dúvida na cabeça da bela ao pôr em desconfiança a divindade de Zeus. Então, já carregando um filho do deus no ventre, instigada pela ciumenta Hera, a bela moça, durante uma das visitas do deus dos deuses ao seu leito, fê-lo prometer, jurando pelo Rio Estige, que ele se revelasse em toda a sua glória como prova de divindade – um juramento que os próprios deuses jamais ousariam descumprir. Sêmele fez, então, o pedido. Mesmo que Zeus já não quisesse cumprir, estava sob juramento. O deus retorna ao Olimpo e, após trajar as vestes esplendorosas as quais eram conhecidas entre todos os deuses, vai ao encontro de Sêmele. Contristado por saber o que aconteceria, Zeus desce lentamente dos céus.

A cena que se segue é trágica. Zeus, em sua forma naturalmente divina, irradia uma luz dourada capaz de ofuscar a própria luz solar, os movimentos da descida são lentos, sua expressão séria, silenciosa, quase que inaudível, inerte e receoso. O deus toca o solo que estremece próximo aos aposentos da moça, que, por sua vez, sente a presença de Zeus. Ela é tomada por um sentimento de medo e angústia. O deus, mesmo ainda atrás das paredes, apresenta sua silhueta, e adentra o cômodo. A visão de Sêmele é altiva diante de todo o esplendor que toma conta do lugar. O reflexo do deus em seus olhos distorce-se, sua pele irradia a própria luz de Zeus, seu corpo mortal flameja intensamente e ela é fulminada até se tornar cinzas. A vingança de Hera consolida-se (Ovídio, 2017, p. 181-185). Algo, porém, destaca-se em meio à cena grotesca e trágica, um bebê entre as cinzas, ainda em desenvolvimento, Dionísio, filho de Zeus, que o pega no colo e o coloca dentro de seu próprio corpo, na coxa, lugar onde terminará de ser gerado⁶.

Em um dos episódios teofânicos, no texto bíblico, Moisés implora a Deus para que este lhe permita ver a sua glória. Deus concorda em fazê-lo, porém com algumas ressalvas: “— Eu farei com que todo o meu brilho passe diante de você e direi qual é o meu nome sagrado. Eu sou o Senhor e terei compaixão de quem eu quiser e terei misericórdia de quem eu desejar” (Êxodo 33:18-23). Em seguida, Deus diz a Moisés que não permitiria que este visse seu rosto, pois ninguém pode vê-lo e continuar vivo. Assim, para que Moisés não fosse fulminado pela sua presença, o Senhor coloca-o

⁶ São inúmeras as narrativas sobre o nascimento de Dionísio na mitologia grega e romana (Baco), as quais apresentam poucas variações entre si. Aqui, usou-se a sequência narrativa consolidada por Ovídio nas *Metamorfoses* e organizada pelo professor Ribeiro Jr. (2017) – citação completa nas referências.

em uma fenda, em cima de uma rocha. Dito isso, passa diante de Moisés, suas mãos tampavam seu rosto para que o profeta não o visse, assim que passou, retirou-as e Moisés pôde ver a silhueta de suas costas. A angústia da proximidade do que poderia ser uma morte terrível fica extasiada, a luz capaz de ofuscar qualquer outra que ali estivesse, o sentimento de estar diante de algo grandioso, o qual escapa a qualquer tentativa de se medir as proporções, a cena apresenta, através da personagem do profeta, a contemplação de algo que se afasta do possível, a beleza unida à imensidão.

A ideia do grandioso, seguindo esta vertente de pensamento, está atrelada à teofania e, por consequência, ao trágico e ao sublime, ou seja, algo tão grandioso que sua contemplação é capaz de causar, ao mesmo tempo, o prazer e o medo, o deslumbramento e o pavor, o êxtase e o temor. Não obstante, não somente à figura de Deus, ou deuses, estão relacionados esses sentimentos. A natureza, por sua vez, possui, senão em maior número, a capacidade de trazer esses sentimentos à tona.

Todavia, neste primeiro momento, vale a observação de que o sublime, no texto de Longino, aparece já ligado ao discurso, ou seja, à arte poética. Longino nomeia cinco fontes para o sublime: “duas dependeriam essencialmente da natureza e as outras três dependendo sobretudo da arte” (Hirata, 1996, p.16). As duas primeiras são, para melhor esclarecimento das imagens dos exemplos mencionados acima, uma intensa captura dos pensamentos em relação à primeira, enquanto a segunda consiste em uma paixão violenta e que leva para fora de si, como na aparição dos deuses em suas formas reais ou elementos grandiosos da própria natureza, respectivamente. As outras três fontes dizem respeito às figuras construídas através da linguagem. Em outras palavras, pode-se dizer que “é preciso ao menos uma do primeiro grupo (do lado inato) e, já que falar é falar em uma forma, uma do segundo grupo, do lado adquirido” (Hirata, 1996, p. 17). Apesar de ambas coexistirem, a fonte derivada da natureza para o sentimento sublime será tratada posteriormente nessa dissertação. Por hora, o foco deste texto dar-se-á em analisar a relação do sentimento sublime com a arte poética.

Raul Brandão apresenta ao leitor de *Os Pobres* uma narrativa lírica, o que institui uma nova modalidade de romance⁷. É que o autor/artista tenta expressar os

⁷ Ao leitor dessa dissertação, cabe o esclarecimento de que a obra mencionada não é a única a se enquadrar na classificação ‘romance lírico’. A produção de Raul Brandão é marcada por este estilo,

sentimentos mais abissais do ser humano, porém esta tarefa foge ao discurso comum, à narrativa descritiva. Observe: “Com a noite redobra a vida desta multidão **feita de terriço: certos homens são sonhos, outros gritos**” (Brandão, 2010, p. 24 – grifos nossos). Dessa forma, ele “necessita de se apropriar da linguagem poética para que, assim, as palavras, assumindo um sentido qualitativo, dando margem a várias leituras, possam ser exploradas” (Tofalini, 2013, p. 21). Assim, ao afirmar que ‘homens são sonhos’, o autor explora, não somente os significados os quais podem ser atribuídos à palavra ‘sonho’, mas também apreende uma condição do homem. O mesmo acontece com a palavra ‘grito’. Fato é que a relação entre as palavras ‘sonho’ e ‘grito’, em um grau interpretativo menor, podem ser entendidas como antagônicas, todavia, o entendimento do período, bem como as suas possibilidades interpretativas sempre estão além das possibilidades aferidas pelos leitores, por isso elevadas.

Ralph Freedman, no texto *O Romance Lírico*, afirma que “o romance lírico busca combinar homem e mundo em uma forma objetiva, estranhamente oculta, mas sempre estética” (Freedman, 1972, p. 14). Nesse sentido, esse tipo de texto busca unir questões intrínsecas ao ser humano a uma estética própria da poesia, uma vez que esta se qualifica como a única forma possível de trazer à compreensão tais sentimentos, em outras palavras,

isso não quer dizer que os escritores líricos não estejam interessados nas questões de comportamento humano que interessam a toda ficção, mas que abordam essas questões de um ponto de vista diferente. Seus cenários não são aqueles em que atuam, geralmente, os homens em romances, mas desenhos independentes em que a consciência da experiência humana se funde com seus objetos (Freedman, 1972, p.14-15).

Longino destaca a literatura como a forma de arte suprema em comparação com as demais, valorizando sua capacidade única de elevar a mente humana a um plano superior, transcendendo os limites da condição terrena. Significa dizer que, para o autor, outras formas de arte, como as esculturas, apresentam somente um fator mimético, ou seja, um espelho de idealização. Explica o autor que “o homem é feito, por natureza para os discursos e, nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem; nos discursos, o que ultrapassa o humano”⁸ (Longino, 1996, p. 33). A estátua

sendo *A morte do palhaço e o mistério da árvore*, *A farsa*, *Húmus*, *Pobre de pedir*, entre outras, conhecidas pelo estilo.

⁸ É importante ressaltar sobre esse trecho que o texto de Longino data, aproximadamente, do século I d. C., ou seja, as artes plásticas ainda não haviam ultrapassado o nível de imitadoras da realidade. Ainda assim, vale o apontamento do autor em inclinar-se às artes do discurso.

estabelece o cânone, ou seja, a medida; essa medida é o humano, representando a perfeição na reprodução do que é humano. O sublime, por sua vez, transcende essa medida, almejando o sobre-humano. O mesmo pode-se afirmar em relação à obra brandoniana *Os Pobres*, pois seu discurso está posto na 'liricidade'. A narrativa elevada apresenta uma descrição a qual mistura elementos da realidade, a emoção, a sentimentalização, o sonho, em um frenesi desorientado o qual culmina em uma imagem ficcional da elevação humana, do sublime. Este caráter pode ser facilmente notado no trecho abaixo:

É noite. **A ventania redobra e nas lufadas que passam viajam gritos, catástrofes, lamentos.** Sou pobre e transido e nada sei da vida, mas sou um príncipe. De que terra?, direis. — Do sonho. E assim neste prédio revolvido me quedo, sozinho e triste, a escutar... **Ouçõ um rio que os mais não sentem. Cada criatura nascida traz consigo uma fonte, fio de água humedecendo a frincha duma pedra ou levada impetuosa e aos jorros.** É ela que tira à vida a sua secura. Em certos seres pobres e simples quase se ouve essa água correr tão amoravelmente, que dá vontade de nos chegarmos à sua beira. É emoção. Minai, não na deixeis secar (Brandão, 2010, p. 21- grifos nossos).

O capítulo no qual se situa o trecho acima é denominado “*O enxurro*”, que é o primeiro da obra. Não é à toa que Brandão escolhe este substantivo, pois é nesse capítulo que está a apresentação de parte do espaço e dos personagens. O enxurro passa umedecendo os montes, as árvores, as pedras e as pessoas rolando tudo para um futuro desconhecido. “Assim é a vida. É um rio de lágrimas, de brados, de mistério” (Brandão, 2010, p.21). Ainda na passagem em análise, observa-se que o narrador opta não por uma descrição objetiva de como ele, enquanto observador, enxerga os personagens os quais irá apresentar ao leitor, mas também opta por direcionar seu leitor a enxergá-los da mesma maneira. É sobre esta construção com a linguagem que Philip Shaw (2006) explica que “o autor continua a descrever uma série de recursos que podem ser empregados para um efeito sublime, uma lista que inclui hipérbole, perífrase (discurso circunambulatorio ou indireto), comparações, símiles e metáforas⁹ (Shaw, 2006, p. 14).

A categorização, embora útil, não captura por si só a essência do sublime, que escapa ao domínio pleno do narrador. É que recursos estéticos, como a metáfora, podem ser empregados necessariamente sem provocar o sublime, como já fora

⁹ No original: “The author goes on to describe a number of devices that may be employed to sublime effect, a list that includes hyperbole, periphrasis (circumambulatory or roundabout speaking), comparisons, similes, and metaphor”.

alertado por Longino. O sublime, em sua essência, reside em um estado emocional que pode ser descrito como essa situação de elevação, ou seja, é a tensão entre o discurso e as expectativas alcançadas pelo seu receptor. É que a força da natureza que ordena os sentimentos e as emoções age de um modo muito singular, por isso, ao utilizar elementos da natureza para se elevar o texto, Raul Brandão explora na escrita esta tensão entre discurso e a emoção que os elementos da natureza podem causar. Em outras palavras, “sentimentos podem surgir da natureza, mas é preciso que a arte lhes dê forma e coerência”¹⁰ (Shaw, 2006, p. 14).

Portanto, de fato, a arte lírica de Raul Brandão explora os elementos propostos no texto de Longino. As naturezas representadas pelo enxurro, pela chuva, pela noite, pelas árvores, entre outros, apontam para uma força inata e arrebatadora. Enquanto, a ‘liricidade’ da narrativa, a abundante presença dos elementos poéticos trata da organização coerente também necessária para se alcançar o sentimento de elevação sublime no texto.

1.2. Dor e Prazer: os (des)caminhos para o sublime em *Os Pobres*

Enquanto Longino concebe o sublime como uma manifestação intrínseca à magnitude do pensamento e à excelência da expressão artística, definindo-o como um veículo de elevação espiritual e intelectual através da arte e da retórica, Edmund Burke, em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, enraíza-o na esfera das experiências sensoriais, interpretando-o como uma reação emocional desencadeada por estímulos externos de caráter avassalador, como os fenômenos naturais. Assim, Longino privilegia a dimensão transcendental do sublime, vinculada à grandeza moral e estética, ao passo que Burke enfatiza sua imersão no campo da psicologia e das filosofias humanas.

A obra de Edmund Burke estabelece nas sensações de prazer e dor os alicerces para a compreensão das experiências estéticas do belo e do sublime. Inicialmente, tende-se a associar o belo às afecções derivadas do prazer, enquanto o sublime é relacionado às afecções oriundas da dor. Essa associação é recorrente e enfatizada em diversos trechos de sua obra, evidenciando uma relação fundamental

¹⁰ No original: “Feelings, in other words, may arise in nature, but art is required to give them shape and coherence”.

entre essas sensações e as categorias estéticas que definem a percepção humana. Para o autor,

o que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, o que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do *sublime*; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir (Burke, 2016, p. 52, grifo do autor?)

No entanto, em uma análise mais aprofundada, Burke aponta para uma peculiaridade importante: nem toda manifestação de prazer ou dor é suficiente para delimitar ou caracterizar as experiências do belo e do sublime. É que

quando o perigo ou a dor estão muito próximos [...], eles são incapazes de oferecer qualquer deleite e são simplesmente terríveis; mas conforme vivenciamos todos os dias, a certas distâncias e com certas modificações, eles podem ser, e eles são, deleitosos (Burke, 2016, p. 52)

Nesse sentido, o sublime, por exemplo, não é causado por qualquer dor, mas por uma dor específica, experimentada de maneira indireta e segura, como ocorre diante de algo vasto, poderoso ou terrível que está fora do alcance imediato. Além disso, Burke sugere que “a experiência estética transcende a simples polarização entre prazer e dor” (Burke, 2016, p. 47), exigindo uma interação mais complexa entre esses estados.

Observa-se essa preocupação estética no romance de Brandão, pois o autor, ao inserir os personagens, faz uma descrição imagética destes, ao passo que confere à sua construção narrativa o sentimento da dor física e psíquica. São “pobres com a boca cheia de gritos” (Brandão, 2010, p. 38) afirma o narrador. Ora, se se grita, há, provavelmente, dor física, mas ao mesmo tempo, pode pensar o leitor, como se enche uma boca de gritos? É que nessas obras, que oscilam entre o romance e a poesia, intensifica-se o trágico sentimento de que a existência é inócua, pequena e alicerçada pela dor, a dor psíquica, isto é, ‘encher’ é compreendido como um acúmulo de gritos que não saíram. A narrativa conduz o leitor a um universo onde o diálogo entre o homem e o Cosmos não resulta em respostas, mas sim, em um profundo assombro, ou seja, a sensação inquietante e fantasmagórica de que a vida parece não ter um propósito.

À vista disso, *Os Pobres* constitui, nesta perspectiva, “um discurso sobre o absurdo, relatando o impossível do sonho do homem, que persegue indefinidamente a sombra de si mesmo, para nunca a alcançar, existindo *para nada*” (Mochila, 2016, p. 51 – destaque do autor). Essa falta de finalidade é sublinhada pela impossibilidade

de alcançar qualquer realização concreta ou entendimento pleno que possa justificá-la. O mundo, então, é descrito como habitado por espectros e sombras de humanidade, uma espécie inferior de humano, imagens de dor, uma massa de seres condenados à melancolia e ao lamento.

Em outra passagem, lê-se: “Num grito existe sempre viva uma porção de beleza. Da cova nascem coisas materiais, formas, árvores, nuvens — da dor a beleza absoluta” (Brandão, 2010, p. 42). Nesse panorama sombrio, as vozes que se elevam não anunciam esperança ou revelação, mas emanam uma tristeza profunda, um clamor incessante que reverbera como um lamento pungente, impregnado de desespero. Esses seres, presos ao chão como sombras rastejantes, habitam um mundo onde a dor se torna a única certeza, e o gemido, a linguagem universal que expressa a condição humana. A existência, concebida sob esse prisma, não é apenas marcada pelo sofrimento, mas condenada a ele, transformando-se em um estado perpétuo de angústia sem vislumbre de transcendência ou alívio.

Nesse contexto, o trágico deixa de ser um elemento narrativo e se converte na própria substância da experiência literária. Burke explica que “estas angústias imitadas, a única diferença é o prazer resultante dos efeitos da imitação; elas nunca são tão perfeitas, mas podemos perceber que é uma imitação e, sabendo disso, ficamos um pouco mais satisfeitos” (Burke, 2016, p.58), em outras palavras, o prazer estético, para Burke, é resultante do poder senti-lo através da imitação, a qual propicia o distanciamento necessário e um certo prazer.

A tragédia da existência onde o romance brandoniano situa *Os Pobres* traz parte da realidade decadente portuguesa de sua época, a qual provavelmente tenha sido o aspecto de maior influência na criação literária do autor. A linguagem expressionista, a qual é caracterizada pela aglutinação – fome: dor física; angústia: dor psíquica – de elementos emotivos, oferece ao leitor um leque de possibilidades para a contemplação do grotesco e o desdobramento das emoções que resultam no sentimento sublime. Para Vítor Viçoso, um dos principais estudiosos das obras de Raul Brandão, é “este apego a um expressionismo grotesco que lhe permitirá, em convergência com seu modo específico de viver e interrogar o mundo, um caminho próprio da literatura portuguesa [...]” (Viçoso, 1999, p.96). Note-se esse aspecto, em um devaneio da personagem Gabiru, no trecho que segue:

A dor dá a vida e não é a própria vida: cria, redime, obra prodígios e nada há que se comunique, que convença, que torne os homens irmãos, como ela... Para onde vão, pois, todos esses gritos, unidos num só grito? Visto que nada

se perde, que é que se sustenta no infinito com essa enxurrada de lágrimas? Deus? (Brandão, 2010, p. 43)

Ampliando a análise para as artes plásticas, é oportuno mencionar as características expressionistas da obra *O Grito* (1893)¹¹, do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) que dialogam com a construção artística literária de *Os Pobres*. A pintura expressa o desespero e a angústia do ser humano diante da própria existência. A melancolia aparece na figura central. Um ser andrógino, isolado e despersonalizado que simboliza a solidão e o vazio interior em um cenário em que o céu vermelho e as linhas ondulantes reforçam a instabilidade emocional e o sentimento de alienação do indivíduo moderno, incapaz de comunicar sua dor. De mesmo modo o grotesco se soma à composição, manifestando-se nas formas distorcidas e na estética da feiura que rompe com o ideal de beleza clássica. O corpo da figura parece dissolver-se no espaço, traduzindo o colapso entre o eu e o mundo os quais passam a compartilhar das mesmas formas. Essa deformação total torna visível o sofrimento psicológico e o caos interior. É também nesse sentido os apontamentos de E. H. Gombrich:

O Grito [...] pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da pintura – a cabeça que grita. É como se todo o cenário participasse da angústia e excitação desse grito. O rosto da pessoa que grita está distorcido, de fato, como de uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a cabeça de um morto. Alguma coisa muito terrível deve ter acontecido, e a pintura é tanto mais inquietante porque nunca saberemos o que esse grito significou. [...] Os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero (Gombrich, 2009, p. 564-566).

É sob essa mesma égide que Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, esclarece o papel do romancista, o qual “não demonstra nem conta: recria um mundo” (Paz, 1982 p.274). Enquanto obra de arte, o romance *Os Pobres* recria uma realidade social com elementos capazes de elevar o texto, bem como capazes também de causar o que Burke denomina de *simpatia* social. É por meio desta *simpatia* que “entendemos as preocupações dos outros, que somos comovidos por suas emoções e que nunca somos espectadores indiferentes de quase qualquer coisa que os homens façam ou sofram” (Burke, 2016, p.56). Não faltam exemplos, no discurso brandoniano, dessa forma capaz de despertar a *simpatia* no leitor. É que a linguagem, mesmo descritiva,

¹¹ Anexo.

está banhada de poesia somada à sinceridade expressionista apontadas por Ernest Hans Gombrich, o que se observa no trecho: “(aos pobres) coube-lhes este quinhão amargo: o cansaço, a humilhação e a fome” (Brandão, 2010, p. 22). Não há como enquadrar o texto de *Os Pobres* como, simplesmente, prosa, pois as questões complexas da sociedade, a vida que levam suas personagens, as quais estão ali presentes, não estão enquadradas em uma fórmula exata de compreensão, ou seja, para que o leitor compreenda o texto, deve absorvê-lo. Nas palavras de Octavio Paz, “a palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, e todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a” (Paz, 1982, p.26). Logo é esta liberdade poética presente nos discursos de *Os Pobres* que é capaz de proporcionar o deleite¹² a quem o lê.

1.3. Os objetos trágicos: o contemplativo e o patético

Friedrich Schiller, poeta, dramaturgo e filósofo alemão, define o sublime como uma experiência estética que transcende a mera percepção sensorial e eleva quem o experimenta à esfera do espírito e da razão. O autor explora como o sublime surge do confronto entre a limitação humana e a ideia de algo infinito, poderoso ou grandioso. Nas palavras do pensador, por

sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente* [...] (Schiller, 2011, p. 21 – destaques do autor).

A natureza, enquanto força primordial que governa a existência humana, representa o domínio incontornável no qual a condição de ser vivente está inscrita. Ela surge como uma barreira última, intransponível em sua essência, ao impor leis imutáveis, como o ciclo da vida e a inevitabilidade da morte. Contudo, ainda que o homem seja incapaz de escapar da determinação física da mortalidade, ele possui um atributo singular que o diferencia de todas as outras formas de vida: a capacidade de transcender essa contingência por meio de seu eu pensante.

¹² O original, *delight*, é mantido nas traduções de *Investigações Filosóficas sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*.

É através da razão, da reflexão e da criatividade intelectual que o homem consegue superar, ao menos simbolicamente, as limitações impostas pelas forças naturais. As ideias, em sua essência abstrata e universal, oferecem um meio pelo qual o ser humano pode confrontar e reinterpretar a realidade que o cerca. Enquanto a natureza rege o corpo, a mente humana eleva-se ao domínio do intangível, transformando a experiência finita da existência em algo dotado de significado, propósito e perpetuação simbólica.

Ao voltar-se o olhar para o texto de Brandão, no capítulo XVI, intitulado: *O que é a vida?*, tem-se o personagem filósofo buscando respostas a essa questão. Segue o excerto:

O Gabiru não entende a vida. Acha-se de repente num pélago referendo oiro. Descobre torrentes impetuosas de ódio, torrentes de escárnio, a Árvore, as estrelas, um eterno redemoinho, gritos, levadas de sonho. Para onde? Para onde corre tudo isto? A morte ao lado de uma árvore cheia de flor. Um caos. Treva e Sol...e o homem indiferente [...] ao dar de cara com a existência, ao ver-se escarnecido, o Gabiru grita (Brandão, 2010, p. 101).

Assim, por meio do pensamento, o homem não apenas enfrenta as forças naturais que o limitam, mas também as desafia, ressignificando sua própria finitude e projetando-se para além das fronteiras do que é fisicamente imposto. Gabiru, no trecho, não encontra respostas objetivas para a questão, entretanto, é através do exercício do pensamento, do *cismar*¹³, que ele vislumbra as dores e os ciclos da vida. Retoma ele: “há o escárnio, a desgraça, pedras, constelações e o mar profundo [...] (Brandão, 2010, p. 101). As imagens que Gabiru enxerga no ciclo da vida vão expandindo, adquirindo proporções gigantescas de acordo com a intensidade da dor.

É dessa forma, em uma escala para o sublime, que se torna possível a verdadeira vitória humana sobre a natureza. É nessa construção que reside a capacidade de conceber o eterno, o transcendente, e de se afirmar como um ser que, ainda que vinculado ao perecível, defronta-se com a imensidão e encontra, no pensamento, o caminho para a imortalidade simbólica. É que, para Schiller,

uma vez que toda a essência do sublime está baseada na consciência dessa nossa liberdade racional, e todo prazer no sublime está fundado justamente, apenas em tal consciência, então se segue por si mesmo (o que também ensina a experiência) que o *temível* na representação estética deve nos mover de modo mais vivaz e agradável do que o *infinito* [...] (Schiller, 2011, p. 27 – destaques do autor).

¹³ Raul Brandão faz um uso recorrente do verbo ‘cismar’ como sinônimo do verbo ‘pensar’. Cabe o alerta ao leitor, uma vez que este é mais comum no português brasileiro, enquanto aquele costumeiro na linguagem de Portugal.

Schiller destaca que, na experiência estética do sublime, encontra-se uma condição única em que o homem pode exercer plenamente sua liberdade, guiado pelo poder da razão. O sublime, nesse contexto, não é apenas uma sensação ou um momento de contemplação, mas um processo que revela a capacidade humana de transcender os limites impostos pela natureza. De mesmo modo, afirma Bakhtin (2014, p. 20, grifo do autor) que “a obra de arte compreendida como *material organizado*, como coisa, só pode ter significado como estimulador fisiológicos ou psíquicos”. Observa-se, então, que no trecho de *Os Pobres* analisado acima, a reflexão introspectiva da personagem, a qual revela, através de metáforas, as condições de angústia e dor do mundo real, também incitam o leitor fisiológica e psicologicamente a compreender e sentir o mesmo mundo no qual as personagens estão inseridas, tornando-o também o seu mundo.

Para Schiller, o homem vive uma existência dividida entre duas esferas fundamentais: a sensível, que o submete às forças naturais e o confronta com sua finitude, e a racional, que o eleva a uma dimensão ideal de liberdade e autonomia. No campo sensível, o homem é continuamente lembrado de sua vulnerabilidade. A vastidão da natureza, o inevitável fluxo do tempo e a certeza da mortalidade são manifestações das forças que o condicionam e o colocam em uma posição de impotência diante do mundo. Essas forças parecem, à primeira vista, insuperáveis, submetendo o indivíduo a uma ordem que o limita enquanto ser físico. Entretanto, no momento em que o homem se depara com o sublime, ele não é apenas dominado por esse sentimento de pequenez. Em vez disso, surge nele a capacidade de se erguer espiritualmente acima das forças naturais que o oprimem.

Essa elevação ocorre porque, enquanto ser de razão, o homem possui um potencial único para lutar contra as leis naturais no campo ideal. Ele não pode escapar de sua condição sensível, mas pode reinterpretá-la e confrontá-la por meio do pensamento e da liberdade interior. No sublime, a razão humana se afirma, não como negação da natureza, mas como uma força capaz de enfrentá-la e de encontrar, no reconhecimento da própria finitude, uma abertura para o infinito. A liberdade, assim, não é apenas a ausência de restrições externas, mas a capacidade de transcender internamente os limites do sensível e afirmar a dignidade do espírito.

O filósofo Gabiru, na obra, chega a um impasse sobre o que é a vida e apresenta sua resposta, e ela está na transcendência. A liberdade, apontada por Schiller, aparece no texto brandoniano, como se nota no excerto:

Só sabemos todos que ao lado da vida — é que está a verdadeira vida. Outra vida. A consciência da vida. Debalde desviamos o olhar. Ela é que nos importa. A Vida está aqui presente — e **todos nós pressentimos que a sua sensibilidade é extraordinária e que é tão delicada que por um ato nosso a podemos matar**. Essa vida sofre com as nossas ações e aproxima-se ou afasta-se em gritos de desespero. Às vezes quer deter-nos, às vezes quer prevenir-nos, às vezes faz esforços enormes para se interpor entre nós e os nossos atos. Às vezes grita e não lhe ouvimos os gritos. Às vezes toca-nos, está ao nosso lado. Às vezes perdemo-la no caminho. Creio que é essa Vida que nos sustenta (Brandão, 2010, p. 106 – grifos nossos).

A Vida – assim grafada com letra maiúscula – representa o sensível, que é tomado pelas sensações, emoções e sentimentos. A obra *Os Pobres*, aos poucos, vai desnudando a razão que vai ficando cada vez mais de lado no texto. É desse modo, que o sublime apresenta no discurso brandoniano da obra, somado à concepção de Schiller, é mais do que uma experiência estética, pois, ao seu leitor, é uma manifestação da luta humana por liberdade. É nesse embate entre o sensível, que revela a finitude, e o racional, que busca a infinitude, que o homem realiza sua verdadeira natureza, equilibrando sua condição dual e alcançando uma liberdade que não é dada pela natureza, mas conquistada pela razão e pelo espírito.

2. A MELANCOLIA DO SUBLIME E A IDEIA DO TRÁGICO

2.1. A decadência portuguesa do *fin de siècle*: o lirismo como expressão máxima do ser social melancólico

As teorias positivistas do século XIX surgiram em consequência das solicitações materiais ou ideológicas da Revolução Industrial nos países europeus mais desenvolvidos. Não era o caso de Portugal, que vivia um período conturbado, com formas capitalistas ainda primárias, constituídas majoritariamente por um modo de sobrevivência feudal e seguia o progresso europeu a passos lentos. Nas palavras de Massaud Moisés:

Portugal, estreitamente vinculado ao que se desenrola nos outros países da Europa, espelha a radical metamorfose cultural e histórica operada em seguida aos acontecimentos relacionados com a Revolução Francesa (1789), em consequência dos quais entra em crise o sistema das monarquias absolutistas, dando lugar ao liberalismo como corpo de doutrinas de índole sociopolítica e à ascensão da Burguesia (Moisés, 1996, p.163).

A ausência de uma base social a qual fosse similar à francesa, condicionou no contexto português uma atualização do mecanismo positivista. As interferências ideológicas passam a influenciar as produções literárias da época e artistas românticos¹⁴ adquirem uma preocupação em relação aos destemperos do *mal du siècle*, já desgastado e exaurido, transformado em estereótipo. Nesse contexto, autores como Camilo Castelo Branco (em sua fase mais madura), Júlio Dinis e João de Deus antessentiram a exaustão dos temas e da estética romântica e propuseram, mesmo que de forma singela, elementos realistas em suas obras.

A partir do declínio do Romantismo, há uma reação violenta a tudo que ainda mantinha resquícios românticos. Os antirromânticos, por assim dizer, procuravam racionalizar os fatos sociais, aplicando uma filosofia da objetividade. Como esclarece Massaud Moisés, “para concentrar-se no objeto, tinham de destruir a sentimentalidade

¹⁴ No início do século XIX, o termo “romântico” servia não somente para designar os artistas filiados ao movimento da escola romântica, mas também era entendido, de modo mais amplo, como um estado de alma (*Pathos*), em que se misturavam sentimentos melancólicos, tédio, abandono da vida, egoísmo exacerbado, boemia etc., culminados em uma representação lírica chorosa e de autopiedade.

e a imaginação romântica e trilhar a única via de acesso à realidade objetiva: a Razão, ou a inteligência” (Massaud, 1996, p. 229).

Os realistas portugueses oscilaram entre duas posições: a dos republicanos, adeptos de uma maior intervenção social do governo para promover a democratização do liberalismo; a dos socialistas utópicos, defensores, embasados no pensamento de Proudhon, à criação de cooperativas operárias que se contrapusessem à força do grande capital. A propósito escreve Maria Saraiva de Jesus: “a presença de Proudhon é visível na concepção geral de uma justiça revolucionária e inclusivamente em vocabulários típicos do verbalismo proudhoniano: revolução, liberdade, justiça, igualdade, etc.” (Jesus, 2001, p. 37).

Nesse sentido, a perspectiva adotada foi, de qualquer modo, reformista, uma vez que o materialismo histórico dialético, ou seja, o socialismo marxista era desconhecido à essa nova geração. Na concepção marxista, os operários deveriam rejeitar as formas do socialismo consideradas utópicas ou filantrópicas, ou ainda sentimentais. Este defendia a concepção de um socialismo revolucionário para levá-los a dominar o poder político do Estado.

Na época da Questão Coimbrã, em 1865, e das Conferências Democráticas, em 1871, os antirromânticos, todos, muito jovens, adotaram uma, postura de crítica contundente aos anacronismos do país. Foram contra o clero, contra a Igreja Católica, contra a burguesia encastelada no poder durante a Regeneração, contra a exploração brutal do trabalho, contra as injustiças sociais. Apesar da defesa aberta das lutas de classe, nenhum desses autores defendeu abertamente a luta de classes ou a ditadura do proletariado.

À medida que amadureceram, abandonaram os radicalismos da juventude e fizeram-se conciliadores e nacionalistas. Eça de Queirós, nesse sentido, definia o socialismo que defendeu como a atitude humanitária de *ser pelos pobres*¹⁵ e, nos seus últimos romances, retomou valores tradicionais e nacionalistas semelhantes aos que o Romantismo exaltou. Em *A Ilustre Casa de Ramires*, publicada em 1900, por exemplo, na redenção final do fidalgo, Gonçalo Mendes Ramires, e no seu retorno triunfal da África Portuguesa, não se pode deixar de vislumbrar uma defesa do colonialismo e das pretensões portuguesas de implementar o projeto do *Mapa Cor de*

¹⁵ *A cidade e as Serras*, de 1901.

Rosa¹⁶. Em *A Cidade e as Serras*, no desfecho, sugere-se, na opção que Jacinto de Tormes faz pela vida rural e pelos valores da terra, a proposta conciliadora de modernização do país pela atuação de uma elite lúcida e desprendida que, abrindo mão espontaneamente de seus privilégios, implementasse medidas progressistas. Esse posicionamento se distancia efetivamente do caráter revolucionário do início. Sobre isso, escreve Massaud Moisés:

A crença substitui o ceticismo cínico e corrosivo de antes. O modo como se expressa o desvio para a direita é diverso em cada uma dessas obras; mas sempre evidente. No primeiro, Gonçalo Mendes Ramires encontra na África o epílogo feliz de uma existência e erros e fraquezas, consumida na ânsia de ascender politicamente por qualquer meio, inclusive em troca da honra de sua irmã. Nos outros, especialmente em *A cidade e as Serras*, põe-se a tese segundo a qual o homem só é verdadeiramente feliz longe da civilização, do progresso, da Máquina, isto é, no culto da Natureza e da Simplicidade (Moisés, 1996, p. 267).

De mesmo modo, Antero de Quental e Guerra Junqueiro, representantes maiores da poesia da Geração de 70, na fase madura de suas obras, concentraram-se, o primeiro, nas indagações metafísicas; o segundo, na exaltação nacionalista dos simples, dos humildes e das virtudes morais, já distanciados da agressividade crítica da juventude. Paralelamente a esse movimento, Cesário Verde incorpora, como antecipação da poesia moderna, os dados da civilização material, do progresso, o cotidiano da Lisboa cosmopolita e da Lisboa miserável, os aspectos prosaicos da rotina burguesa e da vida do proletariado, assimilando os “barbarismos”, galicismos e anglicismos propagados nas ruas de seu tempo.

Nesse contexto, o Decadentismo escancara as desigualdades e comunga do mesmo sentimento do mal-estar, do tédio, da percepção aguda dos contrastes da civilização industrial da decadência, enquanto incorpora-se a vida urbana uma estética parisiense ainda presa em um saudosismo romântico. Para Moisés:

Uma vasta inquietação psíquica, afinal, sintonizada com o Decadentismo, a teoria da degenerescência de Max Nordau, e enriquecida com a descoberta deslumbrada do misticismo da alma russa, morbidamente expresso em arte e então a seduzir grande número de leitores em Portugal. Tolstói e, sobretudo, Dostoievski passam a ser avidamente lidos nessa altura, de envolta com tardias influências do macabro hoffmanniano e poeano. O sentimento de caos derradeiro correspondia à proliferação da síndrome de angústia (Moisés, 1996, p. 308).

¹⁶ O chamado Mapa cor-de-rosa seria o documento representativo da pretensão de Portugal de soberania sobre os territórios situados entre Angola e Moçambique, nos quais hoje se situam a Zâmbia, o Zimbábue e o Malawi. A disputa com a Grã-Bretanha sobre estes territórios levou ao ultimato britânico de 1890, a que Portugal cedeu, causando sérios danos à imagem do governo monárquico português.

Nesse íterim de formação, é que se dá início às produções literárias brandonianas. Raul Brandão inicia sua carreira literária em 1890, com *Impressões e Paisagens*, obras as quais o autor, à maneira naturalista, explora a vida amoral e trágica da gente simples, do povo. A vida dos humildes passa a ser objeto de interesse do autor, isto, somado à influência decadentista, a qual transcende para suas obras. A miséria, a prostituição, a criminalidade, a fome, a morte, o sofrimento agonizante, configuram a melancolia da prosa poética de Raul Brandão.

A 'liricização' torna-se fundamental para dar voz às personagens caladas pela dor. A obra brandoniana ilumina o diálogo que o homem, jogado à sobrevivência, tem com sua realidade, porém ela é insustentável, dura. A literatura do final do século XIX, em Portugal, está diretamente ligada a um estado de angústia e melancolia. As promessas do progresso e das revoluções não foram alcançadas, o país fica cada vez mais para trás no desenvolvimento, a emancipação por meio da razão é substituída pela incompreensão da fome e da miséria. As massas sentem-se presas a uma ilusão, um misto de esperança e realidade em que não se percebem mais como parte da sociedade. "Raul Brandão adere francamente ao clima convulso e decadente do fim do século, em que a sensibilidade, aguçada ao extremo do delírio, faz acreditar no definitivo e absoluto caos cósmico" (Moisés, 1996, p. 208). A impressão constante de uma existência inócua, feita de dor, de não-pertencimento, de falta de dignidade, em meio à ascensão capitalista, culmina em um viver despótico em que prevalece a ideia da morte.

2.2. A melancolia como condição constante das personagens de *Os Pobres*

A melancolia encontra-se inata ao ser humano, isto é, desde os primórdios da humanidade, provavelmente, este estado mental ombreia junto aos demais sentimentos do homem e, por vezes, misturando-se a eles. Nesse sentido, há evidente necessidade de se resgatar o percurso histórico da melancolia e, sob a lupa do contexto, analisar o tema buscando entender sua relação com o indivíduo em cada época.

Historicamente, a melancolia foi associada à teoria dos quatro humores¹⁷, desenvolvida por Hipócrates e Galeno na Antiguidade. Em um momento da cultura grega em que se cultuava um ideal de mente e corpo sãos, ou seja, para os gregos da antiguidade, o surgimento de algo que corrompesse a alma, definitivamente, conduziria à interpretação de um corpo em desequilíbrio, fazia-se completamente lógica a ideia de que a melancolia estivesse conectada a uma disfunção física do próprio indivíduo. Segundo essa concepção médica, o equilíbrio do corpo e da mente dependia da proporção entre quatro fluidos corporais: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. O excesso desta última era responsável por um temperamento taciturno, introspectivo e propenso à tristeza profunda. Acreditava-se que indivíduos melancólicos possuíam uma predisposição ao isolamento e à ruminação sobre a vida e a morte, tornando-se, muitas vezes, figuras de desajuste social. Ao passo que esclarece Marie-Claude Lambotte:

Sabemos que a melancolia (*melas*: negro e *chole*: bile) supõe, desde a antiguidade, um desequilíbrio humoral e que este, ativado por diversas fermentações e outros processos físico-químicos, atravessou o século XIX sob a forma de ideia fixa, assim como o século XIX sob a forma da figura dos vasos comunicantes que indica uma relação inversamente proporcional nas relações entre o corpo e o espírito quando um dos dois acaba por dominar o outro (Lambotte, 2000, p.09)

A palavra ‘melancolia’ (*μελαγχολία*), dessa forma, surgiu para nomear um estado de sofrimento que atormentava muitos indivíduos, mas cuja natureza permanecia envolta em mistério. Nesse sentido, considerado por muito tempo um fardo imposto pelos deuses, uma espécie de maldição, esse estado melancólico, na antiguidade, era visto como uma circunstância obscura da alma, difícil de compreender e tratar. Isso porque “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” (Starobinski, 2016, p. 18).

A origem do conceito de melancolia remonta às observações dos primeiros médicos e filósofos da antiguidade, que buscavam explicações racionais para essa forma específica do comportamento humano. Para eles, a melancolia estava

¹⁷ Admite-se que a crença na existência de uma bile negra tenha sido fruto da observação clínica nos casos de hematêmese, melena e hemoglobinúria. Segundo a doutrina dos quatro humores, 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, enquanto a bile negra é produzida no baço e no estômago e é de natureza fria e seca (Santos; Morais, 2019, p. 51)

associada a um desequilíbrio da bile negra¹⁸, um dos quatro humores que, segundo a medicina hipocrática, regulavam o corpo e a mente. Sobre os textos hipocráticos, ensina o crítico literário, historiador e ensaísta Jean Starobinski:

a bile negra, a substância grossa, corrosiva, tenebrosa, designada pelo sentido literal de “melancolia”. É um humo natural do corpo, como o *sangue*, como a *bile amarela*, como a *pituita*¹⁹. E, da mesma forma que os outros humores, pode sobreabundar, se deslocar para fora de seu centro natural, se inflamar, se corromper. Daí resultarão diversas doenças: epilepsia, loucura furiosa (mania), tristeza, lesões cutâneas etc. O estado que chamamos hoje de melancolia não é mais que múltiplas expressões do poder patogênico da bile negra, quando o seu excesso ou sua alteração qualitativa comprometem a isonomia (isto é, o equilíbrio harmonioso) dos humores (Starobinski, 2016, p. 20 – grifos o autor).

Assim, a melancolia deixou de ser apenas um enigma ou uma proteção divina e passou a ser estudada como uma condição humana que atrai atenção. Com o tempo, sua compreensão se expandiu, atravessando os séculos e influenciando não apenas a medicina, mas também a filosofia, a literatura e as artes, tornando-se um tema central na reflexão sobre os estados da alma e os sentimentos humanos.

Homero, o qual é o precursor do que se entende por construção textual literária, também apresenta em sua obra um elemento central de pesar e reflexão profunda da condição humana. Na *Ilíada*, por exemplo, a melancolia surge com força na figura de Aquiles. O grande herói Aqueu é consumido por uma tristeza intensa após a morte de seu amigo Pátroclo (Homero, Canto XVIII), um luto que o leva a um estado de profunda tristeza, desespero e raiva. Assim a melancolia é representada, como se observa no trecho:

[...] e **uma nuvem negra de dor se apoderou de Aquiles**.
Levantando com ambas as mãos a poeira enegrecida,
Atirou-a por cima da cabeça e lacerou seu belo rosto.
Sobre sua túnica perfumada caiu a cinza negra.
E ele próprio, grandioso na sua grandiosidade, jazia
Estatelado na poeira e com ambas as mãos arrancava o cabelo (Homero, 2013, p. 520 – destaque nosso).

A narrativa homérica apresenta um Aquiles que, mesmo triunfante na batalha, sente o peso da mortalidade e da perda de Pátroclo. A partir dessa cena, o herói torna-se melancólico e entra em um estágio de pleno desinteresse pelo mundo.

Com o passar dos séculos, em um breve resgate histórico, a visão sobre a melancolia sofreu transformações significativas. Na Idade Média, por exemplo, esse

¹⁸ *Atrabilis*.

¹⁹ Na Antiguidade, secreção mucosa que, eliminada pelo nariz, era tida como proveniente do encéfalo.

estado melancólico passou a ser visto sob uma ótica religiosa, frequentemente, associada ao pecado da acídia, uma espécie de apatia espiritual ou desespero diante da salvação. Considerada uma ameaça ao fervor religioso e à disciplina monástica, a melancolia era combatida por meio da oração e da penitência. Durante esse período, a tristeza excessiva era frequentemente interpretada como uma influência demoníaca, um desvio da fé ou uma consequência do afastamento de Deus.

Já no Renascimento, por outro lado, houve uma revalorização da melancolia, a qual passou a ser vista como um traço do gênio criativo. Inspirados pelas ideias neoplatônicas, intelectuais e artistas passaram a considerar a melancolia como um estado elevado de contemplação e sensibilidade. Um dos marcos dessa mudança foi a famosa gravura *Melencolia I*, em 1514, de Albrecht Dürer²⁰, que retrata a figura de um anjo pensativa rodeada por símbolos de conhecimento e criação artística. Neste contexto, filósofos como Marsílio Ficino (1433 – 1499) e escritores como Robert Burton com *The Anatomy of Melancholy*, de 1621, passaram a explorar a relação entre a melancolia e a genialidade, estabelecendo um vínculo entre o sofrimento interior e a produção intelectual.

Pensadores como Arthur Schopenhauer (1788–1860) contribuíram decisivamente para consolidar a noção da dor de existir — uma concepção filosófica segundo a qual o sofrimento é parte indissociável da condição humana. Para Schopenhauer, a dor e o desassossego não são meras eventualidades, mas aspectos inevitáveis da experiência de estar vivo, tão certos quanto a própria morte. Para o autor, a vida é, por essência, sofrimento e a melancolia, nesse contexto, não é apenas um estado emocional, mas sim, uma compreensão lúcida da condição humana. Essa visão profundamente pessimista da existência influenciou não apenas o pensamento filosófico, mas também reverberou intensamente na literatura, influenciando toda uma gama de autores.

No contexto literário, a melancolia pode ser entendida como um estado de espírito marcado pela nostalgia, pela dor da existência e pelo questionamento do destino. É uma emoção que frequentemente acompanha personagens introspectivos, que sentem o peso da passagem do tempo e a efemeridade da vida. O melancólico literário costuma ser um observador do mundo, alguém que vê além das aparências e se angustia com a fugacidade da felicidade. Da tragédia grega ao romantismo e ao

²⁰ Anexo (fig. 02)

existencialismo moderno, a melancolia se mantém como um tema central que reflete as inquietações de cada época e traduzindo em palavras e construindo imagens da complexidade da alma humana. Os pobres, forma genérica a qual caracteriza os personagens, refletem em si mesmos a melancolia de sua época: a miséria – condição que circunda e assombra as personagens por toda a obra. **Os Pobres**, portanto, constata-se enquanto um registro dessa condição do homem moderno, à margem da sociedade, que vaga pelas sombras sem ser notado, propositalmente desprezado, atropelado por aqueles que o ignoram.

2.2.1. O Gebo: uma condição para a melancolia

Sem sombra de dúvida, o leitor de *Os Pobres* observará, logo no segundo capítulo intitulado: *O Gebo*, a caracterização degradante e pejorativa, o lamento jocoso e deprimido que é como o narrador apresenta a personagem a qual dá nome ao capítulo.

Gebo, “esse velho gordo, de cabelos brancos estacados e um ar de aflição que faz riso e piedade” (Brandão, 2010, p. 26), personifica perfeitamente a filosofia da dor schopenhaueriana. Sua vida é uma lenta e inconsciente aceitação do sofrimento, com uma tentativa, por vezes falida, de preservar um mínimo de dignidade em meio à destruição material e moral, o que se observa no seguinte trecho: “triste existência sem ódio e sem gritos. A vida não na entende e recebe cada empurrão com o ar espantado e aflito de quem não compreende. Que mal fizera? que mal fizera? Pois a desgraça faz rir? o sofrimento faz rir?” (Brandão, 2010, p. 26).

A personagem luta constantemente contra a miséria, tentando manter uma aparência de ordem e decência para proteger a esposa e a filha. Porém, como ressalta Schopenhauer, qualquer esforço para realizar-se só gera mais dor ou no melhor dos casos, alívio momentâneo seguido de um novo sofrimento. Nas palavras do filósofo,

o homem é o mais necessitado de todos os seres: não tem mais do que vontade, desejos encarnados, um composto de mil necessidades. E assim vive na Terra, abandonado a si próprio, incerto de tudo o que não seja a miséria e a necessidade que o oprime. Por meio das exigências imperiosas, todos os dias renovadas, o cuidado da existência preenche a vida humana. Ao mesmo tempo atormenta-o um segundo instinto, o de perpetuar a sua raça. Ameaçado por todos os lados pelos perigos mais diversos, tem de usar de uma prudência sempre vigilante para lhes escapar. Com passo inquieto, lançando em volta olhares cheios de angústia, segue o seu caminho lutando

com os acasos e com os inimigos sem número (Schopenhauer, 2019, p. 46-47).

Gebo não consegue realizar os seus desejos: ele quer estabilidade, dignidade e, principalmente, uma condição segura para sua família distante da fome. Entretanto, está preso em um ciclo de carência e miséria que parece ser eterno. Observa-se o trecho: “[...] e ele voltava, todo dia corria esbaforido, até que uma noite a mulher viu-o entrar, sem chapéu, enlameado, exausto – e de cabelos brancos estacados. A ingratidão embranquecera-o” (Brandão, 2010, p. 28). Essa cena transpassa a obra em vários momentos, colocando o leitor a par das frustrações e decepções sofridas pelo personagem. Em outro trecho, a condição é reforçada: “Este velho esbaforido vive para pedir, mendigar — isso é penoso, humilhante, mal recompensado”. Schopenhauer (2019) aponta que o sofrimento é mais ‘positivo’ do que a felicidade, isso porque a dor é a experiência ativa da vida, serve de impulso, enquanto o prazer é apenas uma suspensão temporária dessa dor. Gebo compreende isso, uma vez que não acredita mais na felicidade, esta já não está a seu alcance, o que há é uma ilusão, um sonho abstrato de uma melhora repentina da vida. Segue o trecho exemplificativo: “no seu caminho só encontra desgraçados e todos os desgraçados procuram iludir-se. O seu convívio é com seres quase tão grotescos como ele e que só se fartam de ilusão” (Brandão, 2010, p. 51). A condição poética do texto aproxima o leitor da própria personagem, o sentimento de pena a cada cena que se repete evidencia a dor e a experiência da vida apontadas por Schopenhauer.

Gebo entende isso, ele não sonha mais com a felicidade, apenas com a ausência de mais sofrimento. Sua esperança é limitada ao ‘não piorar’ da situação, uma forma de existência puramente defensiva, marcada por medo e resignação. A dor é constante e permanente.

O filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813–1855) dedicou-se, em parte de sua obra, ao estudo do desespero humano, o qual ele considera a doença mortal da existência. Em seus escritos sobre o tema, particularmente em obras como *O Desespero Humano* (2010), o autor descreve o desespero não apenas como uma tristeza ou abatimento psicológico, mas como uma condição espiritual: o afastamento do homem de sua verdadeira essência, que é sua relação com o absoluto. No trecho que segue, observa-se que a personagem em análise, o Gebo, por vezes, busca refúgio em sua essência:

— **Ó Senhor!**... Tanto tenho andado e tanto tenho sofrido! Quanto mais faço, pior, inda é pior... E já não posso mais... Acabou-se! **Só Deus** sabe pelo que tenho passado, as desgraças que tenho rapado e as aflições, para arranjar ao menos o triste pedaço de pão para a boca... (Brandão, 2010, p. 29-30 – grifos nosso).

O afastamento, nesse sentido, não se dá por uma opção ou descrença em Deus, mas sim em uma condição a qual o coloca em uma situação de miséria e isolamento de tudo que é social. Observa-se, na fala da personagem, este afastamento, uma vez que, no início do discurso, o Gebo fala diretamente com Deus, o vocativo marca a interlocução, como um pedido de socorro, entretanto, à medida que seu lamento se desenvolve, a menção a Deus passa a ser na terceira pessoa, distanciando-o e isolando-o cada vez mais. Desse modo, o desespero caracteriza o personagem no que Kierkegaard denomina como “desesperado consciente” (Kierkegaard, 2010, p. 63).

Nesse sentido, cabe exemplificar: admita-se que alguém se considere tomado pelo desespero. Mas o que isso realmente significa? Será que essa pessoa é verdadeiramente consciente do que afirma sentir? Ou está apenas experimentando uma sensação superficial, um incômodo da alma que confunde com a essência do desespero autêntico? Há uma distinção fundamental entre julgar-se desesperado e estar, de fato, em desespero (Kierkegaard, 2010). O desespero genuíno, aquele que penetra as camadas mais íntimas do ser, não se reduz à dor visível ou à angústia que se pode nomear. Ele é, antes, um estado ontológico: uma disjunção entre o que o indivíduo é e aquilo que ele deveria ser; um rompimento silencioso entre o eu e sua própria possibilidade existencial. Sobre isso, tem-se a passagem de *Os Pobres*:

Porque a vida interior nunca cessa, nem no sono — este monólogo com que a vamos comentando até ao fim, que não tem existência real e que é vivo e imenso. Nos homens e nos bichos. Talvez também nas árvores. Nuns desvairado, noutros humildes, baixinho, quase pueril. A vida não é senão este monólogo furioso ou ridículo e mais dorido quando é concentrado e sem gritos... (Brandão, 2010, p. 46).

Para Kierkegaard (2010), a dor — especialmente a dor melancólica — possui um caráter potencialmente enobrecedor. Diferente do que o otimismo moderno poderia sugerir, não é a felicidade que fortalece o homem, mas o sofrimento, como nota-se na fala do personagem em que mente à mulher, aplicando-lhe uma dose falsa de esperança: “— Qualquer dia entro aí num negócio, tu verás.... Não te aflijas. — E vão cinco... — Também há de chegar o nosso S. Miguel. A desgraça há de se cansar

de nos perseguir” (Brandão, 2010, p. 49). O trecho, como vários outros da obra, evidencia uma condição de que, à mesma intensidade que se sofre, tem-se de força para resistir ao sofrimento, incute-se uma ilusão como forma de resistência. Todos sabem que as condições não são boas, que a miséria tardará a passar, entretanto buscam lutar na ilusão, agarrar-se aos sonhos, como se vislumbra no trecho:

Mas tanto mentia que chegava a iludir-se. Às vezes não sabia o que havia de dizer. A desgraça gasta; a desgraça gasta até o sonho grotesco dos humildes. E elas caladas olhavam e esperavam; pareciam suplicar-lhe: — Mente! ao menos mente! — E o velho inútil lá procurava um sonho ainda que fosse usado. A velha reanimava-se. E outra vez passeava na sala, embrulhada no xaile rapado (Brandão, 2010, p.49).

Na filosofia heideggeriana, especialmente em *Ser e Tempo* (2012), o ser humano, ou melhor, o *Dasein* – termo de alcunha do próprio autor e que tem por melhor tradução o *ser-aí*, ou ainda *presença* – está sempre disposto diante de duas possibilidades fundamentais de existência: a vida inautêntica, marcada pela fuga de si mesmo, e a vida autêntica, na qual o ser assume plenamente a sua finitude e projeta-se livremente no mundo.

Observando, deste modo, todo o trajeto percorrido pela personagem Gebo, nota-se uma passagem a qual evidencia uma vivência inautêntica, para uma vivência autêntica. A existência inautêntica caracterizada pela submersão do *Dasein* no cotidiano impessoal, no que Heidegger denomina ‘*das Man*’²¹, marca os primeiros momentos de Gebo no romance. A personagem recusa-se a aceitar sua condição e atribui aos ex-amigos, aos que antes o tinham em comum. Desse modo, apresenta-o o narrador: “Ele aí vai aos tropeções, amachucado e ridículo — e as lágrimas no seu carão espantado só nos fazem rir. Empurra-o a Vida, atira-o, estatela-o no lajedo, aflito, sem mão que o ampare e de cabelos brancos estacados” (Brandão, 2010, p.71). Gebo acredita que sua condição é fruto do abandono daqueles que um dia estiveram ao seu lado, bem como a sociedade em que vive. Pede ajuda, mas o que encontra é mais desprezo:

Correra tudo, batera a todas as portas e assim se afizera à humilhação e à esmola; a ser mal recebido, a ouvir repostadas que ferem e despedidas bruscas. Os amigos, que a princípio lhe davam para o rebaixar, falavam-lhe agora com pedras na mão:
— Volte depois! É de mais! Isto sempre não pode ser, você abusa! (Brandão, 2010, p. 71)

²¹ Termo este que também pode ser traduzido como “o se”, “os outros” ou ainda “a gente”.

É nesse horizonte que se torna possível compreender que o *Dasein*, em seu ser, pode se escolher ser. Gebo pode assumir-se como indivíduo, tomar para si a responsabilidade de existir, reconhecer sua liberdade e sua finitude — e, com isso, conquistar uma existência mais autêntica. Contudo, essa apropriação de si não é automática. O *Dasein* pode também ‘perder-se’, nas palavras de Heidegger:

o Dasein é, cada vez, essencialmente sua possibilidade, esse ente em seu ser pode se ‘escolher’: pode ganhar a si mesmo ou pode se perder, isto é, nunca se ganhando ou só se ganhando “em aparência”. Ele só pode se haver perdido ou ainda não se ter ganhado na medida em que, segundo sua essência, é um possível ser próprio, isto é, na medida em que ele tem a possibilidade de se apropriar de si (Heidegger, 2012, p. 141- aspas do autor).

É que perder-se, nesse sentido, é abdicar da própria liberdade, submeter-se ao anonimato do cotidiano, viver segundo os moldes e expectativas do modo impessoal como a sociedade funciona. Viver sob o domínio do *das Man* é viver conforme os modos de ser que a sociedade impõe. Nessa forma de existência, o *Dasein* abdica de sua singularidade e conforma-se com as expectativas externas e perde-se no anonimato de um mundo onde tudo é como se deve ser. Observa-se isso no trecho abaixo:

Viam-no correr, espreitar um conhecido de outrora, segui-lo, dizer-lhe a sua aflição em palavras desconexas, e depois muito baixinho pedir esmola. Ficava horas à porta duma loja, esse velho trôpego, com o casaco no fio remendado pela filha, à espera que um conhecido passasse. Às vezes consumiam-se os dias e ele sem dinheiro para pão — porque os corações são de pedra. Rondava num desespero pelas ruas (Brandão, 2010, p. 72).

Viver no modo do *das Man* é viver de forma inautêntica. É fazer o que se deve fazer, é perder-se nos discursos e valores dos outros, é ocultar a singularidade de si mesmo em nome da conformidade. O *Dasein*, nesse estado, não se apropria de si, não decide por si mesmo, mas apenas segue o fluxo da existência cotidiana. Heidegger (2012) é claro ao afirmar que o *Dasein* pode nunca se ganhar ou só se ganhar em aparência. Ou seja, é possível viver uma vida inteira acreditando ser livre ou autêntico, mas apenas reproduzindo expectativas sociais, sem jamais confrontar a própria finitude, sem jamais habitar o silêncio profundo da angústia que desvela o ser. É que “o ser-aí não precisa refletir intelectualmente sobre si. Ele sente-se; possui-se enquanto se sente. Sente-se juntamente com os outros no mundo” (Pegoraro, 1979, p. 33).

Essa perda de si, contudo, só é possível porque o *Dasein* tem, em sua estrutura, a possibilidade de apropriar-se de si mesmo. É esse traço existencial — a

liberdade radical — que torna a perda significativa. A fuga de si, a alienação, a inautenticidade, só existem porque há, de modo originário, a possibilidade de um ser-próprio, um modo autêntico de viver a existência. Observa-se isso no trecho que segue:

É neste momento da existência que ele aceita a desgraça. O velho não entende e aceita. Talvez já não pergunte o que é a vida. A desgraça usou-o até ao ponto de aceitar tudo. Estão unidos ele e a desgraça. Já não há nada que espante esse homem gordo que só tem um desejo — dormir, que dorme de cabelos brancos estacados.

O Gebo transformou-se numa figura, não pela declamação nem pelo aspeto, mas por dizer que sim à desgraça, por aceitar totalmente a vida e a dor. Lá vai levado, enlameado e de rastos, a chorar. Ilusões? já as não tinha, se ilusões não servem senão para se sofrer. (Brandão, 2010, p. 113)

Esse “ser próprio” é conquistado quando o *Dasein* se vê diante da angústia, experiência que o arranca do mundo do impessoal e o coloca frente a frente com a sua condição mais radical: o ser-para-a-morte. Na antecipação da morte, o *Dasein* percebe que não pode delegar sua existência a ninguém. Cada um morre sua própria morte — e é a partir dessa consciência que se torna possível viver autenticamente, isto é, viver como quem sabe que sua existência é única, limitada, e que deve ser assumida sem subterfúgios.

Assim, para Heidegger (2012), o *Dasein* é um campo de possibilidades: pode-se apropriar de si e viver de modo autêntico, ou pode-se perder na rotina, no ruído, nas distrações, vivendo uma existência marcada pela fuga de si. E mesmo a apropriação não é um estado permanente, ou seja, é um esforço constante, um “poder-ser” que se atualiza a cada escolha, a cada projeto, a cada confrontação com o vazio que acompanha o existir humano.

Esse panorama teórico é fundamental para a leitura da personagem Gebo, em *Os Pobres*, cuja trajetória silenciosa, marginalizada e trágica revela, sob a aparência de um homem comum, uma densidade existencial que se aproxima daquilo que Heidegger concebe como a possibilidade de apropriação autêntica do ser. A figura de Gebo, marcada pela pobreza extrema, pelo silêncio resignado e pela constante renúncia, não é mero retrato de submissão passiva à realidade; ao contrário, sua vida expressa uma resistência profunda à inautenticidade — aquela condição em que o *Dasein* se perde no mundo do “se”, vivendo de modo impessoal e fugindo de si mesmo.

Mesmo diante do nada — da angústia, da falta de resposta e de sentido, da dor inevitável — Gebo não se esquivava, não se aliena. Ele permanece, sofre, cala, mas

escolhe suportar. Aceita a dor como parte de sua existência e, em sua postura melancólica, há uma forma de afirmação na qual ele não busca uma fuga no delírio ou na autoilusão, mas sustenta-se no limite da perda, mantendo-se fiel a uma espécie de dignidade silenciosa. É justamente nesse movimento de aceitação do peso do ser, da finitude e da miséria, que Gebo encarna, literariamente, a figura do ser que se apropria de si – não apesar do sofrimento, mas através dele. Sua existência marginal não o impede de se manter em consonância com seu ser mais próprio; ao contrário, é na margem, no abandono e na renúncia que se delinea sua autenticidade.

Assim, Gebo não é apenas um símbolo da pobreza material, mas uma expressão poética da autenticidade heideggeriana, ou seja, um ser que, mesmo no abandono, não se rende ao anonimato da existência inautêntica, mas se mantém fiel ao seu destino, assumindo o peso do mundo sem perder-se em ilusões confortadoras.

2.2.2. Um ciclo de luto e melancolia: Mouca, Sofia e Luísa

Quando se vislumbra uma análise apoiada fundamentalmente em luto e melancolia, tem-se, de modo abrupto, a ideia do célebre artigo de 1915, homônimo, de Sigmund Freud, que, completados mais de um século de existência, permanece ainda atual para se pensar questões tanto da contemporaneidade como de épocas anteriores à sua concepção, de modo que, *Luto e melancolia* habilita incontáveis possibilidades de se compreender as relações sociais humanas. Essas questões sociais, apesar de remeterem à história do homem, foram na modernidade, e ainda são na contemporaneidade, cada vez mais recorrentes, como é o caso da melancolia.

A melancolia foi um conceito amplamente explorado por Freud ao longo de sua trajetória intelectual. No entanto, a partir da década de 1860, o termo começou a ser gradualmente substituído, no campo da psiquiatria, pela noção de depressão, influenciada pela emergência da psicofarmacologia. Esse novo vocábulo ganhou força, especialmente a partir dos trabalhos de Adolf Meyer. Conforme explica Urania Tourinho Peres, no prefácio à edição brasileira de *Luto e Melancolia* (2013, p. 124-125), a substituição foi motivada por uma tentativa de afastar-se da “aura romântica e da proximidade com a genialidade” que a palavra melancolia evocava. Ainda segundo Peres (2013), a melancolia era entendida, até então, como um quadro marcado pela diminuição das condições vitais do paciente. Em 1993, essa mudança terminológica

consolidou-se na Classificação Internacional de Doenças da Organização Mundial da Saúde, que aboliu o termo “melancolia” e o substituiu por mais de vinte e cinco tipos e subtipos distintos de depressão.

No artigo de 1915, Freud estabelece um paralelo entre luto e melancolia, com o objetivo de, a partir da compreensão do primeiro, lançar luz sobre os processos psíquicos mais obscuros envolvidos na segunda. O luto é compreendido como uma reação natural à perda de um objeto — seja ele real ou ideal — no qual houve investimento libidinal. Essa perda ocorre de maneira consciente e, embora dolorosa, é reconhecida pelo sujeito. Com o tempo, de forma progressiva, a libido se desliga do objeto perdido, e a realidade retoma seu curso: “Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido” (Freud, 2013, p. 51). Assim, Freud ressalta que o sofrimento do enlutado não configura, por si só, uma patologia; ao contrário, o luto deve seguir seu curso espontaneamente, sem intervenções que perturbem sua elaboração.

Na melancolia, embora também ocorra uma perda — de natureza real ou ideal —, esta se processa de maneira mais inconsciente. Como observa Freud, o sujeito “sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu”, expressão retomada por Peres (2013 p. 114-115). A origem do sofrimento melancólico permanece, portanto, encoberta, dificultando sua identificação e elaboração. Um traço que distingue a melancolia do luto, nesse contexto, é o intenso rebaixamento da autoestima: “um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima” (Freud, 2013, p. 53). Enquanto no luto o mundo externo parece esvaziado de sentido, na melancolia o dano é interno: “é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado” (Peres, 2013, p. 115).

Essa diferença aponta para um funcionamento psíquico peculiar na melancolia. O sujeito melancólico, em vez de superar gradualmente a perda, estabelece uma relação ambivalente com o objeto perdido. A libido, em vez de se desligar, retorna ao ego por meio de um processo de identificação com o objeto abandonado. Dessa forma, a revolta originalmente dirigida ao objeto é redirecionada contra o próprio ego, levando ao rebaixamento da autoestima e ao consequente desinteresse pela vida. O melancólico, tendo perdido sua autoconfiança e a sensação de ter um lugar no mundo, mergulha em um estado de alienação de si, marcado por culpa, autorrecriação e impotência.

Freud, portanto, ao explorar os mecanismos que distinguem luto e melancolia, revela mais do que uma distinção clínica: ele ilumina diferentes modos de elaboração

da perda e aponta para os limites entre o sofrimento psíquico normal e aquele que se converte em impasse patológico. Sua análise permanece fundamental para a compreensão da subjetividade em tempos de transformações sociais e culturais que, cada vez mais, chocam-se com experiências de perda — visíveis ou encobertas — que desafiam as formas de simbolização e reinvestimento no mundo.

Desse modo, ao se direcionar tal análise para a obra *Os Pobres*, aqui em questão, destacam-se três personagens femininas as quais têm em suas construções o luto e a melancolia como pilares fundamentais que as sustentam e dão sentido à relação personagem e obra de arte.

Entre as figuras trágicas que povoam a obra *Os Pobres*, a personagem Mouca destaca-se por sua potência simbólica na representação do luto e da melancolia, a começar por sua descrição física ao ser diferenciada das demais prostitutas da obra: “Há uma que ri de tudo. É magra, pálida e gasta. Traz um pacho negro num olho e ri sempre, com um ar de máscara, de si, das outras e de todas as desgraças” (Brandão, 2010, p. 32). Diferentemente das outras personagens que verbalizam sua dor e lamentam a vida, a personagem Mouca é marcada por uma aceitação de sua condição. A desesperança colocou essa personagem na defensiva em relação à vida e assim justifica seu comportamento:

— Em pequena andei todo um inverno com uma camisa rota. Até foi bom, agora não sinto o frio. Depois moeram-me. Vocês não querem saber? Calcavam-me aos pés por nada. Aprendi. Muito custa a levar a vida... Aos trezes anos um ladrão desfrutou-me. Era um velho careca que parecia um S. Pedro. Chamavam-lhe o Lesma, vocês hão de ter ouvido falar. A gente só aprende à sua custa (Brandão, 2010, p. 32).

Pode-se dizer, nesse caso, que Mouca se encontra em um luto interminável, uma vez que, devido à sua infância, seu mundo se modificou tornando-se “pobre e vazio” (Freud, 2013, p, 28). A personagem evolui em uma linha tênue entre o luto e a melancolia. Ora, se por um lado há a perda da infância, da família e de sua inocência, por outro lado, há uma reação, uma resposta à sua condição. Freud explica que o “melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego” (2013, p. 28). Acontece que a personagem até se rebaixa frente a mais uma perda em sua vida: o amor. Como se observa no trecho:

O pior foi que ele botou-me ao desprezo. Os homens são todos o mesmo... Vidas! vidas! Um dia disse-me: — Estou farto de ti. — E sabeis? nunca mais falou pra mim. Ai, quanto mais se pena p'ramor dum homem mais se lhe vem

a querer! — Mas deixa-me gostar de ti... — Vai ele e disse-me: — Fora! — E eu fiquei passada. O meu comer eram lágrimas. E bebia a toda a hora para atormentar uma dor que se me pusera no coração (Brandão, 2010, p. 33).

Todavia, diferentemente do que se espera da condição melancólica, a personagem reage a esse tratamento. Seu aspecto servil, tomado pela opacidade e pelo retraimento, configurando uma subjetividade que parece ter sido corroída não apenas pela miséria material, mas por um esvaziamento profundo do próprio sentido de existir, entre em negação e ela assassina quem a maltrata: “Um dia peguei e dei-lhes rosalar²² a comer. Comeram-no. Então, quando o vi morto, pus-me a rir, a rir, que era uma dor do coração” (Brandão, 2010, p. 34). Essa personagem, inserida em um universo de marginalização e abandono, emerge como figura-limite entre o humano e o espectral — como alguém cuja existência já não se sustenta pela linguagem nem pelo reconhecimento social, mas sim somente pela dor.

Na perspectiva freudiana, a melancolia difere do luto porque, embora também desencadeada por uma perda significativa, esta não é plenamente consciente ou simbolizável. O sujeito sabe ‘quem perdeu’, mas não sabe ‘que perdeu’, o que torna impossível elaborar a perda por meio da linguagem. A libido, impedida de se desligar do objeto perdido, volta-se contra o próprio ego, provocando sentimento de culpa, apatia e retração do mundo. Essa lógica é visivelmente encarnada na personagem Mouca, cuja subjetividade parece implodir silenciosamente sob o peso de uma perda indizível. Assim, a personagem entrega-se à melancolia em um estado constante de angústia. Segue o excerto exemplificativo de tal condição:

— Eu já me matei... E depois? Foi quando me vi sozinha no mundo. Ele tinha-me desprezado. Peguei e bebi um quarteirão de aguardente com lumes. Pensais que estou arrependida? Ah, se a senhora soubesse o que se sente!... Quando me vieram dizer — foi a Mouca — que o meu amigo estava com a outra, foi como se tornasse a ressurgir diante de mim a mãe que eu matei à força de lágrimas, por me ver na triste vida. Nem podia gritar.

Tinham-me secado os gritos aqui — na boca... Saí, andei... (Brandão, 2010, p. 35 – grifo nosso)

A personagem retorna às memórias que a assombram e alimentam sua condição. O silêncio, o qual fecha o excerto, alegoriza a solidão que será uma constante no desenvolvimento de Mouca na narrativa, enquanto a une às demais personagens femininas do enredo. Há, portanto, um rebaixamento do indivíduo a um

²² Veneno para rato.

estado de melancolia profunda no qual o autor lançará todas as personagens da obra. É “o melancólico que busca a solidão, que se entrega à imobilidade, que se deixa invadir pelo torpor e pelo estupor do desespero” (Starobinski, 2014, p. 45).

Sofia, assim como Mouca, alegoriza no silêncio as desgraças que a vida lhe propiciou. A caracterização melancólica, de semblante triste e angustioso retrai-se em uma internalização profunda, em um olhar para dentro de si mesma e encontrar um vazio. Assim a introduz o narrador: “Sofia que não fala e se resigna, que não sabe queixar-se e esconde a sua dor” (Brandão, 2010, p. 73). É difícil para o melancólico externar seus sentimentos e a personagem, após a perda da mãe, a qual morre à míngua, de fome, pois tirava de si o pão da boca para dar de comer à filha e ao marido, Gebo, comprime-se em um desfazimento do próprio ser e silencia-se. Para Kristeva,

na impossibilidade de encadear, a frase interrompe-se, esgota-se, para. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes (Kristeva, 1989, p.39)

Essa personagem, ao contrário do que faz Mouca, não esboça reação, não há ira, não se revolta, há somente o silêncio, de modo que passa a buscar na prostituição o sustento para seu pai, já tomado pelas desgraças que o cercam. A exemplo do trecho que segue: “Sofia, essa pobre rapariga que da vida só conhecia aflições, não tinha para o Gebo nem más palavras, nem queixas. Amava-o. Aquele velho todo branco, gordo, e chorão, era o seu pai. Escondia as lágrimas para não o afligir” (Brandão, 2010, p. 112).

A personagem parece existir à margem do simbólico. Já não escuta, já não responde, e tampouco se insere nas redes de sentido compartilhado pelos demais. Seu estado sugere não apenas uma exclusão social, mas uma dissolução subjetiva, como se habitasse uma zona liminar entre o humano e o inumano, um objeto de uso e desprezo. Essa alegoria, pensada à luz da contribuição de Kristeva (1989), a qual propõe que a melancolia é o resultado de uma perda primordial, não nomeável, que desorganiza a linguagem e bloqueia o acesso à simbolização, a personagem Sofia, nesse sentido, não é apenas alguém que sofre: ela é alguém cujo sofrimento não tem nome nem lugar na linguagem e somente existe enquanto dor.

A ausência de linguagem na personagem é especialmente significativa. O silêncio, em vez de ser uma escolha, parece resultar de um colapso da capacidade simbólica. É que, “nessas circunstâncias, o sofrimento físico torna-se extremamente

intenso, diminuindo a atividade mental da personagem e silenciando-a” (Tofalini, 2020, p. 227). Não se trata de alguém que se recusa a falar, mas de alguém cuja dor excede as possibilidades da linguagem. Kristeva (1989) argumenta que, diante da impossibilidade de simbolizar a perda, o sujeito melancólico torna-se opaco, isolado, paralisado. Essa paralisação é visível na figura de Sofia, que já não reivindica lugar no mundo, nem expressa qualquer desejo. Ela é um corpo presente, mas destituído de inscrição simbólica — um sujeito que perdeu o direito à fala e ao reconhecimento enquanto ser humano.

Por fim, Luísa, a qual é a representação comum da infância perdida. A personagem, quando criança, fora expulsa do orfanato onde morava após sofrer abusos e engravidar de seu patrão na casa em que trabalhava. Desse modo, ao observar o meio em que está inserida, nota-se que a personagem é uma figura sem vínculos, sem redes de cuidado, sem reconhecimento, de tal modo que, no capítulo XI intitulado: *Luísa e o Morto*, a menina está deitada na escuridão após ir à praia no intuito de tirar a própria vida, quando é abordada por uma personagem, a qual não é nominada no texto, porém pelo narrador é referenciada ora como Ladrão, ora como o Morto, segue o diálogo:

As suas mãos ao tatear deram com uma rapariguinha inerte. A saia estava encharcada e frios os pés.
 — Estará morta.
 E sossegado tornou a sentar-se para comer o pão.
 Mas sentiu-a mexer-se.
 — Outra desgraçada... — cismou. — Quem está aí?
 E, saindo da treva, uma voz de criança começou:
 — Sou eu.
 — Tu quem és?
 — Não sou **ninguém**.
 — Que estás aqui a fazer?
 — Não estou a fazer nada.
 — Tu que queres, então?
 — Vim deitar-me ao rio. (Brandão, 2010, p. 77-78 – destaque nosso)

Fato é que a tentativa de suicídio frustrada pelo medo, soma-se à falta de reconhecimentos de si mesma enquanto ser humano. A personagem coloca-se em um não-lugar na existência, pois quem se considera ‘ninguém’, nenhum lugar pode ocupar. Há, nesse sentido, uma tentativa de redução da personagem ao nada, enquanto objeto fulminado, extinto. Tal qual observa o narrador no trecho: “muito mais caridoso seria afogar as crianças que não tem mãe. Livrá-las-eis do Asilo, da caridade, da vida” (Brandão, 2010, p. 65). Dessa forma, a caracterização melancólica a qual

conceitua Luísa se dará pelo nada absoluto, e não por um mero esvaziamento do ser. Sobre isso ensina Marie-Claude Lambotte:

Ora, se há vazio, há pleno; ou ainda, se há vazio, há forma onde se inscreve o vazio, lugar que ele ocupa, espaço que ele preenche. E nenhuma dessas figuras correspondem à situação do melancólico, cuja crença na exclusão se enuncia na afirmação do 'eu não sou nada'. E o nada não é o vazio; talvez não seja mesmo nada a partir do momento em que é expresso mesmo dessa maneira. Igualmente, se empregarmos o termo "vazio" para caracterizar tanto o estado depressivo quanto o melancólico, é sem dúvida para significar esta incapacidade de investimento que lhes é específica e o "nivelamento" de interesses que os acompanha, momentaneamente para um, duradouramente para outro (Lambotte, 1997, p. 262).

Essa distinção entre o vazio e o nada, frequentemente evocada nas análises da melancolia, ajuda a compreender ainda mais profundamente a condição de Luísa. Enquanto o vazio pressupõe uma forma, um espaço onde algo poderia estar — como a ideia de um copo vazio que ainda continua a ser um copo —, o nada é mais radical, pois nele não há sequer o contorno do sujeito, mas a dissolução de qualquer forma que permita simbolizar ou localizar a perda.

Por isso, dizer que Luísa sofre um vazio existencial talvez seja impreciso, de modo que o que se observa é o apagamento da estrutura simbólica que sustentaria qualquer representação de perda. A forma desaparece, e resta apenas um corpo desprovido de interioridade, de voz, de inscrição no mundo, assim o narrador a descreve:

Aquela réstia de lume é como o último fio de uma alma que vai findar!...
E ela aí volta, aí torna! Pobre corpo murcho, nascido para o sofrimento, já dorido da vida, vestido duma saínia e dum sorriso resignado de quem já pressente o que a espera — quantos gritos! quantas lágrimas pela existência fora!...
Cerrou-se de todo a escuridão. Sufoco!..(Brandão, 2010, p. 90).

O que Raul Brandão dramatiza na personagem é precisamente a experiência de um não-lugar ontológico e simbólico, ou seja, um estado em que o sujeito não apenas sofre, mas se vê impossibilitado de reconhecer, nomear ou compreender a natureza de sua dor. A perda da vontade de viver não é mais mera ausência localizável, como no luto, mas uma desintegração da própria estrutura do eu, um colapso do sistema de significações que sustentava sua existência psíquica e social. Nesse ponto, a dor já não se articula como lamento, nem se expressa como memória, pois ela apenas se manifesta como silêncio e apagamento, como se o sujeito fosse consumido por uma ausência sem contorno.

Trata-se daquilo que Kristeva descreve como o “esvaziamento do sofrimento” (1987, p. 74) na melancolia, em que o sujeito se desfaz não só da relação com o objeto amado, mas da própria capacidade de simbolização. A fala do melancólico, quando existe, é marcada por fórmulas absolutas e negativas, como as de Luísa “eu não sou ninguém”, expressões que não remetem a uma perda externa, mas a uma falência interna da constituição subjetiva. Assim, a perda do eu “apenas constata a violenta crise pela qual passa o sujeito” (Lima, 2017, p.53), ou seja, uma crise que não se reduz à dor emocional, mas que compromete radicalmente o próprio modo como essa personagem se relaciona no mundo. Na figura da personagem Luísa, essa crise atinge o desespero extremo. Ela, em contrapartida, não protesta, não verbaliza, não resiste nem esboça ira às questões que lhe ferem. A personagem apenas está, ou, mais exatamente, coloca-se em uma existência suspensa entre o real e o simbólico, entre a vida e a morte, entre o ser e o nada. O que Brandão apresenta, portanto, é um retrato do sujeito melancólico em sua forma mais extremada, em que não está apenas desamparado socialmente, mas também dissolvido subjetivamente, tornado invisível, perdido em sentimentos que implodem para dentro de si mesmo.

2.3. As imagens trágicas: a melancolia das coisas

Na literatura, a melancolia frequentemente se manifesta por meio da espacialização do sofrimento, revelando-se em configurações espaciais que não apenas acompanham, mas instauram a experiência do colapso subjetivo das personagens. Não há como não perceber as transformações do quarto de Gregor Samsa, em *A Metamorfose (Die Verwandlung)*, de Franz Kafka, e sua decadência corrosiva junto à personagem, ou na personificação da ilha a qual parece cochichar aos ouvidos dos meninos isolados em *O Senhor das moscas (Lord of the flies)*, de Willian Golding, ou ainda o rio, no célebre conto *A Outra Margem do Rio*, de João Guimarães Rosa, que se funde à personagem do pai do narrador e faz com que o leitor, a certa altura, já não possa mais distingui-los. O espaço, longe de ser mero pano de fundo ou cenário estático, emerge como uma expressão fenomênica da interioridade em crise, ganhando densidade ontológica conforme o desenvolvimento da obra. Nesse mesmo sentido, os espaços de *Os Pobres* são extremamente melancólicos e constituídos na narrativa como experiências encarnadas, corporais e

afetivas, em que a dor, o silêncio e a exposição dos sentidos se tornam, na tessitura do enredo, formas de presença. O trecho que segue cria uma analogia a fim de integrar espaço e personagens em um todo significativo:

A casa das mulheres de dia é fúnebre, mas de noite, à luz do petróleo que esvoaça e deixa tudo numa meia tinta de aflição — candeeiros partidos, luzes fumarentas — lembra um circo de desgraça, onde palhaçadas trágicas façam gargalhar e onde os ladrões e as mulheres enfarinhadas representem a sério vícios e crimes, com risos e choros à mistura, para que o público que paga se possa rir (Brandão, 2010, p. 57).

Percebe-se que o espaço tem sua descrição iniciada pela palavra *casa* a qual se transfigurará imageticamente para a palavra *circo*. Há, com isso, não somente a transformação da imagem que se tem do espaço, mas a forma de como esse mesmo espaço deixa de ser um dado empírico ou funcional da obra e passa a encarnar o próprio drama da existência em consonância com as personagens e suas desgraças.

Cabe ressaltar, nesse momento, que a imagem vai muito além da mera representação visual, ou seja, ela é uma construção simbólica a qual transcende as limitações do verbo, da linguagem comum. Para Alfredo Bosi (1977), o escritor, ao construir imagens poéticas, desafia a linguagem convencional e busca expressar o que não é exprimível, o que está inatingível, e comunicar experiências as quais estão muito além do alcance das palavras. Nas ponderações do autor:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós (BOSI, 1977, p.13).

Dessa forma, a imagem no poema configura-se como um veículo de comunicação íntima entre o autor e o leitor, pois parte da realidade do objeto para enfim superá-la enquanto representação, transcendendo as barreiras da razão para alcançar o âmago das emoções e da espiritualidade de quem o lê.

A imagem poética, portanto, na visão de Bosi (1977), é um fenômeno dinâmico e multifacetado, logo, por meio da palavra, ela é capaz de revelar-se de diversas formas, como metáforas, alusões, analogias e símbolos. É através dela que se pode evocar um conjunto de associações e sentimentos, o que, por fim, deve proporcionar uma experiência estética única. A evolução do texto, a partir de imagens, é resultado de um esforço de envolvimento imagético que é, de fato, o resultado de um raciocínio

cuja lógica pode-se determinar a partir da reconstituição de imagens, e de sua relação, a qual o enredo apresenta.

No texto *Fenomenologia da Percepção* (1999), Merleau-Ponty propõe uma concepção radicalmente encarnada do espaço. O sujeito não percebe o espaço como um objeto entre outros, mas sim o vive por meio de seu próprio corpo. O espaço é habitado, atravessado, estruturado pelas intenções corporais do sujeito, o que significa dizer que, nas palavras do autor, "o corpo é o nosso meio geral de ter um mundo" (Merleau-Ponty, 1999, p. 203).

Assim, ao se pensar no texto literário, esse conceito permite compreender que os espaços representados na obra são expressões de um mundo afetivo e perceptivo, e não apenas descrições objetivas. A melancolia, como modo de constante condição, afeta a relação com o espaço de maneira que o horizonte se fecha, o campo perceptivo se estreita, o corpo se retrai e ambos se fundem: "A casa é trágica, de tetos negros, sumidouros, corredores onde toda a gente agoniza uma luz de petróleo" (Brandão, 2010, p. 58). A 'casa', a qual abriga parte considerável das mulheres em *Os Pobres*, trata-se de um prostíbulo onde os sentimentos malfazejos são divididos entre as personagens e o próprio espaço. Ora, a mesma casa que abriga 'toda a gente' também revela sua agonia. Em outra passagem, tem-se: "Ao fundo divide a casa um corredor com cubículos. Às vezes, altas horas, tudo sereno, ouve-se na escuridão um ruído de choro sufocado" (Brandão, 2010, p. 58). Quem chora não é apresentado ao leitor. Não se sabe, portanto, por essa mistura entre espaço e personagem, se quem chora são as mulheres que ali sofrem, ou a própria casa, que absorvendo as dores de quem a habita, chora baixo, demonstrando suas dores, um choro ecoado ao leitor.

Desse modo, ainda sob a óptica de Merleau-Ponty, o espaço, no contexto literário, está em constante transformação, não se trata de algo fixo, medido por coordenadas como em um mapa, mas algo vivido, que muda conforme sua interação com as personagens, percebidas como corpos. Isso se chama reversibilidade: o corpo percebe o mundo, e o mundo responde ao corpo. O espaço está sempre se atualizando, ou seja, ele não é todo dado de uma vez, mas vai se mostrando aos poucos, à medida que se interage com ele. Por conseguinte, a casa (espaço externo) interatua com as mulheres (os corpos), ato contínuo de descoberta do mundo, o que entre ganhos e perdas, tende a tomar as características trágicas um do outro. É que:

O espaço, partindo de reversibilidade merleaupontiana, se mostra aberto, a cada vez reconfigurado na medida em que avanço no interior do percebido.

No entanto, essa abertura, esse espaço que só se oferece a mim “por esboço” é, ao mesmo tempo, um espaço de pura perda e de inscrição. Ao mesmo tempo em que avanço em direção a uma “aquisição” cada vez mais do mundo, perco, ato contínuo, algo que havia “conquistado”, deixo para trás parte do percebido no momento de reconquistá-lo (Branco, 2013, p. 224 – aspas do autor).

Espaços da obra *Os Pobres* como a casa soturna, a qual serve de prostíbulo, quartos escuros, paisagens em ruína e o hospital, figuram em conjunto com a vivência das personagens, essa queda da intencionalidade e desinteresse pela vida. As imagens melancólicas que emergem nesses contextos: névoas densas, sombras, janelas abertas à escuridão, muros e ruas úmidos, não são meros adornos visuais, mas modos de existência da percepção entristecida das personagens que ali coabitam. Elas expressam a retração do mundo ao redor do corpo, como se o espaço se tornasse espelho da paralisia afetiva.

Outros elementos do espaço na obra parecem dividir a vida com as personagens. No hospital, espaço que funciona como um portal para a morte, há um banco de madeira, um objeto personificado, o qual reflete sobre os que ali passam e sobre si mesmo: “Na noite, a um canto do Hospital o velho banco de tábuas puídas, dá-lhe também para cismar” (Brandão, 2010, p. 154). Assim como as personagens trágicas que ali se sentam, o velho banco abstrai-se em um devaneio sobre sua condição:

E o banco cisma:

— Há que tempos que não sinto em mim a luz da manhã, que traz consigo a vida de tudo o que existe, dos rios, das outras árvores, nem o sol a crescer em vagas de oiro, nem a água verde, melancólica, e tão mansa entre os choupos que parece ir vogando já morta... Sinto-me transido... Transido? Isto é corno fogo, mas trespassa — me dá frio. E não há nevão, mas ouço sempre gritos, ais, dores... Oh se fosse luar!... Destas enfermarias corre também um sonho parecido com luar... Será uma fonte?... (Brandão, 2010, p. 154)

Em *A Poética do Espaço*, de 1957, Gaston Bachelard propõe uma fenomenologia da intimidade espacial, centrando-se na casa como arquétipo da memória, do abrigo e da imaginação. Para Bachelard, os espaços da casa — o sótão, o porão, o quarto, a escada — não são apenas divisões físicas, mas condensações de afetos, recordações e imagens oníricas. De modo que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1993, p. 24).

Nesse sentido, a melancolia é pensada como uma modulação afetiva que transforma esses espaços familiares em lugares de dor e silêncio. A casa, em vez de

abrigo, torna-se recinto de solidão, assim como o prostíbulo ecoa os gritos de dor das mulheres que ali moram, o banco do hospital, deixa de ser somente parte do espaço para se tornar um espelho das personagens, um lugar da memória enterrada, um espaço do recolhimento entristecido. O banco ouve “sempre gritos, ais, dores” (Brandão, 2010 p. 154), e por mais que rejeite, acaba por absorver as dores dos pobres que, no hospital, estão para morrer: “Aqui parece que as minhas fibras mergulham num mar revolvido, que eu ignoro, mas que é feito de gritos (Brandão, 2010, p. 155).

As imagens melancólicas em Bachelard emergem da saturação da memória dos objetos que guardam o tempo. É que “a imaginação da matéria é o elemento que escapa à ciência, mas não os devaneios²³ (que não são sonhos), elementos fundamentais em suas análises” (Souza, 2009, p. 247). De modo que, cada elemento do espaço está contaminado pela interação com as personagens e reage como tal. Raul Brandão, nesse aspecto, enquanto escritor, concebe a imagem do banco sob sua óptica, ou seja, o banco foge ao seu arquétipo de banco para ser lastro do sofrimento. Torna-se, portanto, o devaneio da imagem da dor. Destarte, compreende-se a intenção da crítica de Bachelard a qual busca “reconstruir o significado a partir de uma imagem principal na obra do poeta ou do escritor e, então, descobrir, nas imagens, o mundo mais significativo para o artista” (Souza, 2009, p. 247).

Se para Bachelard a imaginação poética não é fuga, mas retorno: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (1993, p. 26), lugares como o Hospital, ou o Prédio, na obra de Raul Brandão, no entanto, recolhem-se em um devaneio reverso: não são lugares de proteção e abrigo, mas sim, lugares de tristezas e mortes. Observa-se nas passagens: “Por vezes me parece que o próprio Hospital se põe a falar pela sua boca de pedra” (Brandão, 2010, p.129), ou então, “Assim o Prédio ao abandono, sob a enxurrada, parecia cismar, como um rescaldo coberto de cinzas. Parara trágico defronte do Hospital, e cansado, tal como um pobre ao fim da vida, contempla o seu destino” (Brandão, 2010, p. 156-157), que a imagem do Hospital trata do devaneio melancólico, esse retorno ao interior se torna uma descida às zonas profundas do eu, em que o espaço não oferece conforto, mas espelha o desamparo. É um ciclo da vida: Prédio – Hospital – Morte. O Prédio olha para o Hospital como o humano defronta sua finitude. O espaço melancólico torna-se,

²³ “O devaneio é a sedução de uma imagem preferida e não elementos soltos no inconsciente freudiano” (Souza, 2009, p. 247)

assim, o mundo mais significativo da obra *Os Pobres* e, também, o espaço do devaneio ferido, da memória que dói, do tempo interior que se acumula sem alívio e reflete as questões da vida humana. A partir de Bachelard, compreende-se que a espacialidade na obra brandoniana, em particular *Os Pobres*, é também uma poética do sentir, e a melancolia uma forma intensa de habitar poeticamente o mundo. O romance é, enquanto obra de arte, uma tomada de representação da dor real que, através da narrativa, passa a ser materializada e emerge em cada personagem, ou no espaço, ou em ambos. É que nesse sentido, “a arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação” (Blanchot, 2011, p. 74).

A melancolia e o trágico estão interligados como expressões de uma mesma experiência humana: a consciência da dor e da finitude que pode se converter em elevação espiritual e estética. Enquanto a melancolia representa a lucidez dolorosa diante da perda e da fragilidade da vida, um estado de introspecção em que o indivíduo percebe o vazio e a ausência que o cercam. O trágico, por sua vez, é a concretização dessa melancolia, o momento em que o ser humano se depara com seu limite e o sofrimento se torna revelação. Estas duas expressões apontam para o sublime, o qual emerge desse confronto entre dor e o horror, transformando o medo e o desespero em contemplação e transcendência. Dessa forma, a melancolia conduz ao trágico, e este, por sua vez, eleva-se ao sublime, formando um ciclo em que o sofrimento humano se converte em arte, beleza e consciência da própria condição. Nesse sentido, o capítulo que se segue analisará os elementos melancólicos e trágicos em convergência com a representação de um sublime trágico.

3. O SUBLIME TRÁGICO: UMA LEITURA GROTESCO-EXPRESSIONISTA DA MELANCOLIA

3.1. Aspectos de um romance trágico

A categoria do trágico no romance representa-se como uma das mais densas e complexas expressões da experiência humana, pois concentra em si os dilemas fundamentais da existência, como a luta entre liberdade e destino, a tensão entre o finito e o absoluto, o embate entre o humano e o mistério. Diferentemente de uma simples narração do sofrimento ou da fatalidade, o trágico articula uma experiência-limite, em que o sujeito é confrontado com sua impotência diante de forças que ultrapassam sua capacidade de compreender ou controlar. É nesse ponto de ruptura que se manifesta o sublime, não como beleza harmônica ou idealização estética, mas como desmesura, como aquilo que escapa à razão e à representação. O trágico, nesse contexto,

é o argumento – extrai da matéria da vida à sua volta alguns momentos genuínos de crise, o romance é uma espécie de sociologia imaginativa que devolve tais momentos intensos e isolados ao fluxo e contrafluxo da história, desfiando pacientemente as forças menos exóticas e menos comuns que entraram na sua feitura, e relativizando, assim, juízos que podem parecer, em sua forma dramática, muito mais crus e intratáveis. [...] Nessa perspectiva, o romance é uma questão de *chronos*, da passagem gradativa do tempo histórico, ao passo que a tragédia é uma questão de *kairos*, de tempo cobrado, atormentado por uma crise, repleto de verdade momentosa (Eagleton, 2013, p. 253).

Constitui-se, portanto, o trágico como um terreno privilegiado para a manifestação de uma arte sublime na literatura, uma vez que se concentra em momentos muito intensos de crise, nos quais a vida parece explodir em dor ou conflito. Esses momentos são como ‘recortes’ dramáticos do real que tornam visíveis os confrontos da condição humana, revelando as fissuras da existência por meio da arte.

Cabe entender que o conceito de tempo *Kairos*, o qual é o tempo da ocasião, da intensidade e da crise, não pode ser medido, mas vivido. É o instante decisivo, carregado de sentido, que irrompe no fluxo contínuo do *chronos*. É o ‘agora’ em que algo irrecusável acontece. No contexto do trágico, *kairos* é o tempo da revelação súbita, do acontecimento que desestrutura a continuidade.

A tradição do pensamento ocidental já reconhecia essa relação desde Aristóteles, para quem a tragédia é “uma forma magistral de arte poético-mimética” (Aristóteles, 2017, p. 15), ou seja, para o autor, a tragédia é o lugar do temor e da piedade, afetos que conduzem à catarse. Contudo, essa purgação não implica um retorno à ordem, mas a vivência de uma tensão sem resolução fácil. Como observa Terry Eagleton, “a arte trágica implica urdir o sofrimento, e não simplesmente um brado sombrio de dor” (2013, p. 103), pois opera nos limites da moralidade, da razão e da linguagem. É essa ambiguidade que torna a experiência trágica fértil para o surgimento do sublime, entendido aqui não como grandioso no sentido tradicional, mas como aquilo que escapa à medida humana e revela o limite do próprio sujeito e, por conseguinte, da obra de arte.

A noção moderna de sublime, especialmente a partir de Edmund Burke e Immanuel Kant, desloca-se do belo para o indizível. O sublime é o choque do sujeito diante do que excede a representação — a montanha, o abismo, a morte. Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (2012), diferencia o sublime matemático, o excesso quantitativo, define o autor que “sublime (matemático) é aquilo que em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (2012, p. 96), do sublime dinâmico, o poder da natureza e, para esse determina Kant:

Poder (*Macht*) é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Esta chama-se força (*Gewalt*) quando se sobrepõe também a resistência daquilo que possui o próprio poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*. (Kant, 2012, p. 106).

Nesse sentido, ambos colocam o sujeito não só diante de sua impotência sensível, mas também de sua superioridade racional. A tragédia na obra literária, nesse contexto, é análoga ao sublime dinâmico, uma vez que, nela, o sujeito se vê diante de forças que o esmagam como seu destino, o tempo, o acaso etc., entretanto, a contemplação desses aspectos revela uma dimensão ética ou existencial que ultrapassa o próprio indivíduo.

Essa leitura ganha densidade na filosofia de Hegel, em *Fenomenologia do espírito* (1992), para quem a tragédia representa o conflito entre princípios éticos igualmente válidos, cuja realização conduz à ruína. A tragédia *Antígona*, por exemplo, encena o choque entre a lei divina, representada pela personagem Antígona, e a lei do Estado, pela figura de Creonte, sem que haja uma síntese reconciliadora. O que

emerge não é a restauração da ordem, mas a manifestação de uma negatividade essencial ao real. Para Hegel, esse conflito dialético é necessário à realização do Espírito, mas não elimina a dimensão de sofrimento que o acompanha. É que “a individualidade já não é a frivolidade da figura anterior, que somente queria o prazer singular; mas é a seriedade de um alto desígnio, que procura seu prazer na apresentação de sua própria essência sublimada” (1992, p. 192), ou seja, a passagem de um sujeito hedonista, isto é voltado ao prazer imediato, para um sujeito trágico, o qual encontra sentido ao realizar e expressar sua essência mais profunda e elevada. É uma individualidade que deixa de ser vaidade para se tornar uma forma de verdade.

Desse modo, o termo pelo qual servirá de base para alavancar o trágico ao rumo do sublime será o grotesco. A “grotesca”, isto é, o grotesco, [...] são empréstimos tomados do italiano. La *grottesca* e *grottesco*, como derivação de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar uma espécie de ornamentação” (Kayser, 1986, p. 17). O que, no início do renascimento estava ligado à sátira e ao cômico, passa a configurar, por volta do século XVIII, o estranhamento e o mal-estar ante o sobre-humano. Nas palavras de Kayser, o grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (1986, p. 30).

Em contrapartida, é no texto *Do Sublime e do Grotesco*, de 1927, que Victor Hugo propõe que o grotesco sempre esteve na arte, desde as máscaras cômicas gregas até os bestiários medievais e as figuras deformadas do barroco. Para ele, “o belo tem somente um tipo; já o feio tem mil” (Hugo, 2007, p. 36), ou seja, grotesco é o ingrediente necessário que completa o belo, é o corpo que dá peso à alma do sublime. Nesse sentido, o sublime, longe de excluir o grotesco, dele se alimenta, ele se eleva justamente porque é capaz de conter, sem negar, o deforme, o monstruoso, o ambíguo.

Segundo essa perspectiva, o grotesco é aquilo que incomoda, perturba e desloca. Ele rompe com a harmonia clássica, com a simetria idealizada das formas e dos temas elevados, para revelar o que é instável, cômico, terrível ou ridículo. Mas esse incômodo não é apenas desconforto estético, é também abertura para a imaginação. Nas palavras do autor:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (Hugo, 2007, p. 33).

O grotesco desafia o olhar e a linguagem, pois coloca o espectador diante de algo que escapa à ordem, que ameaça dissolver os limites entre o humano e o animal, o belo e o repulsivo, o racional e o absurdo. No entanto, ao contrário de ser eliminado ou neutralizado, o grotesco deve ser integrado à experiência estética, justamente para que o sublime não se torne abstrato ou ineficaz. É nesse ponto que se estabelece o equilíbrio entre grotesco e sublime como condição da grande arte. Victor Hugo compreende o sublime não como algo puramente ideal ou elevado, mas como aquilo que transcende os limites da forma pela intensidade de sua significação em que, paradoxalmente, essa intensidade só se realiza plenamente quando confrontada com o grotesco. Uma arte sublime, portanto, nesse contexto, não é apenas elevação, mas contraste, tensão, contradição. Ao incorporar o grotesco, ela torna-se mais humana, mais verdadeira, mais radical.

Essa concepção terá profunda adesão em estéticas posteriores, como no expressionismo literário, no romantismo trágico e no moderno teatro do absurdo. Raul Brandão, por exemplo, toma para si esse princípio ao entrelaçar miséria e beleza em figuras como o palhaço melancólico (*A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, de 1926) ou o homem abandonado à própria ruína, como Gebo, personagem central da análise em questão. Neles, como em tantos outros que figuram no romance, o grotesco está para evidenciar o humano, sua verdade mais intensa, sua forma extrema de existência e, portanto, uma abertura para uma transfiguração do sublime.

Essa concepção se adensa na literatura brandoniana, cuja obra articula o trágico e o sublime a partir de uma estética do grotesco. Em *Os Pobres*, o trágico se dá não pelo heroísmo clássico, comum até o romantismo, mas através da agonia, muitas vezes silenciosa, uma soturnez do ser comum que, em sua solidão e impotência, confronta o absurdo da vida e que se fecha em sua dor, e esta agonia que será “então o vector da conciliação dos contrários, o segmento simbólico que conduz à totalidade, que une a matéria e o espírito, o caos e o cosmos, o finito e o infinito, o visível e o invisível” (Viçoso *apud* Silva, 2011, p. 89). Trata-se, portanto, de narrar a vida desses *Pobres* enquanto figuras retratadas em um lapso suspenso de existência, ou seja, “morrer quando a vida continua da mesma forma harmónica e impassível — eis o horror” (Brandão, 2010, p. 83).

3.2. Astrônomo e Gabiru como figuras expressionistas: entre o real e o sonho

O expressionismo constitui uma das manifestações mais intensas da arte moderna europeia, emergindo como resposta a um mundo problemático. Adquirindo assim mais do que um estilo próprio ou um conjunto de técnicas, mas uma postura estética e filosófica profundamente marcada pela tensão entre o sujeito e o mundo que o cerca. Nesse sentido, o expressionismo, em seu sentido mais abrangente, pode ser compreendido como uma forma artística que se estrutura a partir de um impulso profundo de exteriorização do mundo interior do sujeito. Diferente de outras correntes estéticas que privilegiam a representação fiel da realidade empírica, o expressionismo busca traduzir em formas visíveis e intensamente carregadas de emoção aquilo que emerge das zonas mais íntimas e obscuras da consciência. Trata-se, portanto, de uma arte a qual não pode retratar o mundo como ele é, mas como ele é vivido, sentido e, principalmente, sofrido pelo indivíduo. É que “na obra expressionista a realidade não deve ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prende a uma única realidade: a expressão” (Telles, 1997, p. 104). Essa expressão não se dá de maneira equilibrada ou contida, mas sim, de modo contrário, é marcada por um *Pathos* intenso, por uma urgência emocional que distorce a forma para dar vazão a experiências limite como medo, angústia, solidão, êxtase, desespero. A arte expressionista não vai ao encontro de uma beleza harmônica, mas sim a uma forma que corresponda à inquietação espiritual de seu tempo. De modo que, para Telles:

O artista perde o controle da expressão, os elementos é que expressam a si mesmos. Se o mundo interior é obscuro e alógico, assim também devia ser a sua expressão. Ao contrário do expressionismo clássico, os expressionistas buscavam um (equilíbrio) abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento de sua obra (Telles, 1997, p. 104).

Dessa forma, as imagens que surgem dessa expressão não são frutos de uma observação racional do mundo exterior, mas projeções simbólicas de um interior em ebulição. O que se manifesta, portanto, são visões subjetivas que rompem com a lógica representacional clássica, dando origem a uma estética da deformação, da exaltação emocional e do excesso expressivo, uma vez que “o expressionismo procura a essência do espírito” (Silva, 2011, p. 20).

Diante das teorias miméticas e representacionistas da arte – fundamentadas em Aristóteles e concebendo o estudioso da literatura como um observador científico da natureza, cuja função seria descrevê-la e explicá-la –, torna-se necessário propor uma abordagem teórica capaz de compreender formas artísticas que escapam à mera reprodução do real. Trata-se de dar conta de uma arte que privilegia a distorção, o grotesco, o metafórico, o alegórico e mesmo a abstração. É nesse contexto que, ao longo do século XX, ganham força diversas teorias de base expressionista, voltadas a interpretar obras que revelam não o mundo como ele é, mas como é vivido e transformado pela subjetividade. O que é, nas palavras de Noël Carroll,

a base de todas as teorias expressionistas é a ideia de que uma coisa só é arte se expressar emoções. “Expressão” vem de uma palavra latina que significa “pressionar do interior para o exterior” – tal como se espreme o sumo de uma uva. E o que as teorias expressionistas afirmam é que a arte procura trazer os sentimentos à superfície, impelindo-os de dentro para fora, para que o artista e o público os percepcionem. (Carroll, 2010, p. 77).

Na literatura brandoniana, o expressionismo desponta por meio da narrativa poética do autor (característica esta já notória e amplamente estudada no âmbito da crítica) que distorce a realidade visível, expondo os estados emocionais extremos de suas personagens, sua angústia existencial e a alienação do indivíduo moderno frente ao desamparo social. Em sua essência, essa abordagem do autor visa a expressar a verdade interior – ainda que essa verdade seja dissonante, fragmentária ou dolorosa.

Em *Os Pobres*, não faltam personagens que representem essa essência expressionista. Figuras como as do *Astrônomo* e *Gabiru* parecem viver deslocados da realidade, em um sonho que serve como fuga às suas condições que, apesar de distintas, acabam por compartilharem da mesma dor. Nesse sentido, tem-se, em primeira análise, a morte do Astrônomo:

Encontraram ontem o Astrônomo estendido na latrina. Ultimamente ia-lhe no crânio um ruído estranho. Constelações de fogo, mundos e coisas terrenas confundiam-se. Absorto, tremendo de frio dentro do casaco de alpaca, olhava o céu num êxtase. Onde tombara? Da fome ou dum sonho? Consumira-se com um tronco num lar. Deram com ele caído na tábua molhada daquela ignóbil latrina de casa de hóspedes. Nos seus olhos, mesmo mortos, ficou luciluzindo uma poeira de espanto. Morrerá surpreendendo algum mundo desconhecido ou descobrindo outro sonho tão vivo, que, de vê-lo, caíra fulminado? Em torno era o asco: as paredes com dedadas, versos obscenos e lendas prodigiosas — e entre aquela lama o Astrônomo morto era como a claridade das constelações, que luzem até no fundo das latrinas (Brandão, 2010, p. 129).

A personagem central do trecho – o Astrônomo – é apresentado de início como uma figura sonhadora, cuja subjetividade é invadida por ruídos, visões e estados de êxtase que beiram o delírio. A caracterização dessa personagem, assim como outras na obra brandoniana, visa ao afastamento da figura humana. A imagem de um homem que sofre, a qual já ocupada por *Gebo*, ganha outras formas. É que, na narrativa literária, para que esta não se reduza a uma descrição estática ou a um relato meramente informativo, é indispensável a presença do elemento estritamente humano. A figura do homem, ou de seres que assumam traços de humanidade, não atua apenas como motor da ação, mas como núcleo que confere densidade temporal à narrativa, a dita essência humana. Assim, diferentemente de outros entes do mundo natural, o ser humano não apenas existe no tempo, mas é constituído por ele, isto é, sua experiência está sempre atravessada pela memória, pela expectativa, pela antecipação e pela consciência da finitude. Essa condição existencial, que o coloca em uma relação reflexiva e dramática com o tempo, é o que confere à narrativa sua tensão, seu ritmo e sua profundidade ontológica. Desse mesmo modo, ensina Candido que,

para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo (Candido, 1974, p. 29)

Portanto, ao se analisar a cena da morte do *Astrônomo*, tem-se um afastamento da figura de um homem morto, entretanto, a questão do êxtase no que precede seu fim aproxima a personagem de algo intimamente humano. O narrador informa ao leitor que "ultimamente ia-lhe no crânio um ruído estranho", sinalizando uma cisão entre o mundo exterior e a integridade da consciência. Essa fragmentação do *eu* é característica fundamental do expressionismo literário, o qual abstrai as questões e dilemas da vida humana e serve como um filtro transformador da representação da angústia de viver.

O clímax expressionista do trecho reside no paradoxo final: o corpo morto do astrônomo é encontrado “na tábua molhada daquela ignóbil latrina”, cercado de “asco”, “paredes com dedadas, versos obscenos e legendas prodigiosas” – e, ainda assim, sua morte é envolta em uma aura poética, quase sagrada. A descrição final – “entre aquela lama o Astrônomo morto era como a claridade das constelações, que

luzem até no fundo das latrinas” – sintetiza a lógica estética do expressionismo: a fusão entre o sublime e o abjeto, entre o idealismo metafísico e a realidade degradada.

Victor Hugo, em seu prefácio de Crowmell intitulado *Do grotesco e do sublime* (2007), já apontava para essa dialética como característica essencial da arte moderna. O grotesco, longe de relacionar-se apenas ao feio, é a presença daquilo que incomoda, que distorce e violenta a sensibilidade comum e que, por isso mesmo, aproxima-se do sublime, enquanto experiência do excesso e do inominável. A latrina, como espaço da cena, torna-se, paradoxalmente, palco de uma revelação cósmica: mesmo na morte imunda, há uma espécie de claridade persistente, uma poeira de espanto que resiste à podridão.

Já Gabiru é uma personagem que transita por outras obras do autor e, por estar na condição de filósofo, essa personagem age como porta-voz para as questões que surgem durante a construção narrativa. Nesse sentido, observa-se que:

O Gabiru é figura capital na ficção brandoniana, pois representa um ente que se põe a meio termo entre as funções de alter ego²⁴ do narrador e personagem, se é que assim podemos denominar as abstrações que povoam o livro, muitas vezes meras vozes a ecoar e provocar abalos na consciência do narrador (Rios *apud* Fernando, 2013, p. 86).

Desse modo, tem-se a morte de Gabiru como uma dessas abstrações que despontam para o sublime. No capítulo XXIII – *A Árvore*, a personagem *Pita* retorna à cena durante a madrugada, tomada pela sensação de que algo “extraordinário” havia ocorrido: “um jorro de vida brotara, uma aparição, um sonho realizara-se tornado em matéria” (Brandão, 2010 p. 141). Ao chegar à Árvore, depara-se com o corpo de Gabiru, enforcado em um de seus galhos. E assim ocorre a descrição da morte:

A Árvore, mais esguia ao palor do luar, parecia transformada. Acenavam-lhe os ramos — e que voz era aquela, fina e meiga, que o chamava?... Ou seria água nascendo ou um fio de luar a correr? Desceu três a três os degraus e ei-lo no saguão. Vestira o luar a Árvore e sob a magia da noite a eclosão fizera-se. Ao luar, na luz indecisa da noite, lhe pareceu a Árvore como um branco fantasma a fugir e a chamá-lo. Baixaram-se os seus troncos para o tomar e ouvindo aquela voz amiga, desfaleceu apertado, morto, levado pelos ramos... (Brandão, 2010 p. 141).

²⁴ A respeito da ideia de ser o Gabiru um *alter ego* do narrador personagem, apenas salientaremos aqui, de forma extremamente breve, uma discordância em relação ao “*alter*” [outro], pois o Gabiru é o próprio narrador-personagem, uma parte sua que reside em outra instância psíquica por assim dizer, sobretudo porque, como nos aponta Rios (2013, p. 90), ele é o sujeito “enunciativo, guardião e defensor dos desejos e dos sonhos mais íntimos e profundos do narrador”. Além disso, não deixa de ser interessante a relação entre o fato de o narrador-personagem não ter um nome enquanto o Gabiru tem, marca que nos faz entender com mais segurança a ideia de uma *completude* ôntica – e não uma *alteridade* – na relação entre essas duas figuras centrais do *Húmus* (Fernando, 2024, p. 12).

A morte de Gabiru assume, na tessitura simbólica da narrativa, a forma de um gesto radical de autodoação, ou seja, um suicídio que, embora tradicionalmente condenado pela moral cristã, é acolhido, nesta análise, como um ‘morrer-se’ criador, uma entrega plena do sujeito à sua obra. É que para fugir do medo e do vazio que o consome, Gabiru dedica-se à escrita de seu livro, *A Árvore*, obra que representa o ápice de sua criação intelectual e artística. O livro funciona como um registro de suas reflexões filosóficas e expressa sua crença na criação pela dor, em que o sofrimento é o motor da vida e da arte. Sustentada pela desgraça, *A Árvore* tem raízes que se alimentam do “húmus — a vida dos pobres”, transformando a miséria humana em matéria-prima para sua escrita filosófico-literária. Inicialmente, o livro surge como um simulacro de vida traduzido em palavras, um “cemitério, um covil de fantasmas e abstrações”, revelando a tentativa de Gabiru de dar sentido à existência através da arte, mesmo que esta brote do sofrimento e da decadência. Em outras palavras,

A Árvore de Gabiru é, portanto, um cemitério, um covil de fantasmas e abstrações sobre uma vida imaginada, um simulacro de vida traduzido em palavras. Um simulacro de árvore como o simulacro de cavalaria vivido por Dom Quixote, e como aquela árvore do saguão do prédio dos pobres (Azevedo, 2022, p. 32).

Mais do que um fim, essa morte é o ponto de virada em um processo de metamorfose que desloca o eixo da criação: o homem que inicialmente concebe a *Árvore* – a obra – termina por ser por ela absorvido. A trajetória de Gabiru configura-se, assim, em três estágios: na primeira metamorfose, ele ainda é maior do que a *Árvore*, ou seja, é o autor, o artífice. Na segunda, ambos se equivalem em sua ruína e no enraizamento, assim o sujeito e a criação partilham a mesma decadência. Na terceira, no entanto, a obra o ultrapassa, de modo que se emancipa do autor e o incorpora como parte de sua estrutura viva.

Essa dinâmica ecoa a proposição de Roland Barthes sobre a ‘morte do autor’: “a escritura é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge toda identidade, começando pela do próprio corpo que escreve” (Barthes, 1988, p. 66). A obra, nesse contexto, ganha autonomia estética justamente no momento em que seu criador se apaga, deslocando a centralidade da intenção autoral para o próprio tecido simbólico que se instaura. *A Árvore* floresce, finalmente, com a morte de Gabiru – e consequentemente do autor – e cada flor que nela brota converte-se em grito, em

signo da dor dos miseráveis transfigurada em linguagem: “cada flor era um grito – cada flor da Árvore imensa que cobria a pedra e o Hospital. Eles dois enchiam o mundo – dum lado a Árvore, do outro o Hospital” (Brandão, 2010, p. 142)

Walter Benjamin, ao refletir sobre a obra de arte em tempos de análises multifacetadas, lembra que “a crítica é a mortificação das obras” (Benjamin, 1984, p. 203), assim, o conteúdo espalha-se pela obra de modo a se estabelecer como parte fundamental a ela. E é precisamente isso que se opera aqui: a matéria crua da pobreza é transfigurada em forma sensível, não como ornamentação, mas como um testemunho. A Árvore, símbolo da criação, converte-se em um lugar onde a dor das personagens é inscrita sob a forma estética – uma flor que grita. Nesse gesto extremo, a negatividade da existência de Gabiru, sua indigência e fracasso, não são superados, mas incorporados como matéria legítima da obra. A beleza que floresce é, portanto, indissociável da dor que a antecede.

3.3 A Árvore como representação do fim sublime

Para esta seção, é necessário um exame atento do capítulo XX de *Os Pobres*, intitulado “A outra primavera”, o qual se inicia com a seguinte observação do narrador: “Os dias passaram-se e a Árvore era um colosso esbranquiçado e mudo” (Brandão, 2010, p. 124). Essa imagem inaugural oferece uma chave simbólica fundamental para a compreensão do que se passa tanto com a obra quanto com seu criador. A Árvore – figura central do romance e metáfora da criação – segue crescendo de forma desmedida, alcançando proporções colossais, ao mesmo tempo em que permanece silenciosa e pálida. Tal colosso mudo espelha, de maneira enigmática e quase ritual, as metamorfoses subjetivas de Gabiru.

A grandiosidade da Árvore, designada como “colosso”, sugere uma obra que escapou ao controle de seu autor, ultrapassando os limites do humano para adentrar o campo do mítico ou do monstruoso. Não se trata mais de um objeto estético manejável, mas de uma entidade autônoma que impõe sua presença descomunal no mundo. Ao mesmo tempo, sua mudez a torna inquietante, ou seja, permanece inerte em sua incomunicabilidade. A Árvore cresce, mas cala-se; vive, mas ainda não fala aos pobres.

O esbranquiçamento da Árvore adiciona uma camada simbólica que remete à tradição da alquimia, especialmente à chamada *Pequena Obra* – ou albedo, etapa de purificação e clarificação espiritual que sucede a fase negra, ou nigredo, de decomposição e caos. O branco, nesse contexto, não é ausência de cor, mas sinal de transição, isto é, o momento quando a matéria é lavada, limpa, preparada para a *Grande Obra*, ou rubedo, em que ocorre a verdadeira transmutação. Ao descrever a Árvore como “esbranquiçada”, o narrador sugere que a obra de Gabiru se encontra nesse estágio liminar de purificação: o sofrimento já foi assimilado, a matéria já foi preparada, mas o florescimento ainda está por vir. A criação está viva, mas em suspensão, como se aguardasse, no silêncio, o momento de sua expressão definitiva.

Esse estado da Árvore reflete a condição trágica de Gabiru, que, ao se entregar por completo à sua criação, parece ser por ela absorvido. Em termos benjaminianos, pode-se dizer que a forma aqui atua como mortificação do conteúdo, ou seja, a obra consome seu criador, transfigurando sua subjetividade em signo, o que implica que o gesto estético exige uma perda, uma entrega da substância viva à estrutura simbólica. A Árvore, portanto, cresce sobre a morte do homem e prepara-se para florescer sobre a aniquilação do sujeito.

Desse modo, a frase inicial do capítulo não é apenas uma descrição atmosférica, mas um enunciado denso de significados, que sintetiza a tensão entre criação e silêncio, entre expansão e apagamento, entre purificação e espera. A “outra primavera” anunciada no título não é ainda o tempo da floração, mas o limiar em que a obra, esbranquiçada, muda e imensa, anuncia, por sua própria incompletude, a urgência de um florescimento que só poderá ocorrer ao custo do sacrifício de seu autor.

A consumação da trajetória de Gabiru em *Os Pobres* ocorre de forma profundamente simbólica: o personagem suicida-se ao pendurar-se nos galhos da própria Árvore que era alvo de sua obsessão. Tal gesto radical não apenas encerra a sua vida, mas configura uma entrega absoluta de si à obra. Nesse sentido, o suicídio de Gabiru pode ser compreendido como o ponto culminante de um processo de auto-anulação criadora, em que o sujeito só se realiza plenamente ao se dissolver naquilo que produziu. A morte, aqui, não é mera desistência, mas uma forma extrema de afirmação da obra, uma oferenda trágica que possibilita o florescimento.

A Árvore, que até então permanecia muda e esbranquiçada, floresce pela primeira vez após a morte de seu criador. O narrador descreve o fenômeno em termos

que misturam beleza e sofrimento: “cada flor era um grito”. A metáfora da flor como grito condensa de maneira expressiva a lógica do trágico moderno em que a beleza nasce da dor, a obra emerge do sofrimento irreparável. O gesto suicida de Gabiru, portanto, configura-se como um ato trágico no sentido mais profundo – não como simples derrota da vida para a morte, mas como revelação da negatividade do mundo e possibilidade de transfiguração estética dessa negatividade. É que a arte “[...] tomou sobre si todas as trevas e culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo” (Adorno *apud* Queiroz, 2017, p. 161)

Nesse contexto, é possível relacionar a cena ao conceito de sublime, especialmente em sua acepção moderna. Ao contrário do belo clássico, o sublime – como pensam Kant e Burke, mas também Schiller – emerge daquilo que excede a forma, que escapa à representação como o abismo do inconsciente, o desmedido, o grotesco. A Árvore colossal que floresce após a morte de Gabiru encarna esse excesso como um monumento à dor dos pobres, mas é também aquilo que desafia a linguagem comum, tornando-se flor e grito, beleza e angústia ao mesmo tempo. É o sublime que incomoda, como notou Victor Hugo (2007) quando afirma que o sublime tem por irmão o grotesco. A flor-grito da Árvore é bela porque é ferida aberta, e não apesar disso.

Por outro lado, à luz da estética negativa de Theodor W. Adorno, a obra que surge desse gesto não realiza reconciliação, mas revela a fratura. Para Adorno, “a arte é a negatividade absoluta que se torna imagem” (2003, p. 17), e essa negatividade não se resolve, mas se manifesta como resistência. A Árvore não apazigua a dor; ela a transforma em forma sensível, sem a neutralizar. A flor que grita não é consolo, mas denúncia. Gabiru, ao morrer, possibilita que essa denúncia floresça — mas a obra que nasce não o redime, apenas o perpetua na linguagem da dor.

A oposição final entre a Árvore e o Hospital: “Eles dois enchiam o mundo – dum lado a Árvore, do outro o Hospital” –, simboliza de forma contundente a dualidade que estrutura a narrativa. Ora, de um lado, a criação estética; de outro, o espaço institucional do sofrimento. Essa duplicidade inscreve-se na própria estrutura do trágico moderno, em que não há mais deuses nem destino transcendental, apenas estruturas sociais indiferentes e sujeitos esvaziados. A Árvore floresce, mas ao custo da vida; a arte acontece, mas não cura, somente expõe a dor.

A floração final da Árvore, que ocorre somente após o suicídio de Gabiru, pode ser ainda mais aprofundada à luz da teoria de Julia Kristeva, sobretudo no que diz respeito à sua concepção do sofrimento como condição estética e da abjeção como força fundadora do sujeito e da linguagem poética. Gabiru, que no início da narrativa está afastado dos demais marginalizados, mas que a essa altura encontra-se fracassado aos olhos das demais personagens e, também, do leitor, encarna a figura do sujeito abjeto, isto é, aquele que, para constituir-se, precisa atravessar a proximidade da decomposição, do excremento, da loucura e da morte. Para Kristeva, “O abjeto é aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. É o que não respeita os limites, os lugares, as regras” (Kristeva, 1989, p. 9).

Gabiru vive à beira da dissolução simbólica: sua vida é marcada pela indigência, pelo delírio criativo, pela ruptura com o mundo normativo. No entanto, é justamente por meio dessa proximidade com o abjeto, com aquilo que a ordem social rejeita e expulsa, que ele consegue gestar a obra. A Árvore, ao crescer sobre o seu corpo, ‘literaliza’ essa transgressão, de modo que o corpo abjeto se torna semente da criação. A morte de Gabiru não é apenas biológica, aliás isso é menor para a obra; ela é, pois, a consumação de um processo de esvaziamento subjetivo que, paradoxalmente, permite a emergência da obra, a Árvore, livro da vida dos pobres.

Kristeva, ao refletir sobre a relação entre melancolia e a criação artística, analisa o sofrimento, à medida de sua simbolização, torna-se poético. Essa simbolização não é uma cura no sentido clínico, mas uma maneira de dar forma ao informe, de arrancar sentido daquilo que, por definição, escapa à linguagem. A flor que grita é exatamente essa imagem kristeviana: a beleza que nasce do horror, a linguagem que emerge da dor abjeta. A criação de Gabiru não busca consolo, mas expressão. Ela não redime o sofrimento, mas o inscreve.

Ao tomar o próprio corpo como suporte da obra, Gabiru realiza um gesto que ecoa na obra. É que, como aponta Julia Kristeva, “somente a sublimação resiste à morte” (1989, p. 97). Nesse sentido, a Árvore que floresce sobre sua morte é um monumento à abjeção transfigurada, pois nasce do fundo da degradação de todas as personagens, mas assume a forma sensível e intensa de flor e grito, logo, o que era informe torna-se forma; o que era silêncio torna-se clamor.

Portanto, a leitura da morte de Gabiru sob a ótica do trágico-melancólico reforça o valor da negatividade como potência estética. A obra não nasce apesar da dor, mas a partir dela. E mais: não apenas a dor individual, mas a dor coletiva, o que se

evidencia pelo próprio título da obra, é alçada à linguagem através do sacrifício do sujeito abjeto. A *Árvore* floresce porque houve corpos que se arruinaram em direção ao sublime, isto é, foram húmus para a *Árvore*. Cada flor, nessa imagem final, como sinal sensível dessa transfiguração, é também um grito que carrega a violência de ter sido arrancado da terra escura da abjeção.

Assim, a narrativa de Raul Brandão alcança, com a morte de Gabiru e a floração da *Árvore*, ao final, uma síntese complexa entre melancolia, trágico e sublime. A obra se impõe como forma de representação da melancolia, da angústia subjetiva, da beleza tecida na dor, do gesto ético e estético que não apaga o sofrimento, mas o eleva ao ponto mais alto da linguagem. Como ensina Benjamin, “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie” (2005, p. 70) e a flor que grita, nascida do corpo enforcado de Gabiru, permanece como testemunho brutal dessa verdade.

Considerações finais

Esta dissertação propôs uma abordagem estética e filosófica do sublime enquanto manifestação literária, com ênfase na transcendência do indivíduo e na potência imagética da linguagem literária. Ao eleger *Os Pobres* como objeto de análise, a investigação procurou demonstrar como a prosa brandoniana, marcada pela densidade lírica, pelo entrelaçamento entre real e sonho e pela irrupção do grotesco, se configura como um campo fértil para a manifestação do sublime trágico. Nesse contexto, Raul Brandão não apenas ultrapassa os limites do realismo social, mas inaugura uma escrita expressionista que tensiona as fronteiras da representação literária, aproximando sua obra das grandes teorias sobre o sentimento do sublime.

As construções narrativo-poéticas presentes na obra de Brandão instigam, portanto, uma reconsideração do lugar de sua literatura na tradição ocidental. Sua estética não repousa na descrição linear dos fatos, mas na transfiguração do cotidiano e na exploração de uma linguagem carregada de sentimentalização e ambiguidade. As imagens que emergem de sua narrativa operam, frequentemente, à margem da linguagem denotativa, instaurando um campo semântico que se articula com o indizível. Tal característica confere à obra uma força expressiva que se aproxima daquilo que Longino (1996) tratou como uma experiência estética que advém daquilo que excede as formas representacionais disponíveis, abrindo o sujeito a uma experiência de limite, de espanto, de ruína e, ao mesmo tempo, de encantamento.

O sublime, nesse horizonte, é entendido não como idealização da beleza, mas como confronto com o abismo da existência, isto é, com aquilo que é incomensurável, disforme e impossível de ser reduzido às categorias da razão. Neste sentido, é emblemática a frase de Nietzsche em *Além do bem e do mal* quanto este escreve: “Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti” (Nietzsche, 2014, p. 89). Essa sentença sintetiza o perigo ontológico da experiência do sublime, evidenciando que confrontar o abismo, seja ele a miséria humana, o sofrimento, a morte ou o vazio metafísico, pode transformar o sujeito, absorvendo-o naquilo que, inicialmente, parecia apenas objeto de contemplação (é o que acontece com Gábiru na obra, é o que tende a acontecer com o leitor). Trata-se de uma advertência existencial, em outras palavras, ao enfrentar a radicalidade do

real ou da natureza, o ser humano arrisca ver sua própria identidade desfeita ou dissolvida diante daquilo que não pode dominar. O abismo, nessa concepção, não é apenas o espaço do nada, mas o espelho trágico da própria finitude.

É nesse registro que *Os Pobres* articula, com potência estética, o grotesco e o sublime. A natureza, que atravessa o romance como força indomável e silenciosa, é o assombro que consome o ser humano diante do que não pode ser facilmente compreendido. Metáforas como o Prédio, o Hospital e, sobretudo, a Árvore – imagem que encerra o romance – revelam essa dimensão do sublime. A Árvore, em particular, configura-se como símbolo da alteridade da natureza e da sua conexão vital com os pobres. Diante dela, os personagens não apenas descansam ou contemplam, mas encontram um vislumbre de comunhão e silêncio que os aproxima da essência da existência. Essa relação simbólica entre a natureza e o sofrimento, entre o silêncio e a transcendência, inscreve-se plenamente no regime do sublime trágico.

O sublime não é moldado por regras retóricas rígidas, nem se desenvolve de forma linear ao longo do texto por meio da acumulação de passagens; em vez disso, ele emerge de forma espontânea e impactante, conduzindo o leitor ao êxtase. A força da experiência estética, neste caso, reside na sua capacidade de abalar a estrutura perceptiva do sujeito, desestabilizando-o e, paradoxalmente, elevando-o. O sublime é aquilo que excede o belo, que impõe temor e fascínio, que revela a limitação humana diante do absoluto. No caso de Brandão, esse absoluto assume a forma da dor humana, da pobreza, da loucura, mas também da linguagem que se eleva e transforma-se em símbolos.

A pesquisa revelou, ainda, uma lacuna significativa na crítica literária no que diz respeito aos estudos do sublime na literatura não só de Raul Brandão, como também na análise literária de modo geral. Ao articular a obra brandoniana com as tradições do expressionismo, do romantismo e da estética moderna, este trabalho procura contribuir para a compreensão de Brandão como autor importante da literatura ocidental moderna e deve sempre ser alçado no mesmo plano dos cânones mundiais, cuja escrita conjuga a brutalidade do real com a transcendência estética. O sublime brandoniano nasce, assim, do confronto com a miséria, com o abandono, com o divino, e é justamente nesse confronto que se manifesta sua dimensão mais elevada.

Por fim, arremata-se este texto afirmando que a obra *Os Pobres* oferece não apenas um testemunho da degradação social e da dor dos marginalizados, mas uma profunda meditação estética sobre o sublime. O texto excede a representação de

pobreza e da miséria, mas transfigura-se, alçando a dor humana à categoria de experiência estética radical. Nesse processo, o grotesco deixa de ser apenas disformidade ou horror, e passa a ser a via pela qual o sublime se manifesta. Assim como Victor Hugo (1999) coloca o grotesco como parte fundamental da arte sublime; é justamente na junção dessa parte grotesca com a outra, elevada e inefável, que reside a potência trágica e sublime da literatura de Raul Brandão.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AZEVEDO, Marcos Vinícius Rodrigues de. **Gabiru e as árvores**: Lendo Raul Brandão a partir de Os pobres e Húmus. 2022. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini (et al). 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad: de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. *In*: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA. **Êxodo**. Êxodo 33:18-23. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- BRANCO, Felipe de Oliveira Castelo. **O espaço, a linguagem e a morte**: sobre a melancolia em psicanálise. 2013. 294 f. Tese (Doutorado em Pesquisa Clínica em Psicanálise) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Rio de Janeiro, 2013.
- BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2016.
- CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARROLL, Noël. **Filosofia da Arte**. Tradução: Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- DAZAI, Osamu. **Declínio de um homem**. Tradução: Ricardo Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

- FERNANDO, Gabriel Fallaci. O sonho surreal(ista) de Gabiru no Húmus. **Revista Desassossego**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 32, p. 10–23, 2024. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v16i32p10-23. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/227110..> Acesso em: 12 jan. 2025.
- FREEDMAN, R. **La novela lírica**: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Tradução de Jose Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GOMBRICH, E.H. **A História da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
- HIRATA, Filomena. Introdução. In: LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1996. p. 9-39.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2011.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JESUS, Maria Saraiva de. A difusão do realismo e do naturalismo em Portugal. In: **História da literatura portuguesa**. Portugal: Mem Martins: Publicações Alfa, 2001.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rhoden e António Marques. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2012.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na literatura e nas artes plásticas. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: An Essay on Abjection. Campinas: Papirus, 1989. Columbia University Press, 1984.
- KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

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

LAMBOTTE, Marie-Claude. **O discurso melancólico**: da fenomenologia à metapsicologia. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Trad. António José de Lima Leitão. Dois Irmãos, RS: Clube de literatura clássica, 2020.

MOCHILA, Miguel Filipe. PROBLEMÁTICAS EXISTENCIAIS E MODERNIDADE DE HÚMUS DE RAUL BRANDÃO. **Revista Desassossego**, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 15, p. 47–65, 2016. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v8i15p47-65. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/106211>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MONK, Samuel Holt. **The Sublime**: A study of critical theories in XVIII-century England. University of Michigan Press, 1960. Disponível em: <https://archive.org/details/sublimestudyofcr00monk/page/n5/mode/2up>

NANCY, Jean-Luc. L'offrande sublime. In: COURTINE, Jean-François *et al.* **Du sublime**. Paris: Belin, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEGORARO, Olinto Antônio. **Relatividade dos modelos**. Ensaios filosóficos. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1979.

PEIXOTO, Andreia. Sublime. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sublime>. Acesso em: 20 set. 2025.

PERES, Urania Tourinho. Prefácio. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 124-125.

QUEIROZ, Luciana Molina. Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno. **Griot: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 157–172, 2017. DOI: 10.31977/grifi.v15i1.745. Disponível em: <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/745>. Acesso em: 01 jul. 2025.

RIBEIRO JR., Wilson A. **Dioniso**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0184. Data da consulta: 05/01/2025.

SANTOS, E. S.; MORAIS, S. P. de. Pressupostos para o não-saber: do niilismo ao desfazimento do eu e a vacuidade em Nishitani. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 49–62, 2019. DOI: 10.5902/2179378637936. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/37936>. Acesso em: 11 mar. 2025.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2011.

SCHOPENHAUER, Artur. **As dores do mundo**. Trad. Jose Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2019.

SHAW, Philip. **The sublime**. Nova York (EUA): Routledge, 2006.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Prometeu moderno**. Trad. Santiago Nazarian. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SILVA, Maria Inês Castro e. **O Circo Eterno: Grotesco e Expressionismo em A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore de Raul Brandão**. 2011. Dissertação. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes no Ramo de Estética Literária) – Universidade do Porto. Porto, 2011.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica psicanalítica. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá (PR): Eduem, 2009.

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

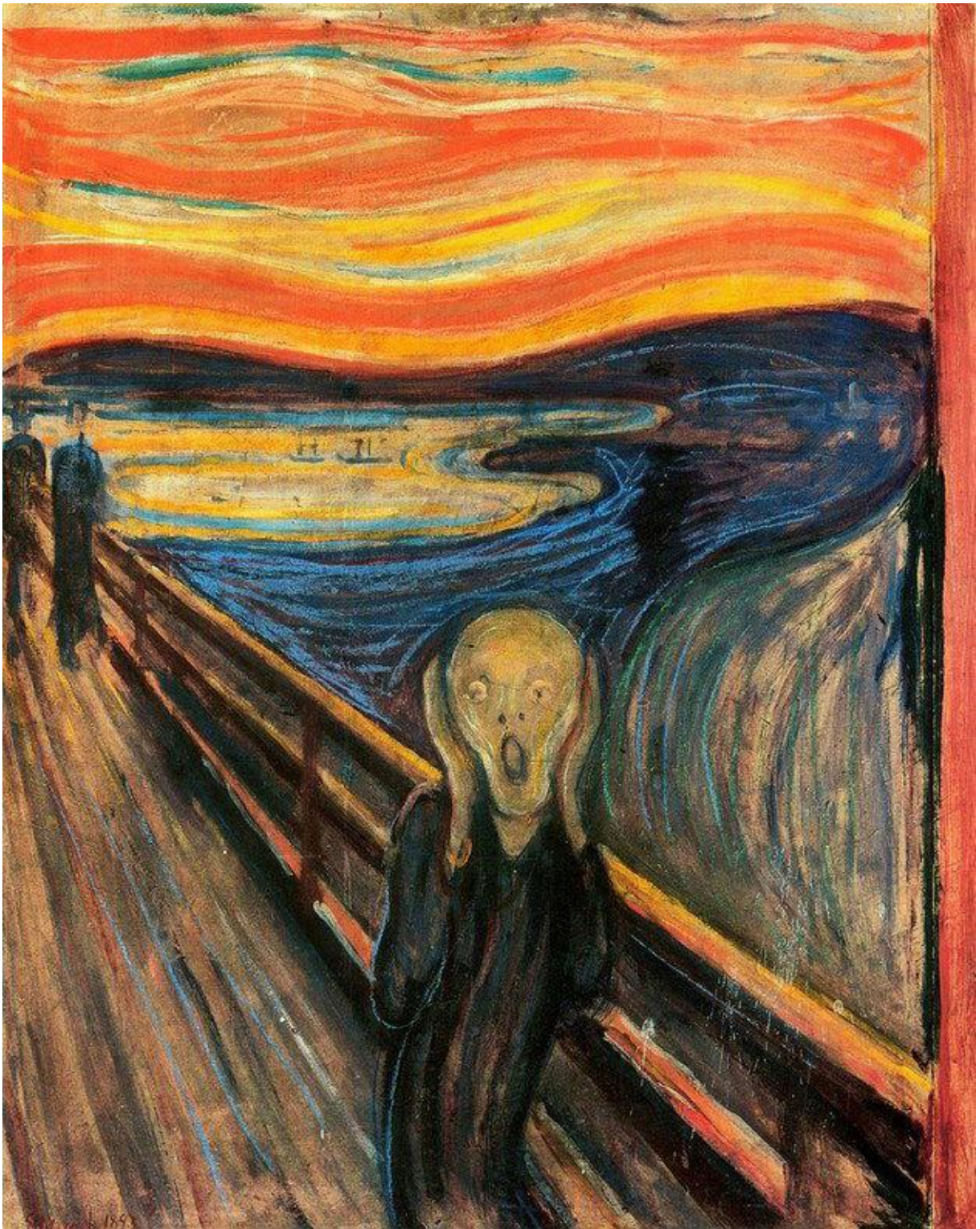
STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TOFALINI, Luzia A. B. **Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém**. Maringá (PR): Eduem, 2020.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance lírico**: o processo de liricização do romance de Raul Brandão. Prefácio Odil José de Oliveira Filho. Maringá: Eduem, 2013.

Anexo (fig. 01)



Anexo (fig. 02)



