



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – PORTUGUÊS**

ÁLEX MATEUS FIRMINO BARBOSA

**UMA DOR (D)ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE A MELANCOLIA NA POESIA
DE EMILY DICKINSON E NO FILME *ALÉM DAS PALAVRAS***

**GUARABIRA - PB
2020**

ÁLEX MATEUS FIRMINO BARBOSA

**UMA DOR (D)ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE A MELANCOLIA NA POESIA
DE EMILY DICKINSON E NO FILME *ALÉM DAS PALAVRAS***

Monografia apresentada ao Departamento de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Literatura e Cinema

Orientador: Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes

**GUARABIRA-PB
2020**

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

B238d Barbosa, Alex Mateus Firmino.

Uma dor (d)escrita: [manuscrito] : uma leitura sobre a melancolia na poesia de Emily Dickinson e no filme Além das palavras / Alex Mateus Firmino Barbosa. - 2020.

70 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes ,
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Melancolia. 2. Emily Dickinson. 3. Poesia. 4. Cinema. 5.
Além das Palavras. I. Título

21. ed. CDD 028

ÁLEX MATEUS FIRMINO BARBOSA

**UMA DOR (D)ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE A MELANCOLIA NA POESIA
DE EMILY DICKINSON E NO FILME *ALÉM DAS PALAVRAS***

Monografia apresentada ao Departamento de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

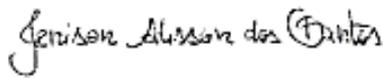
Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 18/11/2020.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Me. Jenison Alisson dos Santos
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Para a parte de mim que admiro e para todos os
sujeitos que aqui se sentirem representados,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que é chegada, norte e partida. Que me ensinou a contar e me encontrar em suas palavras, gravadas nas folhas verdes, nas que secam - e morrem. No céu com seus lumiares e na cantoria das grandes tempestades – nem sempre anunciadas.

Aos meus pais e minhas mães: faltam-me palavras para apreciar a existência e afetos de vocês. Em especial Solange, Antônio e minha avó-mãe, D. Tonha, pelos ensinamentos e por terem me ofertado inúmeras oportunidades, como sentir-me amado e acolhido. Nesse lugar, também insiro Manaly (carinhosamente, MãeNaly). O coração de vocês é solo com colheita o ano inteiro.

Aos meus amigos, que compartilharam afetos e me deram um lugar de pertencimento em vossas almas-casa: Sabrina, Érica, Manu (*in memoriam*) e Joyce, as memórias solares de vocês me são contentamento. A partir delas, estendo minha gratidão para todos os amigos – que assim se reconheçam - que foram sustento e acalentos nos mais diversos caminhos de mim. Ainda neste parágrafo, trago Adroanny e Glycia, amigas que revelaram-se grandes companheiras na jornada que eu me proponho a trilhar e, presentemente, viram as últimas páginas deste trabalho serem escritas.

Dos caminhos até a Universidade, em nome de Marcelo, que colocava *Comentário a respeito de John* do Belchior, agradeço à turma que foi sempre companhia no ônibus e sempre proporcionava noites leves e contentes.

Aos meus professores da Educação Básica, em nome do *grande* Golbery e do *nobre* Abdallah, por todos os ensinamentos que me construíram como sujeito social e, principalmente, como ser humano. Saudades de encontrar vocês nas alegres manhãs da adolescência.

Aos afetos que (re)conheci nas manhãs/tardes/noites da academia. Para vos trazer aqui, faço em nome de Andreza, que me foi uma companhia primorosa e carinho terno. Assim, amplio meus agradecimentos para outros nomes que, quando careci, também me foram suporte e carisma. Não cito vossos nomes pela possibilidade de esquecer algum, mas sintam-se abraçados e envolvidos por meu afeto.

Obrigado aos professores da UEPB que no trilhar deste solo por vezes árido e desértico, me mostraram lugares de conforto, onde pude descansar meus pés. Ao professor Paulo Aldemir, um ser humano singular, que me orientou na primeira produção acadêmica.

Ao professor João Paulo que me ofertou outros lugares de observação e de crítica, proporcionando novos e significativos horizontes.

Ao professor Antônio Flávio que sempre sinalizou e trouxe luz para o pesquisador silenciado.

Às professoras Iara Martins e Danielle Mendes, excelentes profissionais que inspiraram e fortaleceram os lugares linguísticos do meu percurso acadêmico. Em nome das duas, agradeço às demais professoras do Departamento de Letras.

À parte, agradeço à Rosangela Neres. Meu (e)terno afeto pelas inúmeras vezes que achei consolo na Literatura e pude aprender, apreender e apreciar lugares significativos da *mise-en-scène* da/na vida. É uma enorme satisfação te ter na banca examinadora desta monografia juntamente com o professor Jenison.

Nos termos deste trabalho – e da vida -, agradeço ao quedíssimo Auricélio, um afeto que tornei também meu orientador, por toda compreensão, cuidado, lembrança e orientação, agradeço-te. Minha trajetória acadêmica foi (re)significada, os inúmeros conselhos estarão comigo *ao infinito e além*. Embora que contemporaneidade não seja nosso lugar, anseio que se sintas mais à vontade.

Agradeço a Mailson, um grande amigo que a Literatura me presenteou. Nossas distâncias experimentais e de fronteiras me ensinam sobre como o afeto pode transpor as vivências e (des)caminhos. Obrigado pela realização da primeira leitura integral deste texto e as inúmeras e incríveis contribuições, bem como toda a força que me presenteias.

“Melancholia balneum Diaboli”

– Jean Starobinski (2016, p. 47)

“Os Poetas Mártires – não contaram –
Mas moldaram a sua Dor em sílaba –
Para que quando seu nome mortal
[adormecesse –
O seu mortal destino – Alguns encorajasse –

Legando – antes – a sua Arte –
Para que quando os seus cõscios
[dedos cessassem –
Alguns na Arte – a Arte da Paz buscassem –“

– Emily Dickinson (1997, p. 57)

RESUMO

A experiência humana é marcada pelos sentires e vivências; a Literatura, nisto, remonta através das palavras e ressignifica tais marcações. De igual modo, o Cinema também faz nascer a representação e (re)criação das narrativas humanas e inumanas. Ambas as artes, por meio de suas construções discursivas, promovem a (re)leitura da experiência humana, reproduzindo e expondo-a. Partindo disso, a presente monografia tem como objetivo demarcar as fronteiras e distâncias do evento da melancolia, percebendo suas faces e elaborações no tecido histórico e como realiza-se no construto textual da Literatura, a partir da lírica da poeta norte-americana Emily Dickinson (1830-1886) e no Cinema, no filme *Além das Palavras* (2016), do diretor Terence Davies. De natureza qualitativa e com caráter descritiva e exploratória, nossa pesquisa encontra-se amparada nas seguintes contribuições epistemológicas: Johnson (1963), Lira (2006.2009), Wiechmann (2015), Bloom (2001; 2017), Starobinski (2014;2016), Lambotte (2000), Scliar (2003), Freud (2019), Martin (2013), Stam (2013) e outros pesquisadores. A partir da análise do filme, com foco na *mise-en-scène*, afirmamos que, levando em conta sua estrutura narrativa intertextual e estética, o filme de Davis adentra em aspectos melancólicos, sobretudo na morte e suas diversas facetas que permeiam a narrativa fílmica.

Palavras-Chave: Melancolia; Emily Dickinson; Poesia; Cinema; *Além das palavras*.

ABSTRACT

The human experience is marked by feelings and experiences. In this way, Literature goes back through words and resignifies such markings. Likewise, Cinema also gives rise to the representation and (re) creation of human and inhuman narratives. Both arts, through their discursive constructions, promote the (re) reading of human experience, reproducing and exposing it. Based on this, the present monograph aims to establish the boundaries and distances of the melancholy event, pointing out its expressions and elaborations in the historical material and how it takes place in the textual construct of Literature, based on the lyric of the American poet Emily Dickinson (1830-1886) and in Cinema, in the film *A quiet passion* (2016), by director Terence Davies. We used methodological approaches a qualitative nature and with a descriptive and exploratory character, our research is supported by the following epistemological contributions: Johnson (1963), Lira (2006.2009), Wiechmann (2015), Bloom (2001; 2017), Starobinski (2014; 2016), Lambotte (2000), Scliar (2003), Freud (2019), Martin (2013), Stam (2013) and other researchers. From the analysis of the film, focusing on *mise-en-scène*, we affirm that, by taking into account its intertextual and aesthetic narrative structure, Davis's film enters into melancholic aspects, especially in death and its diverse facets that permeate the film narrative.

Keywords: Melancholy; Emily Dickinson; Poetry; Cinema *A quiet passion*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Melancolia I	37
Figura 2 –	Confissão pública de fé	47
Figura 3 –	Fora da Arca da Salvação	48
Figura 4 –	A angústia pós êxtase	49
Figura 5 –	A passagem do tempo	55
Figura 6 –	Um lugar seu e a espera por ele	56
Figura 7 –	Lugares do eu: expedição à consciência	58
Figura 8 –	Terrenos de si: o amado	59
Figura 9 –	A morte à carruagem	62
Figura 10 –	Partida da Sr ^a Elizabeth Dickinson	63
Figura 11 –	Lugares da melancolia na Estética	66

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 EMILY DICKINSON: UMA LÍRICA DA/NA MORTE	15
2.1 Lugares de Emily Dickinson em sua poesia	17
2.2 Sobre a lírica dickinsoniana: do poema	21
3 ENTRE FACES: A MORTE NA CONSTITUIÇÃO DA MELANCOLIA	29
3.1 A melancolia nos versos da história: as faces	29
3.1.1 As faces antigas	30
3.1.2 Idade Média: a ‘acedia’	32
3.1.3 O (re)nascimento melancólico	34
3.1.4 O Iluminismo e a ascensão da Idade Moderna	38
3.2 Morte: o luto e a melancolia	40
4. UMA DOR (D)ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE A MELANCOLIA NO CINEMA	43
4.1 Considerações sobre a linguagem cinematográfica	44
4.1.2 Além das palavras: versos do poema no Cinema	46
4.2 Do filme: A constituição da melancolia além das palavras dickinsonianas	47
4.3 Algo detrás da porta	53
4.4 <i>Stimmund</i> , morte e melancolia: um passeio à carruagem	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

A experiência humana vem sendo envolta e construída por sentires diversos, acentuando-se em uns e carecendo em outros. Anotamos essa consideração a partir da mensagem humana e sobre a humanidade a qual a arte tem resguardado em seus discursos; poetas imprimem a experiência da alma com o mundo no texto como os pintores a capturam, no pincel, a experimentação a qual seus olhos constata. Não diferente, o Cinema também constrói e sugere um discurso artístico conotando tais (re)montagens.

Entendendo o discurso na/da arte como possuidor de uma linguagem e também como a representação da vivência humana, tencionamos nesta pesquisa discutir a experiência da melancolia e como ela é representada nas artes, em específico na Literatura e no Cinema. Assim, nos empenharemos em perceber como a melancolia realiza-se dentro do material textual nessas duas expressões artísticas. Desta forma, enfocando como a melancolia é realizada no filme *Além das Palavras* (2016), película biográfica da poeta norte-americana Emily Dickinson. Entendemos que o filme materializa visual e esteticamente nuances melancólicas e, também, o que é ainda mais enfatizado ao discutirmos sua relação com o evento temático da morte.

Em vista disso, no traçar deste texto discutiremos algumas considerações sobre a vida e configurações da obra de Dickinson a partir das contribuições de Johnson (1963), Lira (2006;2009), Wiechmann (2015) e Bloom (2017). Quanto a nossa categoria temática, encaminharemos as discussões sobre a melancolia com as contribuições de Starobinski (2014;2016), Lambotte (2000), Scliar (2003) e Freud (2019). Na questão da análise fílmica, nos embasaremos primordialmente nas considerações sobre a linguagem cinematográfica realizadas por Martin (2013), as relações de intertextualidade e as possibilidades significativas dos elementos fílmicos em Stam (2013). Saliente-se, ainda, a inserção de outros autores aqui para o cumprimento de nossa pesquisa.

Quanto à metodologia, esta pesquisa é de abordagem qualitativa - tipo de pesquisa que, para as pesquisadoras Denise T. Silveira e Fernanda P. Córdova (2009)¹, interessa-se não pela mensuração de dados, mas com o aprofundamento da compreensão de um evento, na busca do entendimento do porquê das coisas, num caminho de descrição, compreensão e explicação de algum fenômeno norteador.

¹ SILVEIRA, D.T.; CÓRDOVA, F.P. A pesquisa científica. In: GERHARDT, T.E.; SILVEIRA, D.T. *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2009, p. 31 – 41.

Esta pesquisa, ainda, fora realizada à exploratória², com processo bibliográfico. Para este procedimento, realizamos o recolhimento de dados partindo um material preexistente. Nas palavras de Antônio C. Gil (2002, p. 45), no procedimento bibliográfico é permitido uma maior “cobertura de uma gama de fenômenos mais ampla” quando o problema da pesquisa solicita uma contemplação de dados requeridos, mas que estão localizados em espaços temporais.

Com isso, diante das linguagens e seus recursos das duas artes, pretendemos neste trabalho promover algumas leituras, descrições e discussões sobre o espectro da melancolia através da experimentação das teorias nas particularidades desse evento e sua manifestação realizada na linguagem da Literatura e do Cinema, passando a ser vista como um devir estético.

A motivação pessoal surge a partir do que tange as relações ambivalentes (negativa – positiva) dos sentires e vivências humanas: a melancolia sempre é posta num lugar negativo, sendo assumida como uma vivência indesejada na contemporaneidade, sendo alocada à único evento ou atribuído às causas do adoecimento humano. Nesse lugar de análise, a melancolia é ignorada e o seu poder artístico, assim, não visto. Disto, observamos a relevância do tema, partindo da percepção em nós e buscando aprisco na arte.

A realização dessa explicação também, na publicação, possibilitará um lugar de fala não apenas das questões melancólicas, mas em debater seus deslocamentos na Literatura e no Cinema. O que colaborará com futuras discussões no solo acadêmico sobre a linguagem cinematográfica, a intertextualidade e sua construção interartes e (re)leituras sobre a poeta Emily Dickinson, bem como as possibilidades do tratamento com questões humanas em sala de aula, haja vista a nossa formação fundada no ambiente escolar.

O presente texto, com isso, após estas considerações iniciais, divide-se em outros quatro capítulos. No capítulo dois, observaremos alguns aspectos sobre o construto poético de Emily Dickinson, anotando pontos sobre a forma e temática de sua escrita. O capítulo três concentra-se na descrição da percepção da melancolia no curso da história. Dividimos esse capítulo em blocos para melhor compreensão do leitor.

No capítulo quatro consta nossas análises, observando os deslocamentos e alargamentos da melancolia no discurso artístico, relacionando-a aos apontamentos na história e buscando as significações partindo de sua localização no texto. Em continuidade, no capítulo cinco faremos um retorno aos nossos objetivos, percebendo os cumprimentos deles a partir da pesquisa.

² Para Silveira e Córdova, este tipo de pesquisa “tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas de torna-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (2009, p. 35).

2 EMILY DICKINSON: UMA LÍRICA DA/NA MORTE

Para irromper as discussões desta monografia, tendo em vista como nossos encaminhamentos se darão numa perscruta dos lugares da melancolia na Literatura e no Cinema de Emily Dickinson, optamos por alguns dados bibliográficos e estruturação de sua lírica. Justifica-se também isso pela importância no (re)pensar do filme, que com um caráter e força biográfica percebe e constrói uma representação das vivências poéticas dickinsonianas.

A poeta Emily Elizabeth Dickinson nasceu em 10 de dezembro 1830, na cidade Amherst, no estado de Massachusetts (EUA), uma cidade agrícola habitada por volta de quinhentas famílias, com uma formação cultural oriunda de um passado marcado por uma das doutrinas cristãs do século XVII, o Puritanismo³, conforme comenta um dos primeiros biógrafos da autora, Thomas H. Johnson (1963).

Segunda filha de Edward Dickinson e Emily Norcross, para Natália Helena Wiechmann, em seu livro *A Questão da Autoria Feminina na Poesia de Emily Dickinson* (2015), a sua família apresentava um destaque social na cidade, resultado de influências políticas exercidas desde Samuel Fowler Dickinson, avô de Dickinson. Conforme Johnson (1963), Samuel Dickinson era descendente dos primeiros colonizadores da cidade e executou voz ativa colaborando com a criação de algumas instituições de ensino. Ainda que tenha sido o avô da poeta envolvido com as questões da cidade, a permanência dessa notoriedade social manteve-se pela substituição dele por Edward Dickinson nos trabalhos de seu pai.

Essas questões são necessárias para entender a pessoa social que Emily Dickinson fora e como isso recaiu na criação de uma *persona* na qual críticos se fundaram para as leituras de sua escrita. Sendo assim, o contexto, as vivências e as tradições inerentes à comunidade em que a poeta herdou são necessários e nos levará a (re)significar algumas figuras presentes em sua lírica. Abordaremos, então, nos próximos parágrafos algumas questões sobre a estrutura e tradição familiar e formação intelectual-religiosa da poeta, para, por fim, analisarmos a presença da morte em alguns de seus poemas, tecendo assim as primeiras análises deste trabalho.

Tecer algumas questões sobre a família Dickinson, nisso, é saber que não diferente das raízes da cidade Amherst, o pai e a mãe da escritora, casados no ano de 1828, construíram um lar cristão comungando com os ritos religiosos da época. Ainda, conforme coloca Johnson

³ [...] assim chamados porque acreditavam numa igreja mais simples e pura, e que tinham como base os textos de Calvino escritos durante a Reforma Protestante (GOMES, 2009, p. 14).

(1963), as frequentes de leituras da Bíblia Sagrada, orações, serviço religioso e presença nas cerimônias da igreja local fizeram parte da constituição da família da poeta, bem como de outras famílias.

Percebamos, então, o mantimento das raízes da doutrina puritana e continuidade a religiosidade teocêntrica, seguindo a Bíblia Sagrada, com os ritos próprios da prática, delineando e permeando “todos os momentos e todos os atos da vida, sendo, portanto, considerada normal e natural” (JOHNSON, 1963, p. 25) dos viventes na cidade.

Consoante à essa realidade religiosa, Willian Austin Dickinson, o primogênito da família Dickinson, e Lavinia Nercross Dickinson, irmã mais nova da poeta, professaram a fé cristã de seus pais publicamente. Isso, porém, aconteceu de forma contrária com Emily Dickinson, que negou a formalização da fé pela não confissão pública, como explica Johnson (1963). Ainda nas palavras do autor, essa negação da fé construiria uma não-adequação da escritora diante do mundo, haja vista, o sujeito religioso era um fato comum socialmente – seu mundo.

Outro ponto importante concentra-se na formação intelectual-religiosa da escritora, qual teve um incentivo à educação desde o seio familiar. Segundo Wiechmann (2015), os Dickinsons privilegiavam a educação bem como a leitura de jornais e literatura. Diante disso, Emily Dickinson teve a possibilidade de ser inserida numa educação formal. Assim sendo, a poeta frequentara durante seis anos a Academia de Amherst, onde contou com uma instrução clássica, aos moldes da época, de qualidade e excelência – contando, inclusive, com lições do alemão (JOHNSON, 1963).

Após esse tempo, a escritora estudou entre os anos de 1847 e 1848 no *Mount Holyoke Female Seminary*, um seminário para moças. Na preocupação com a saúde espiritual das educandas, algumas confissões de fé eram realizadas na instituição, assim, buscando nelas o desejo da conversão. Visando isso, no mês de outubro era realizado uma espécie de censo buscando descobrir em qual das três categorias seguintes as alunas poderiam ser classificadas: se como cristãs professas, se na categoria dos que “tinham esperanças” ou na das “sem esperança” (JOHNSON, 1963, p. 26).

Essas categorias iam diminuindo, assim, à medida em que as alunas iam alcançando a consciência e um certo desejo pela salvação. Quando isso não acontecia, outras reuniões aconteciam até que as moças alcançassem a certeza em sua fé. Johnson (1963, p. 26) explica que um “sentimento de opressão” se instaurava naquelas que ainda permaneciam no rol das desesperançadas. Lembremos que mencionamos acima que E. Dickinson nunca professara sua fé diante dos fiéis de sua época, logo, ela encontrava-se, e permaneceu, no último grupo – até a

interrupção “voluntariamente requerida” (WIECHMANN, 2015, p. 17) de seus estudos no seminário.

Posto que o puritanismo estava presente no contexto familiar e social, solicitando uma posição fidedigna, Emily Dickinson erguera-se numa construção de outro caminho possível, sendo inevitável a percepção, todavia, do tecido religioso coexistindo na fala do Eu-poético da escritora, seja na exaltação ou negação do Deus bíblico, na retomada da figura de Jesus ou na forma de sua poesia, transpirando “uma intensidade religiosa e ao mesmo tempo uma profundidade filosófica e teológica inimagináveis hoje em dia” (BIANCHI, 2003, p. *apud* GUOLLO; CABRAL 2008, p. 9), por visitar lugares e criar figuras em sua poesia com postura e voz idôneas à(s) *persona(s)* lírica(s) da poesia.

2.1 Lugares de Emily Dickinson em sua poesia

Em uma carta enviada por Mabel Loomis Todd, que seria uma das primeiras editoras de Dickinson, aos seus pais, em 1881, Todd, que frequentara a casa dos Dickinsons durante algum tempo, percebeu como a figura de Emily Dickinson estava envolvida em ‘mistério’ e ‘solidão’, derivadas, provavelmente, de alguns aspectos constituintes da notável gênica, podendo citar o isolamento notado na carta. Como podemos ver:

Ela não sai de casa há quinze anos [...]. Escreve os mais estranhos e notáveis poemas [...]. Ela é, sob vários aspectos, um gênio. Veste-se sempre branco [...] Ninguém a viu em todos esses anos, com exceção de sua própria família [...]. Ninguém sabe a causa de seu isolamento (SEWALL, 1994, p. 217 *apud* LIRA, 2006, p. 97).

Esse isolamento, de certa forma, pode estar próximo ao não-professar da fé: assim como na religião onde Dickinson optou por seus próprios ideais e pensamento, o isolar-se socialmente pode conotar a possibilidade da poeta constituir-se num lugar seu, consigo, possibilitando a construção, transitando e alcançando os limites da imaginação, como aponta Lira (2006). Entretanto, esse afastamento da sociedade não impediu o conhecimento de algumas pessoas e a realização amizades durante a vida.

Johnson (1963, p. 17) realiza suas contribuições conferindo que o mundo dickinsoniano compunha-se de três mundos: o “mundo da natureza”; o “mundo dos amigos” permeado pelas amizades; e o “mundo do invisível e do inaudível” com a existência do que nunca se vira, mas de alguma forma existindo e coexistindo consigo e no mundo, numa

subjetividade que sob a ótica cristã é similar a falar sobre Deus, Fé e Alma. Cada um desses mundos, assim, situando-se e transitando em sua poesia (no Eu-poético) e em si.

Ainda nesse ínterim, Wiechmann (2015) comenta que entre os amigos da escritora, Susan Gilbert Dickinson fora a qual mais Emily Dickinson mantivera correspondência, uma soma de quase 500 poemas enviados em cartas. Não apenas Susan Gilbert, como também um outro amigo, que tornar-se-ia editor e crítico, Thomas W. Higginson, quem a poeta discutira assuntos sobre seus versos, mesmo ele considerando-os inapropriados para publicação, requerendo algumas modificações. Para Johnson (1963), Higginson nunca chegou ao entendimento realmente sobre o que era a arte de Dickinson - construída em um oblíquo mistério dela consigo.

O ano 1886, data da morte da poeta, é incisivo. Embora frente aos comentários e as orientações de Higginson para que a *Belle of Amherst* alterasse alguns pontos dos poemas, não impediu a continuidade de sua escrita. Atesta-se isso quando sua família encontra em seu quarto pequenos cadernos, devidamente costurados, composto de poemas:

Consta que Emily, ao morrer, deixa, nas gavetas daquele mesmo quarto onde viveu reclusa em sua escrita, 1.775 poemas, 900 dos quais cuidadosamente copiados a tinta em sessenta pequenos volumes, ou “fascículos”, como foram chamados – folhas de papel meticulosamente dobradas e costuradas – seu livro por vir (MOURÃO, 2009, p. 2).

O início de elaboração desses fascículos aponta para 1858 (JOHNSON, 1963), onde a reunião dos poemas dava-se em papel de carta, devidamente costurados, onde os textos eram passados a limpo, ou seja, eram cópias. Contrapondo o demasiado volume de produção poética encontrada, a obra literária de Emily Dickinson em vida concentrou-se em poucos poemas publicados. São exemplos *Success is counted sweetest* e *Safe in their Alabaster Chambers*, divulgados em jornais locais de Amherst (WIECHMANN, 2015) e ainda outra meia dúzia de poemas no jornal *Springfield Republican* (LIRA, 2006).

O (re)conhecimento, conseqüentemente, acontece quando após a primeira reunião e edição de seus poemas foi editada e publicada por Thomas Wentworth Higginson e Mabel L. Todd, no ano de 1890. É importante denotar que os poemas selecionados para essa edição alguns “ajustes” e “organizações”, visando cumprir algumas regras estilísticas da época, foram realizados, pontua Wiechmann (2015). Acresce ainda:

Ressalta-se, contudo, que as edições dos poemas não se mantiveram fiéis aos manuscritos uma vez que produziram, na verdade, versões conforme o gosto público e, para isso, era preciso modificar-lhe palavras, adequar rimar e corrigir colocações agramaticais, por exemplo (p. 33).

Acessar os poemas de Dickinson publicados nessa edição é, mediante o exposto, conhecer versões modificadas desde organizações gramaticais, de versos e a inserção, por vezes, de títulos aos poemas e alterações de outros traços marcantes. Alguns pesquisadores ao terem contato com os manuscritos *a posteriori* resgatados com a família e expostos ao público fazem anotações sobre essas modificações. A voz poética de Emily Dickinson, com isso, fora invadida e alterada à guisa de um enquadramento na dita “poética” convencional.

Ter seus ideais silenciados, caminhar no caminho do outrem - como numa macha de iguais - e não dá voz ao seu Espírito são ideias que não vão de encontro às escolhas feitas pela poeta que construiu seu lugar. Uma vez silenciada em terra, não teve mais voz ativa para reivindicar respeito à voz da poesia, resultando numa espécie de castração à força. Em contrapartida, no intento de reverter essa situação, outros pesquisadores encaminham-se para o contato direto com os manuscritos resguardados em alguns acervos e museus⁴.

Contudo, o que não podemos invalidar é como a resposta para essa primeira publicação dos poemas dickinsonianos aponta para um “sucesso espantoso”, refletindo num montante de cerca de “dez mil exemplares vendidos e em seis reedições no curto espaço de seis meses” (WIECHMANN, 2015, p. 32). Contudo, o interesse na obra de Dickinson pode não ter sido apenas literário. Outro ponto considerável e fortemente mantido ligado à Dickinson e sua obra, resultando na intensidade dessa edição e reedições e outras coletâneas, deve-se às falácias sobre a vida pessoal da poeta.

Margeando quase uma ficcionalização, como põe Lira (2006), contribuindo para uma construção mítica, fatos como seu isolamento e não ter desenvolvido um relacionamento conjugal saltam como respaldo para o entendimento/divertimento com a poesia dickinsoniana. Diante, assim, do ‘mito’, leitores tendem(iam) a projetar no tecido poético traços da biografia da autora, infundindo no Eu-poético a própria voz excêntrica de Dickinson. Conforme Wiechmann (2015):

[...] a imagem da poeta foi construída com base em aspectos de sua biografia, em especial do seu afastamento da sociedade e do uso contínuo de vestimenta branca, aspectos esses que dariam um certo tom de mistério a esse novo gênio poético que Higginson apresentava ao público [...] (p. 33).

Vejamos que a autora retomou o que já mencionamos acima, aspectos da vivência de Emily Dickinson provocaram e potencializaram o interesse em sua poesia. Contudo, em um de seus ensaios, José Lira (2006) traz uma possibilidade para validarmos o discurso de ligação

⁴ Afim de nossa análise, utilizaremos alguns poemas traduzidos em publicações brasileiras, todas referenciadas ao fim deste trabalho.

entre autor e obra acontecer quando aplicamos alguma teoria⁵, acrescenta ainda que quando encontrados traços passíveis de significação quando ligados à vida da autora, podem servir de aproximação, não de explicação.

Genilda Alves de Azerêdo (2012), entretanto, é categórica e acentua:

O conhecimento que temos sobre o modo isolado como a poeta viveu nos leva a articular esses versos à sua própria experiência de vida. Tendemos a associar o eu lírico, nesses fragmentos poéticos, à própria Emily Dickinson, que, tendo sido orientada a tornar sua poesia mais palatável e adequada ao consumo (como se a poesia combinasse com consumo), optou por não fazê-lo (AZERÊDO, 2012, p. 3).

O fato é que a experiência ao ler os poemas de Emily Dickinson e conhecer a(s) voz(es) poética(s), diante disso, por vezes podem confundir o leitor mediante questionamentos donde saltam ironia e uma transgressão. Não foi uma literatura comercializável para a época, por isso as alterações, e fugiu das normas tradicionais trazidas desde a forma de constituição e com outras articulações e, sobretudo, sem adequar e formatar conforme sugerido.

Para Wiechmann (2015, p. 23), tais questões delinearão a figura da poeta são explicados pela proposta e necessidade de uma criação poética distante das ditas normas convencionais, possibilitando liberdade à expressão, bem como potencializando seu lugar de falar e discurso poéticos. Harold Bloom, em seu livro *O cânone americano: o espírito criativo e grande literatura* (2017), concentra-se no estilo poético de Emily Dickinson, construído com uma nova valorização de vocábulos de sua língua, novos significados e inserindo em sua lírica novas imagens e formas sob uma ‘transgressão’.

Dessa maneira, resultou uma (nova) poesia norte-americana calorosa, deslumbrante e percorrendo os extremos da imaginação, fazendo a escritora emergir:

[...] como uma figura poderosa e persistente na cultura norte-americana. Como uma mulher poeta, Dickinson tem sido retratadas como singular e enigmática e até mesmo excêntrica [...] pintada como uma jovem mulher de branco, fechada nos cômodos superiores de sua casa, isolada não apenas de seus vizinhos e amigos, mas também dos eventos históricos culturais que ocorriam do lado de fora. [...] Ao mesmo tempo [...] é amplamente reconhecida como uma das fundadoras da poesia norte-americana, uma poeta pré-modernista inovadora assim como uma mulher rebelde e corajosa (MARTIN, 2007, p. 1 *apud* WIECHMANN, 2015, p. 25).

A(s) leitura(s) de Dickinson, tecida em linhas de excentricidade e estranhamento, provocara questionamentos, gerando nos leitores a necessidade de buscar em sua poética algumas respostas sobre a misteriosa vivência, potencializando a construção mítica que, disso, uma toada de falácias, conforme coloca José Lira (2006) no ensaio *Os mitos de ontem e as*

⁵ No ensaio *Em torno da aplicação de uma teoria biografemática à crítica literária* (2006), Lira traz uma discussão interessante sobre a teoria do biografema na leitura de Emily Dickinson. O autor coloca: “O biografema sai da vida para entrar na obra, mas é na obra que se constitui como biografema” (p. 53, grifos do autor).

falácias de hoje: Emily Dickinson e a poesia sentimental arrastam-se no curso da história da crítica dickinsoniana.

Pelo contrário, embora essas falácias ainda ecoem entre alguns leitores desavisados e tomado como nota por alguns pesquisadores, outro conjunto empenha-se em sua desconstrução, como aponta o Professor Daghlian (1989 *apud* LIRA, 2006, p. 99), por exemplo, ao afirmar que pontos como isolamento e o uso do branco são explicados unicamente pela enfermidade constada como causa do óbito de Dickinson, a doença de Bright ou nefrite: uma doença produz algumas alterações no corpo humano fazendo com que haja cuidados especiais e remédios específicos que, na época da escritora, não existiam. Quando em estado avançado, a consequência da doença é incontinência urinária, odor corpóreo e diarreia; diante dessa situação, o branco seria por ordem higiênica e o isolamento resultado do avanço crônico da doença, impossibilitando o convívio social.

2.2 Sobre a lírica dickinsoniana: do poema

Distanciando-nos da discussão sobre os lugares da pessoa Dickinson em sua lírica, sem excluí-las, retornaremos à recepção da primeira publicação de poemas pela crítica, levantando algumas considerações sobre influências de Emily Dickinson, a forma e alguns temas que compõem a lírica dickinsoniana. Com efeito, com a publicação diante do cenário crítico, a poeta se tornou uma figura enigmática na literatura norte-americana, começando a inquietar a crítica a partir do Modernismo na década de 1920, duas décadas após a primeira publicação ser lançada ao público.

Tal interesse, para Wiechmann (2015), permaneceu nas características da poesia “como a fragmentação e a contenção” (p. 19) da poética. A primeira característica funcionando, por vezes, pelo romper da linearidade textual do soneto clássico à época trazendo algumas inserções de outros traços não comuns; a segunda, por uma *voz* que não enuncia tudo, deixando possibilidades. Ambas causando um desconforto por romper com a tradição poética considerada à sua época, trazendo notadamente “uma agressividade firme e deliberada contra a tradição literária ocidental” (BLOOM, 2017, p. 242).

Dickinson, nisto, está distante de uma possível identificação com suas contemporâneas, apõe Lira (2006, p. 123). Ainda que, para Wiechmann (2015), pudéssemos pensar que o distanciamento da lírica e da escritora de seus contemporâneos, isso não isenta Emily Dickinson

de algumas influências, como o poeta Ralph Waldo Emerson, figura conhecida dos Dickinsons. Ainda Bloom (2017) toma nota de Emerson devido à proximidade com a escritora, contudo, acrescenta Shakespeare atribuindo à agressividade dickinsoniana a influência do bardo.

Como exemplo, segundo o crítico, algumas características do personagem shakesperiano Hamlet, da peça homônima, é percebida em muito de seus poemas, acrescentando:

Existe na literatura americana algum niilista mais radical que a srta. Dickinson de Amherst? Nisso também hamletiana, ela pensa não demais, mas bem demais, e pelo pensamento segue seu caminho até a verdade, e sua verdade é aniquilação, o resto é silêncio (BLOOM, 2017, p. 226).

A força do pensamento e a busca pela verdade em si, urgem como os traços lineares – e “agressivos” - entre a voz poética de Dickinson e a voz de Hamlet, de Shakespeare. O autor ainda acrescenta que depois de Shakespeare, Emily Dickinson “é uma das consciências poéticas mais abrangentes” de sua língua (BLOOM, 2017, p. 254). Somando aos dois escritores, Wiechmann (2015) fala ainda sobre as Irmãs Brontë⁶ e outras leituras como os jornais diários e outros clássicos da literatura, propulsores e aguçamento do caráter crítico.

Para o poeta e tradutor Augusto de Campos na introdução do livro *Emily Dickinson: Não sou ninguém* (2015), alguns outros escritores poderiam estar relacionados com a vida de Dickinson:

Emily tinha 19 anos quando Poe (1809-1849) morreu. Não acusa influência deste. Whitman (1809-1892), seu antípoda, não chegou a interessá-la, apesar de recomendado por Higginson. Vislumbra-se em seus textos algo de Emerson (1803-1882) – o Emerson mais contido nos poemas curtos [...]. Mas ela é mais radical e dissonante (DICKINSON, 2015, p. 18).

De certo que as influências são espaços e pouco lineares para serem percebidas no texto dickinsoniano, seguindo as palavras dos três autores acima, Emerson é a influência mais proeminente mencionada, ressaltando apenas que: Dickinson versa por uma lírica sua, construída à margem da literatura contemporânea à sua época e distante, de certo modo, até de sua língua (LIRA, 2006). Esse ponto é constatado pelos aspectos construtivos da lírica dickinsoniana, qual dava-se por um Eu-lírico contido e uma posição energeticamente significativa, estrofação e versificação irregulares (WIECHMANN, 2015, p. 20) à língua inglesa.

⁶ No poema *All overgrown with cunning moss* (Toda coberta de insidioso musgo) (DICKINSON, 2016) é possível encontrarmos o eu poético que faz referência à Currer Bell, pseudônimo de Charlotte Brontë. Conforme Johnson (1963, o texto é uma elegia dedicada à Chalotte Brontë.

Conforme Bloom (2017), essas ocorrências apontam para uma “redefinição de termos e [...] valores” (p.250), onde a organização em cada verso, estrofe, poema podem produzir um sentido novo nas palavras empregadas. Outros exemplos que podemos citar é a sintática, com recorrente uso gráfico do travessão, elipses e neologismos. Afastando, assim, essa forma dos contemporâneos da época, trazendo uma nova configuração para a poesia norte-americana, *a posteriori* mundial.

Uma vez que já tecemos alguns comentários sobre a pessoa Emily Dickinson, algumas vivências, a recepção crítica em vida e após sua morte, nos concentraremos agora nas especificidades sobre o texto de Dickinson, perpassando sobre algumas considerações sobre a linguagem (forma) poética e alguns temas.

Uma das observações dos críticos literários, assim, concentra-se na linguagem poética utilizada, questionando as especificidades que tais poemas traziam e a não-adequação à época. O próprio T. W. Higginson, já mencionado aqui, levantou críticas e dirigiu em suas cartas a necessidade de algumas alterações no plano da linguagem e, na edição da primeira edição, o mesmo realizou tais alterações.

Contudo, segundo Wiechmann (2015), Emily Dickinson discordou dos apontamentos feitos pelo crítico, desconsiderando-os. Isso, porém, não significa uma não-preocupação da poeta com o tratamento textual, haja vista, que nos fascículos encontrados um grande percentual eram cópias e alguns autores analisam as reestruturações em alguns poemas, ora na inserção de algum sinal gráfico ou mudança no vocábulo, o que demonstra uma preocupação na preparação de seus textos, copiando-os e retificando-os.

No campo da estrutura e de linguagem que saltam da lírica, Wiechmann (2015) aloca estrofação e versificação irregulares, ocasionando uma quebra do ritmo e espelhando uma economia de linguagem – ou supressão por elipse -, resultando numa não-linearidade, em termos de coesão e coerência, se colocados frente aos textos tradicionais, bem como a utilização dos sinais gráficos comuns à escrita, como a vírgula, ponto-final, interrogação e exclamação, e somado a esses, a ocorrência contínua do uso do travessão estão presentes nos escritos dickinsonianos. Por vezes, tal emprego chega a comprometer a coesão do texto numa primeira e desatenta leitura, mas possibilita várias (re)leituras além da face da palavra.

Todavia, o emprego do travessão em alguns poemas, para Lira (2006, p. 75), não se assemelha ao travessão comum, mas com algo parecido com um hífen. Essa ocorrência, ainda para o autor, constitui um evento alcunhado “hífen disjuntivo” e é empregado de forma distinta do uso hodiernamente comum, como a separação silábica ou união de vocábulos compostos. No emprego desse hífen, Wiechmann (2015, p. 131) pontua que a disjunção (*disjunction*)

provoca “mudanças abruptas nas estrofes [...] e também das lacunas deixadas nos versos”, de tal forma ocasionando as especificidades citadas acima.

O *continuum* entre as discussões dos autores acima promove a reflexão de como a forma construtiva que salta dos poemas de Emily Dickinson permeia outra formulação linguística distante do tradicional à época. Podemos empreender, nisso, porquê a produção dickinsoniana comoveu e chamou os olhos da crítica, criando um estranhamento diante do que era tido como literatura, principalmente, no campo da poesia.

Para exemplificar tais posicionamentos, leiamos o poema *I held a Jewel in my fingers*, tradução de Augusto de Campos (2015):

Tive uma joia nos meus dedos –
E adormeci –
Quente era o dia, tédio os ventos –
“É minha”, eu disse –

Acordo e os meus honestos dedos
(Foi-se a Gema) censuro –
Uma saudade de Ametista
É o que eu possuo –⁷
(DICKINSON, 2015, p. 47)

O eu lírico frente à lembrança de algo que não mais possui é a tessitura do poema. Uma perda que já começa a ser construída a partir do primeiro verso trazendo um verbo no pretérito, demarcando que já não mais a possui a “joia”. O objeto perdido lemos como uma metáfora apontando para alguém/algo precioso que o sujeito poético teve em suas mãos e perdeu, assim os dedos, censurados (v. 6), carregam a culpa pelo não cuidado com o que tivera.

Essa leitura parte da observação da inserção de maiúsculas, traço dickinsoniano, em dois substantivos comuns: Gema⁸ e Ametista. Tal construção pode vir a revestir a palavra de uma outra carga semântica, tornando não apenas uma pedra preciosa, uma joia, é um enfático objeto de eleição que o eu lírico devotou amor e resguardou na memória. Como dito, sua importância pode ser apontada por essa opção da maiúscula.

Em continuidade, o sujeito menciona que adormeceu (v. 2) e acordou (v. 5) num pequeno espaço de versos e um dia tedioso os dividindo, ainda assim a saudade continua lá. O poema acabado, mas a memória irrompida no primeiro verso continua como propriedade do sujeito – ainda que na saudade, a vida continua entre seus caminhos do dia para acordar e a noite para adormecer; tudo que permanece é uma saudade do o sujeito tivera – ou tem (?).

⁷ *I held a Jewel in my fingers - / And went to sleep – The day was warn, and winds were prosy - / I said “Twill keep” - / I woke – and chid my honest fingers, / The Gem was gone - / And now, na Amethyst remembrance / Is all I own - (p. 46).*

⁸ A tradução de José Lira (2006) traz *Gem* como “pedra”.

Esta tradução de Augusto de Campos, partindo para outros pontos da linguagem dispostas no texto de Dickinson, é importante para nós pelo fato de manter alguns dos traços discutidos acima, os quais acreditamos manter a voz poética de Emily Dickinson ativa. A princípio, podemos observar a ocorrência dos travessões, ou hifens disjuntivos, nas duas estrofes temos o sinal se repetindo cinco vezes, enquanto dos sinais gráficos mais recorrentes temos apenas a vírgula.

A recorrência do sinal de travessão, nisso, vem alterar o ritmo do poema, demonstrando como Dickinson explorou outras possibilidades métricas⁹ ditas tradicionais. Também, uma contenção gerada pelo apagamento ou não inserção de elementos que a organização sintática suprime de forma elíptica. Tanto nessa tradução como em língua original, temos a ocorrência da conjunção “and”/ ”e”, com o uso informal e comum da expressão espontânea (WIECHMANN, 2015, p. 130). A elipse, no entanto, encontra-se na notada ausência de outros conectivos, principalmente na marcação do tempo.

Por meio disso, produz-se mudanças temporais abruptas entre os versos, como o eu lírico inicia a primeira estrofe com a flexão verbal “tive” (v. 1) e encerra com “é minha” (v. 4), numa ruptura de tempo não linear, possibilitando vários significados a cada outro leitor. Para Miller (1987 *apud* WIECHMANN, 2015, p. 1), as especificidades sobre a linguagem poética de Dickinson, pontua que esses elementos promovem e possibilitam que o leitor, frente ao texto, construa (re)significações pelo aumento da ambiguidade, o que possibilita-nos um hiato que traz a possibilidade e a licença para a construção de nossa análise.

Quanto ao plano estrutural da composição dickinsoniana, percebe Lira (2006, p. 75), “mais de um terço” foi concebido em duas estrofes de quatro versos, como no poema acima. E o autor ainda traz que no contexto da época tal estrutura não seria a realização de um poema, sob o efeito que “poemas curtos não eram considerados poemas em sentido estrito no Séc. XIX” (p. 80). Mediante a isso, podemos concordar com a consonância entre esses apontamentos do autor e o evento do estranhamento da lírica de Dickinson.

Quiçá de uma conclusão sobre a linguagem, precisamos percorrer a(s) temática(s) que atravessa(m) e transita(m) no texto da poeta. Temas como a Vida, Amor, Natureza, Tempo e Eternidade¹⁰ delinearam o todo poético. Nas palavras Augusto de Campos, desta forma, na lírica dickinsoniana:

9 Sobre métrica: “Sinônimo de versificação e metrificação, designam o conjunto de regras e normas relativas à medida e organização do verso (MOISÉS, 2013, p. 301).

¹⁰ Conforme coloca o tradutor Ivo Bender na coletânea *Poemas escolhidos* (2017)

Cruzaram-se [...] os traços de um panteísmo espiritualizado, de uma solidão-solitude, ora serena ora desesperada, e de uma visão abismal de universo e do ser humano. Micro e macrocosmo compactados em aforismos poéticos. Da observação da natureza, em suas mais humildes manifestações, ela consegue ascender às perguntas sem resposta da vida e da morte e do amor (ainda que recessivo e sublimado) em seus epigramas-enigmas conceituais [...]. *Sua geometria imaginária não tem limites* (CAMPOS, 2007, p. 19, grifo nosso).

Torna-se possível colocarmos que a poesia de Dickinson, assim, permeou temas sobre a existência humana e todas as experiências que se entrecruzam na trajetória humana desde o nascimento até a morte, passeando pelos lugares da natureza e percebendo a alma movente ali. As palavras de Lira (2006), Wiechmann (2015) e Augusto de Campos são, destarte, unânimes: a voz lançada encontrou limite, escapando, assim, às fronteiras do significado.

Harold Bloom, nessa toada, sinaliza o poema *That after horror that 'twas us*¹¹ (1861) como o início da irrupção de Dickinson na “ardente jornada para escapar aos significados” (BLOOM, 2017, p. 215); uma “expedição à consciência” (p. 217). Outro momento, ainda o autor ao ler o poema *There's certain Slant of light*, percebe e apreende um sentido “melancólico e deslumbrado”(p. 217), resultado de um eu-lírico que apreende da natureza, em um fim de tarde, a existência e o sentir – humano.

A possibilidade foi, então, o lugar de observação e envolvimento de onde emerge a temática da lírica dickinsoniana, como falamos, no entrecruzamento das vidas na Vida. Para ilustrar isso, vejamos a primeira estrofe do poema *I dwell in Possibility* (Eu moro no Possível), tradução de José Lira (2012):

Eu moro no Possível
Casa melhor que a Prosa
Com muito mais Janelas –
Superior – em Portas –¹²
(DICKINSON, 2012, p. 51)

Na simplicidade das palavras do cotidiano sob outra (re)significação, o sujeito poético traz como localiza está numa casa melhor que a Prosa, a da *possibilidade*. Perceber como o eu lírico contorna os versos, parece-nos um metapoema que considera o fazer poético perto da possibilidade do significado, lugar superior em portas (v. 4) e com muito mais janelas (v. 3). Na última estrofe do mesmo poema, ainda temos:

As Visitas – tão belas –
E por Tarefa – Isto –
Abrindo as minhas Mãos delgadas

¹¹ Aquele pós Horror – que éramos nós (Bloom, 2017, p. 215)

¹² *I dwell in Possibility – A fair House tha Prose - / More numerous of Windows - / Superior – for Doors* (p. 50).

A moradora da possibilidade também recebe visitas. Noutros poemas, trazendo aqui, seriam essas as flores, os pássaros, como o pintassilgo ou as borboletas do Brasil. Em outro poema Dickinson também retoma como essas visitas ainda podem ser incorpóreas e vindas de seu interior: “Sozinha não posso estar. / Os hóspedes vêm-me visitar. / Companhia incorpórea / Que dispensa chave. / [...] Sua vinda é sabida / Por correios internos [...]”¹⁴ (JOHNSON, 1963, p. 84). Não mantivera mesmo limites quando o assunto era expedições em sua consciência, abria as janelas e rompia os extremos territoriais e ouvia as companhias avisadas no interior.

Tendo em mente a presença pungente da possibilidade, a figura da poeta de Amherst é marcada, convergindo que leitores, pesquisadores e críticos por visões e (re)leituras de seus poemas, que por vezes bem diferenciadas e distintas, traçam caminhos diferentes. Como colabora Wiechmann (2015):

A obra de Emily Dickinson é vista pela crítica como inesgotável em sua capacidade de possibilitar múltiplas leituras, o que deve, em especial pelo uso de diferentes recursos de escrita, tais quais: a ambiguidade, a ironia, a elipse, os neologismos e a sugestão como principais responsáveis pelas diferentes interpretações que decorrem de um único poema (p. 20).

Assim, essa inesgotável possibilidade de significantes e significados traz um alargamento para que (re)leituras possam ser feitas. Para nós, assim, uma outra categoria temática não apontada acima, porém enviesada na história dos seres vivos será importante: a morte. Seja na Natureza, Vida, Amor ou Tempo, alguma ideia de morte está imbuída, como é de saber comum toda a experiência de vida dos seres.

Outros grandes poetas já fizeram uso do tema morte em seus escritos, mas conforme Johnson (1963), Emily Dickinson se destacava, versando em diversos pontos de vistas como: morte é algo terrível, um erro ou uma piada de mau gosto. O que não se pode descartar, em vista disso, é que a morte era uma companheira¹⁵, um momento de retorno *ao* que se for e, também, “um alívio bem-vindo para todos os males mortais” (p. 217). Entre esses e ainda outros argumentos sobre as considerações da morte, têm-se mais de quinhentos poemas sobre a temática. Classificando-se em três grupos:

No primeiro grupo incluem-se os que se ocupam apenas da morte física, ora descrevendo o ato em si com uma objetividade quase clínica, ora com veemência

¹³ *Of Visitors – the fairst – For Occupation – This – The spreading wide my narrow Hands / To gather Paradise* (Idem).

¹⁴ *Alone I cannot be - / The Hosts – do visit me - / Recordless Company - / Who baffle key [...] / Their Coming, may be known / By Couriers within – [...]*(JOHNSON, 1963, p. 84).

¹⁵ [...] *Dickinson sees it as a companion or the moment to go back to the life and refresh the pleasant memories* (SWARNAK, 2007, p. 29).

emocional, meditando na morte ou na transformação sofrida do rosto e no corpo da pessoa falecida. Outros poemas há em que a morte aparece personificada – em que o tema se cinge ao momento exato da transição de um estado para outro (JOHNSON, 1963, p. 217).

Emily Dickinson lançou voz e observou a morte. Contudo, há algo que não foi citado nos grupos apresentados: alguma presença da morte como símbolo erigido a partir da perda sem necessariamente haver falecimento de algum ser; o sentimento similar ao luto próprio do perder. Com isso, uma concepção de morte mais subjetiva, face às rupturas das relações nos mais diversos níveis e, ainda mais, para na (re)leitura, buscando anotar o lugar de constituição melancolia com seus traços e crescente.

Ainda em face disso, abordaremos no próximo capítulo alguns deslocamentos da melancolia, construindo seu(s) deslocamento(s) na Histórias e como a relação com a morte acontece. Anote-se, ainda, que a relação de melancolia e morte vai numa ressignificação e transvalorização da morte de saber comum, como matéria encerrada ou fim de ciclo biológico. Pauta-se, noutros sentidos que podem estar envolvidos, como o perder algo ou alguém, ou uma atmosfera e ambiência no espaço textual da Literatura e do Cinema.

3 ENTRE FACES: A MORTE NA CONSTITUIÇÃO DA MELANCOLIA

Encerramos o capítulo anterior apresentando algumas considerações envolvendo vida e obra dickinsoniana. Por conseguinte, iremos focar agora sobre o sentimento/estado de espírito/predisposição química do corpo que tem acompanhado a história da humanidade e, embora surja em faces e concepções várias, se relacionará em alguns momentos com a ideia de morte: a melancolia.

Inicialmente, algumas reflexões sobre como a melancolia vem acompanhando o curso da História serão apontadas nesse capítulo, quando acompanharemos questionamentos das faces que cercam tal conceito a cada época e momento socioculturais de forma teórica, como coloca Marie-Claude Lambotte, no livro *Estética da Melancolia* (2000):

A abordagem da melancolia remete, com efeito, a diferentes registros de expressão tais como a queixa literária, a alegoria iconográfica ou ainda o relato médico [...]. Entretanto, o esforço em revelar os modelos latentes próprios à descrição e à explicação da melancolia através de seus diferentes modos de apresentação, bem como em seguir seus deslocamentos e suas transformações em função da evolução sócio-histórica (LAMBOTTE, 2000, p. 9-10).

Vários registros expressivos trazem a melancolia e na linha histórica, como veremos, a literatura, a iconografia¹⁶ e o relato médico são proeminentes. Diante disso, já temos uma caracterização de como se dará nossas ponderações aqui. Um ponto a ser considerado, ainda, é a anotação feita por Jean Starobinski no livro *A melancolia diante do espelho* (2014): a melancolia “é talvez o que há de mais característico nas culturas do Ocidente” (p. 7). Tendo em vista isso, torna-se imprescindível discutirmos alguns aspectos da melancolia no construto histórico-social, apontando algumas considerações e ressaltando alguns deslocamentos a cada momento histórico.

3.1 A melancolia nos versos da história: as faces

No livro *A tinta da melancolia: história cultural da tristeza* (2016), Jean Starobinski traz um percurso e seus desdobramentos do estar-melancólico e como a percepção foi sendo alterada ao caminhar dos séculos, perpassando as abordagens, causas e tratamentos. Vale

¹⁶ Está relacionada ao estudo da representação de imagens, símbolos ou figuras. Entendendo-as como ícones, signos que “representa, por similaridade ou analogia, um objeto” (MOISÉS, 2013, p. 236).

delinear que não nos deteremos nas causas/consequências e as devidas reflexões sobre os tratamentos, mas buscaremos perceber elementos imbuídos na percepção melancólica.

3.1.1 *As faces antigas*

O livro de Gêneses, no qual irrompe toda narrativa do Livro Sagrado – a partir da Criação do Mundo –, constituinte do pensamento do Cristianismo, concebe uma origem aos séculos e seres. É nesse livro que o princípio dos tempos é explicado, iniciando com as criações e as separações – céu e terra – e findando com a criação dos sete dias, tendo o Criador feito tudo, de animais a árvores, rios e mares, bem como o homem e a mulher. Após esse período, os dois únicos seres, Adão e Eva, estão nos primeiros dias de recém existência e sob o aviso de não se alimentarem do fruto proibido, o qual promoveria o conhecimento do bem e do mal.

Com a sedução de uma serpente e desconsiderando o aviso, Adão e Eva provam do fruto que o Criador os proibira. Agir assim, trouxe à luz suas consciências de si, condições nas quais, além de nus, pecadores; desobedientes.

Consequentemente:

No momento em que Adão desobedeceu a ordem divina, nesse instante mesmo a melancolia se coagulou em seu sangue, da mesma maneira que a claridade foi abolida quando a luz se apagou [...] Assim ocorreu com Adão, pois enquanto nele a luz se apagava, a melancolia se coagulou em seu sangue, do qual se elevaram a tristeza e o desespero [...], no momento da queda de Adão o diabo insuflou-lhe a melancolia, que torna o homem morno e incrédulo (BINGEN, 1903, p. 143 *apud* STAROBINSKI, 2016, p. 46).

A melancolia, que teve início no ato que constituiu a desobediência, logo, o primeiro pecado, não permanece apenas no livro de Gêneses, desenrola-se também em outros personagens da Bíblia como os reis Saul e Davi. Notáveis seres, assim, trouxeram e apresentaram o pesar melancólico que, para Starobinski (2016), apresenta-se em dor, perda de/em si e ruínas na alma. Esses fatos atenuam-se à citação acima, provando como a melancolia pode ser explicada por meio da ideia de pecado e afastamento, ou esvaziamento, do divino.

É também em igual caminho as primeiras manifestações da melancolia na Antiguidade. Embora séculos anteriores à era cristã e a consecutiva divulgação da cosmovisão bíblica nas terras ocidentais, as primeiras mostras do sentimento de tristeza absoluta e um caminhar-vazio são apresentadas na obra *Iliada* do escritor grego Homero (928 – 898), no personagem Belerofonte. Starobinski (2016), assim, apresenta:

Homero, que está no começo de todas as imagens e de todas as ideias, nos faz captar em três versos a miséria do melancólico. [...] a história de Belerofonte, que sofre inexplicavelmente a cólera dos deuses [...] Tristeza, solidão, recusa a qualquer contato humano, existência errante [...] (p. 18).

Embora caracterizando Homero no início de todas as ideias, ressaltaremos que para o nosso trabalho, pensar no texto bíblico prorrompendo o pensamento é mais interessante. Isso, porém, não deve significar que pusemos os dois em comparação, mas que apenas, ao nosso entendimento, a concepção de Bigen (1903) cuja origem parte da Bíblia funcionará melhor para nossas análises e também, já posto anteriormente, a significação deste livro para a cultura do Ocidente.

Ainda mais, seja nas primeiras constatações ou manifestações, seja no texto cristão, seja na voz literária de Homero, uma linha tênue anota os registros da dependência humana frente a(os) deus(es) e, quando rompido, assemelha-se à figura de Belerofonte. Essas experiências são relevantes nessa época. Também outras concepções, concentradas na medicina desse mesmo tempo histórico atribuem a melancolia à fisiologia. Alguns mestres antigos, como Hipócrates (460 – 370 a. C.), falam sobre quatro humores presentes no corpo humano: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra¹⁷ (STAROBINSKI, 2016).

A alteração da bile negra concentrada no baço e o vício do sangue nesse líquido é a explicação de diversas afecções, como também a melancolia: o “negro é sinistro, tem a ver com a noite e a morte; a bile é amarga, irritante, acre” (STAROBINSKI, 2016, p. 21), isso aponta para nós a explicação da etimologia da palavra melancolia: *melas* (negra) *chole* (bile), acrescenta ainda o teórico: “o sistema dos quatro humores só é claramente afirmado no tratado *Natureza do homem*, tradicionalmente atribuído a Políbio de Cós, genro de Hipócrates (*grifo do autor*). No relato médico, assim, estava na desregulação fisiológica acarretando alguns condicionantes físicos, para nós, interessando apenas a bile negra.

Lambotte (2000, p. 32) acrescenta que “obscurecimento da razão” é uma das consequências, como também o afetado é arrastado para uma espécie de loucura ou alucinação. Concordando com isso, Starobinski (2016, p. 22) acrescenta um interesse da bile negra para inteligência, conferindo uma “superioridade de espírito, acompanhando vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico”. Desta forma, ainda é possível termos a percepção de uma linha filosófica envolvendo as concepções fisiológicas.

Noutras palavras, seria predominante no melancólico a elevação intelectual, visitando os lugares mais altos do pensamento (STAROBINSKI, 2014, p. 45). Consoante, Moacyr Scliar,

¹⁷ “O sistema dos quatro humores só é claramente afirmado no tratado *Natureza do homem*, tradicionalmente atribuído a Políbio de Cós, genro de Hipócrates (STAROBINSKI, 2016, p. 21, grifo do autor).

em seu livro *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil* (2003), vê uma melancolia Genial a qual possibilita aos afetados uma postura intelecto-artística resultando numa posição de destaque. Essa visão, entretanto, parte do filósofo grego Aristóteles na obra *Problèmes, livro XXX*, onde o pensador questiona o porquê que “todos os homens que particularmente brilharam em filosofia, em política, em poesia ou nas artes são melancólicos” (ARISTÓTELES, 1965, p. 154 *apud* LAMBOTTE, 2000, p. 32).

Para os discípulos de Aristóteles, isso é explicado por uma dupla origem da melancolia, tanto no corpo quanto na alma, no dizer de Lambotte (2000). Temos, com efeito, já especulado na história algumas considerações sobre o melancólico: afastamento do divino, desregulamento humoral e elevação do gênio. Todos perpassando e coexistindo entre os textos que nos levam aos primeiros momentos da história, seja na criação com a Bíblia, seja na Antiguidade com os filósofos, médicos e – acima de tudo – poetas.

3.1.2 Idade Média: a ‘acedia’

Distante do contexto apresentado anteriormente, mas não em ruptura, a Idade Média com o Cristianismo tomando outras proporções com o seu crescimento e notoriedade social, vê-se um incentivo à sua cosmovisão. Em consequência disso, conforme escreve Cordás e Emilíó (2017) no livro *História da Melancolia*, ocorreu a partir do século V um abandono de alguns textos clássico e um paulatino distanciamento do pensamento grego – também da medicina –, resultado do demasiado estímulo ao estudo das Escrituras Sagradas, consequentemente, também alteração de algumas concepções e, não diferente, no tocante ao estar melancólico.

Frente a isso, o entendimento sobre alguns aspectos da vida alterou-se. Os seres humanos, por exemplo, começam a ser entendidos sob algumas dicotomias: *corpo x alma* e *sagrado x profano*. O corpo, assim, é a matéria, receptáculo, “um aspecto paradoxal entre o sagrado e o profano” (CORDÁS; EMILÍÓ, 2017, p. 59). O relapso com esse corpo, a profanação ou o contato com o pecado, acarretaria algum abatimento da alma.

A melancolia sofre outra (re)definição de termos, sendo alcunhada como *acedia*, *acédia* ou *acídia*. Entretanto, esses termos podem ser discutíveis devido sua imprecisão e com isso, talvez não alcancem uma ideia de melancolia por completo, dada pela vastidão semântica que alcança: sendo conhecida como sinônimos de preguiça, apatia, indolência, torpor, perda da força moral (CORDÁS; EMILÍÓ, 2007). De fato, a condição *acídia* é causa de um descanso

indolente, resultando num abandonar do ofício monástico-cristão, o que significando não somente a presença da tristeza.

De todo modo, Lambotte (2000) coloca que o ar sombrio, ruínas interiores, desolação e uma aversão às coisas de Deus são descritos, alterando-se os afetados, por sua vez, agora são outros: sua ocorrência em “anacoretas, reclusos, homens e mulheres que se dedicam à vida monástica” (STAROBINSKI, 2016, p. 45). Daí que o termo *acídia* se torna importante, pois, derivado do grego “falta de cuidado” (CORDÁS; EMILÍO, 2007, p. 64) ou indiferença (SCLIAR, 2003), demonstra que a ideia da prostração melancólica sedava pelo desserviço na postura cristã e/ou enfraquecimento da fé.

Ainda nessa posição:

Alguns medievalistas entendem *acídia*, porém, mais como um termo medieval para a melancolia, próximo, quase indiferenciável, dos conceitos de *tristitia* (tristeza) e *desperatio* (desespero) [...]. Outros acreditavam que, não importando o que designasse, a *acídia* estava inserida na demonologia da época [...], assim, simplesmente sinônimo de demônio; para outros, o resultado final da entrega e da rendição (CORDÁS; EMILÍO, 2007, p. 64, grifos do autor).

Com essa citação, tencionamos como a visão da melancolia no medievo versa entre algum estado pecaminoso do corpo e a presença de um ser demoníaco, o que recai numa prostração consigo, ofuscando a postura de contemplação divina. Esta presença demoníaca, para Scliar (2003, p. 74), associa-se à tentação, “o pecado: a acedia era atribuída a um espírito maligno”, ressoando assim, conforme coloca ainda o autor, ora atribuída a solidão, ora às tentações da carne.

De modo que desencadeia tais percepções, podemos apontar uma certa potencialização da tristeza e sua raiz do pecado bíblico e a consecutiva possessão demoníaca pela visão da igreja. Lembremos que a ideia de pecado e de Lúcifer se concentram em lugares diferentes, o que não exclui suas relações. A questão é que a Igreja entendera que o pecado é o Diabo e vice-versa, construindo uma modificação na posição humana, pautada no medo.

Pecado ou não, ruínas interiores iam sendo percebidas e percorridas nas páginas medievais. Daqui, ainda, na figura do Eremita se construiu uma alegorização¹⁸ do temperamento melancólico, pontua Starobinski (2016), um solitário curvado em si. Com isso, percebemos que as concepções de melancolia na Antiguidade e na Idade Média, também se relacionavam com a questão da divindade, ora na crença politeísta, ora no monoteísmo cristão.

¹⁸ No sentido de torna-se alegoria; conforme Moisés (2013, p. 14), a alegoria constitui-se como um discurso que “faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra”.

Ou seja, a mentalidade no credo do ser divino e sua relação com o mortal, é fato considerável para o entendimento basilar sobre o melancólico.

Todavia, o que não se pode negar é que com ausência ou não de Deus, presença ou não de pecado, desregulamento do humor ou não, a flutuação do sentimento melancólico faz com que seus afetados se tornem envolvidos numa copiosa tristeza e desalento. As notas sobre como a melancolia fora entendida na Idade Média nos é interessante, ressaltando o pensamento que liga a melancolia e monastério. Assim sendo, notamos um retorno constante da face melancólica ligada ao afastamento do divino; reiteramos, assim, a valia dessa perspectiva para nossas análises.

3.1.3 O (re)nascimento melancólico

Meados do século XVI, a força de outros que a Igreja construiu fora colocada em jogo com uma crise ideológica na qual as ideias primeiro começam ser discutidas e verdades são postas em mesas para serem (re)validadas; tem-se, segundo alguns pesquisadores, a Reforma Protestante. A nível sociopolítico, o ambiente social via-se diante de alterações com o florescimento das cidades até as organizações a nível ideológico; erigia-se uma “nova forma de ser e estar no mundo ocidental” (CORDÁS; EMILÍO, 2017, p. 85).

Essa nova forma, comenta Scliar (2003), alcunhada de Renascimento por Giorgio Vasari (1511-1574), procedeu numa propulsão do pensamento cultural e intelectual, avançando em larga escala do que se pensara no medievo. Com a igreja enfraquecida, enfim, surge a oportunidade de os homens irem até outras fontes do conhecimento, ocorrendo uma busca aos clássicos da Antiguidade. Isso trouxe uma significativa marca à época: “Desde o Século de Ouro, da Atenas de Péricles, no espaço de cem anos, não se via gênios” (CORDÁS; EMILÍO, 2017, p. 85).

São, assim, Michelangelo, Montaigne, Shakespeare, Lutero e Cervantes esses exemplos que trouxeram e contribuíram nas modificações ideárias, conduzindo outra mentalidade para primeiríssimo plano e gerando disputa entre o místico e científico. O homem-religioso e a consciência teológica foram consecutivamente descentralizados, o papel avaliativo da moral humana já não estava concentrado com a Igreja.

Nesse contexto, o entendimento acerca do homem toma um caminho que se distancia do apertado círculo teológico-cristão e, não diferente, como coloca Santa Clara (2009, p. 4): “a crença na doença da alma posta pela Igreja à melancolia é colocada em xeque”. Isso resulta que

a ideia medieval de acedia associada à melancolia, uma afecção na alma provocada pela profanação do corpo, já não é mais suficiente.

Citando o pensamento do frade dominicano Battista da Crema, nessa toada, Scliar (2003) parafraseia que a ideia de melancolia renascentista já não significava a acedia de outrora. Esta, provocava uma preguiça e abatimento, enquanto percebia-se no homem melancólico uma habilidade/força para a produção intelectual e artística. Contribui também Starobinski (2016), que o filósofo italiano Marsílio Ficino vê a melancolia como o apanágio do poeta, do artista e do filósofo.

Diferente desse pensamento, tem-se o pensamento do suíço autodenominado Paracelso (1493-1541), a afecção melancólica é recorrente nos homens: “Eva era alegria; Adão, luto e tristeza”. Sobre uma suposta causa, Paracelso acreditava na ambivalência do alquímico e do químico (SCLIAR, 2003, p. 79). Ou seja, no melancólico, tal sentir seria resultado de uma alteração química do/no corpo ou além, estaria no tocante a algo externo, elementar.

O que, então, é visto a partir deste trânsito de concepções é que, tanto no pensamento de Battista de Crema como no de Ficino, há a ideia de uma melancolia atribuída e, de certa forma, promotora do pensamento nos filósofos e de arte nos artistas, similar ao problema levantado por Aristóteles na Antiguidade. Isso, todavia, é diferente para Paracelso que propõe um pensamento longe da ideal do gênio, ligando de um lado a explicação pela química ou por algo que foge algo no plano mais do subjetivo.

Posto isso, é necessário ainda tomarmos nota de uma obra que salta e torna-se um marco para os estudos da melancolia na época: *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. Publicada inicialmente 1621, abarca as experiências especulativas sobre a melancolia – um dissecar anatômico; o que toca o termo, de temperamento à doença, é analisado, decomposto, exposto.

Para Starobinski (2016), a obra:

A Anatomia é uma síntese genial, que reúne praticamente tudo que foi dito de notável sobre a melancolia, acrescentando a lembrança de inúmeras histórias [...]. Oferece-nos a suma completa do assunto, construída organicamente [...]. As suas dimensões ultrapassam as das obras anteriores sobre bile negra (p. 144, grifo do autor).

A Anatomia não é só relevante à época, mas ao tecido histórico do construto melancólico, a partir do retorno aos primeiros movimentos do viria-a-ser a melancolia, lá na Antiguidade, com nomes como Plutarco, Juvenal, Ovídio e Sêneca. Isso, contudo, não permanece apenas lá, mas alarga suas análises para outras contribuições, perpassando pela astrologia até o verso da literatura.

Ainda sobre a obra de Burton, temos:

Burton assume uma postura médica bastante ambígua, talvez dicotômica [...]. Lista entre as causas da melancolia, além da idade avançada, o temperamento, a hereditariedade e, até mesmo, afecções de outras partes do corpo, agindo no cérebro [...]. No entanto, ainda herdeiro do homem medieval, inclui também causas sobrenaturais, como Deus, diabo, mágicos, bruxas e questões astrológicas, entre as possibilidades etiológicas (CORDÁS; EMILÍO, 2017, p. 89).

Mediante isso, podemos perceber como o Renascimento é demarcado pelos retornos às considerações da Antiguidade nos primeiros movimentos e observações sobre os corpos que pesam em tristeza. As contribuições concentram-se ora na ideia de melancolia atribuída ao gênio, ora aproximadas ao entendimento dos quatro humores e sendo a melancolia uma doença causada pelo descontrole na bile no baço.

Entretanto, vale um questionamento: mesmo diante de tantas percepções numa toada de séculos depois, por que a teoria dos humores ainda permanece sendo validada? Antes de respondermos, vejamos a citação abaixo:

A *atrabilis* é a condensação metafórica da experiência direta que podemos fazer da melancolia e do homem melancólico. Até que a ciência se armasse de métodos anatômicos e químicos bastante precisos para demonstrar que a *atrabilis* era uma visão do espírito, esse humor negro permanecia a representação satisfatória e mais sintética de uma existência dominada pela preocupação do corpo, com o peso da tristeza [...] (STARONBISKI, 2016, p. 58).

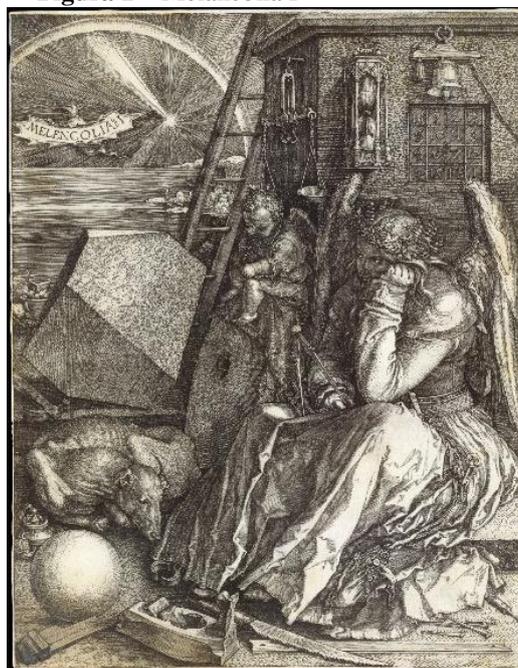
Tendo em vista essa citação e respondendo o questionamento levantado, o retorno à teoria de Hipócrates sobre os quatro humores, estando no descontrole do humor negro a explicação da melancolia, serve de subsídio para uma aproximação metafórica análoga ao peso do sentimento que ensombrece o corpo; uma noite descansa sobre a alma do melancólico. Desta forma, o pensamento humoral permanecia devido à falta um método que guiasse o homem outra explicação, longe da ideia de pecado.

Também, essa permanência é importante para levar-nos ao entendimento de que mesmo dotada de modificações e ressignificações, a melancolia não desaparece da experiência humana: ainda há noite no corpo/alma, ainda há dor na experiência-vida. Ela ainda segue sendo percebida no corpo numa tristeza, parecendo o melancólico estar num contínuo estado de descontentamento.

O melancólico foi também notadamente apresentado e representado no campo das artes influenciando artistas da época. Assim, longe do campo médico e da ideia de doença, a melancolia é concebida como metáfora (SCLIAR, 2003, p.82) e construída na arte sob o mesmo efeito já percebido: sentir no espírito curvado, pesando em tristeza e desolação.

A construção desses constituintes metafóricos fica bem colocada na gravura *Melancholia* (1514) do pintor renascentista Albrecht Dürer (1471-1528)¹⁹:

Figura 1 – Melancholia I



Fonte: site do *Metropolitan Museum*

A princípio, um leitor desatento pode apenas perceber que a figura sentada é um anjo. Todavia, destacaremos dois pontos segundo nossa leitura e consoante com Starobinski (2014): exaltação e abatimento. Do primeiro, notamos por ser a figura um ser divino, as asas comprovam isso e corrobora com o anseio humano do voo. Por outro caminho, o abatimento é configurado desde o peso da cabeça sobre a mão até um olhar que versa entre tédio e espera. Também, aproxima-se à uma inexpressividade, para Lambotte (2000), causada por um desespero sem causa.

A figura pode nos guiar até os empreendimentos sobre o entendimento renascentista de melancolia: seja como entidade médica seja como metáfora. Como entidade médica, a personagem figurada na gravura num descontrole atrabílico, o qual a fizera parar, cansando seu espírito, resultando no abandono do trabalho – as ferramentas lançadas ao chão: volta-se o melancólico para si.

Como metáfora, está próximo da submersão em si é a hora e a vez que o gênio exacerba: a mão a apoiar a cabeça é o pensamento que pesa e deixa-o exausto. Para Starobinski (2014), aponta a presença do “corpo que pesa, um espírito que se ausenta”. O gesto capturado

¹⁹ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

torna-se um ícone possuidor de significações ambíguas, num trânsito de um sentimento de morte ou um caminhar por pensamentos divinos.

Entrementes, as possíveis (re)leituras sobre a figura acima, são similares as tentativas de buscar e exhibir um pensamento causa-consequência da melancolia. Talvez, por essa tentativa somada com o resgate dos textos clássicos gregos que seja o Renascimento a Era de ouro da melancolia, como coloca Starobinski (2016). Os “gênios”, filósofos, médicos, frades e outros, mesmo trazendo suas válidas contribuições são partes de um constitutivo maior da melancolia, que toca e mora no mortal-ser em sua fatídica existência.

3.1.4 O Iluminismo e a ascensão da Idade Moderna

O distanciamento da ideia religiosa tomado pelas Ciências, embora tenha iniciado na época acima discutida, tem seu apogeu no século seguinte: XVIII. Os homens, assim, guiados pela utopia de que o conhecimento e cultura seriam direções para um melhoramento do mundo (CORDÁS; EMILÍO, 2017) e num clima social de transformações de algumas estruturas sociais, sentem a necessidade de uma nova forma de compreender vários aspectos do mundo.

A partir disso, resulta o que viria-a-ser o Iluminismo. Nomes como Diderot, Kant, Spinoza, Voltaire e Rousseau saltam como personalidades que se baseiam nessa perspectiva para um (re)pensar, assim, moldado pela razão e empirismo. Diante disso, a experimentação passa a ser essencial no fazer científico e resulta no afastamento com o pensamento da Igreja.

Cordás e Emilío (2017), sobre essa nova forma, destacam que não diferente os estudos sobre melancolia também superam o dogmatismo religioso e, agora, é visto unicamente sob a ótica da Medicina. Os autores ainda acentuam nomes como Willian Cullen (1710-1790), Vincenzo Chiarugi (1759-1870) e Franz Anton Mesmer (1734-1815).

Para o médico escocês Cullen, o primeiro a empregar o termo ‘neurose’, qual contemplava doenças que iam de artrite a epilepsia e quadros ansiosos, como colocam Cordás e Emilío (2017), a melancolia estava alocada às doenças mentais, apresentando um quadro com “uma alteração na função nervosa” e “poderia ser explicada ao se compreender que diferentes partes do cérebro estão, em um mesmo e determinado momento, em estado desigual” (p. 100).

Starobinski (2016), similarmente, pontua que essa ideia versa na antiga teoria hipocrática, só que revestida de uma visão moderna: “mas de agora em diante tudo acontece no próprio sistema nervoso, a desordem diz respeito a um só órgão em suas diversas partes” (p.

66). Assim, as disfunções químicas nesse órgão explicam o desencadeamento da melancolia e não mais o baço, como pensara os Antigos.

Cabanis (1802), citado por Starobinski (2016), acrescenta considerações sobre o deslocamento da teoria hipocrática, onde a ideia de fluidos se deslocou para outra perspectiva, a qual percebia em alguns sujeitos uma predisposição para a melancolia, mas não a própria doença, ou seja, “o temperamento melancólico não faz a melancolia: oferece-lhe um terreno propício” (Ibidem, p. 66). Desse pensamento, ressoa a ideia da melancolia nos gênios e traz para nós uma aproximação e a possibilidade de retorno ao questionamento aristotélico.

Neste decurso, assim, algumas visões veem a melancolia como uma particularidade do ser, uma forma de sofrimento ligada ao indivíduo em suas múltiplas vivências, ou também uma verve poética e filosófica. Em contrapartida, essa singularidade do indivíduo não permanece forte frente a ciência, não cabendo mais aquela posição mais subjetiva, já não há mais posição singular do sujeito.

No século XIX, diante do avanço da tecnologia e vários eventos consecutivos para a época, outra configuração social vai acontecendo. Entre essas, no campo da Medicina, a continuidade do entendimento sobre as doenças mentais foi dada, acrescentando algumas especificidades, demarcando as fronteiras aproximando e separando entre as doenças.

Entretanto, consoante ao pensamento de Cullen, um novo termo passa a ser empregado: depressão. Cordás e Emilío (2017) notam que uma depuração do conceito de melancolia ocorre, podendo designar qualquer forma de loucura e em consequência disso, o termo melancolia vai se tornando mais restringido cedendo à aparição da depressão, o qual aparece mais intensamente nos dicionários médicos a partir de 1860 (CORDÁS; EMILÍO, 2017, p. 112).

Consoante a isso, ainda temos que:

Esquirol, discípulo de Pinel, sugere que a terminologia melancolia seja retirada da Psiquiatria ou deixada aos poetas e filósofos por possuir uma conotação muito vulgar e leiga, imprópria para a utilização nas classificações da ciência psiquiátrica. Esquirol propõe o termo “lipemania” no lugar de melancolia, possibilitando uma primeira divisão entre os transtornos do humor (ocasionados pela paixão triste) e os transtornos do juízo: monomania (ocasionada pela afetividade triste e exaltada) (SANTA CLARA, 2009, p. 5).

Conforme essa citação, temos dois médicos notáveis para a Psiquiatria Francesa da época: Philippe Pinel (1745-1826) e Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840). Partir da colocação acima, pode parecer que potencialidade poética da melancolia é resgatada, porém o termo vai sofrendo um desbotamento das páginas da ciência e vai cada vez mais até a margem

das percepções científicas. Cordás e Emilío (2017), nisso, explicam em como a separação entre a ideia de melancolia como doença foi incisiva no que se pensara anteriormente.

Dessa forma, “Esquirol proclama que a psiquiatria deve ser entendida como uma ‘medicina mental’ e buscar esse entendimento na anatomia cerebral” (CORDÁS; EMILÍO, 2017 p. 118), não sendo relevante recorrer aos filósofos e aos moralistas da Igreja. O caráter enobrecedor, outrora visto, já não era uma das especificidades no melancólico, o que continuava era seu peso em existir, o sentir triste.

O arco discursivo que fez a ciência, desde o Renascimento até os séculos XVII e XIX, nos fornece uma impressão do abandono ou ruptura das primeiras perspectivas da literatura homérica, da problemática levantada por Aristóteles, bem como da figura de Durër (figura 1), que recaí sobre o peso de uma existência enegrecida por uma descomunal tristeza nos dias.

Entretanto, uma última perspectiva que gostaríamos de abordar possibilita irmos até um lugar subjetivo de uma melancolia que ainda está no poeta, no filósofo, no homem que sente a existência pulsar nos caminhos de si. Essa vertente, assim, encontramos na Idade Moderna: Sigmund Freud (1856-1939), contribuinte notável da/na Psiquiatria. Em seu artigo de 1915, dessa forma, *Luto e Melancolia*, o autor observa o luto mediante uma reação ao desapossar de um objeto qual um sujeito destinava amor, um perder simbólico ou real.

3.2 Morte: o luto e a melancolia

Para sua incursão sobre a melancolia, Lambotte (2000) envereda nas reminiscências do que falara Freud em seu artigo *Luto e Melancolia*, originalmente publicado em 1915²⁰, acentuando que:

[...] o melancólico aplica-se em perpetuar ritos eternos de uma cerimônia fúnebre cujos motivos ignora. É por um luto permanente que ele parece, com efeito, afligido, como o amigo taciturno [...] (LAMBOTTE, 2000, p. 75).

O melancólico-doente segue, metaforicamente, numa marcha fúnebre, afligido, triste e, acima de tudo, desamparado. De todo modo, o que, de fato, perdera o melancólico para perpetuar tais ritos? Parece-nos que nem ele mesmo sabe, se o sabe, ignora. Todavia, é notado o “sentir-se desamparado” em tais sujeitos.

²⁰ Nossas consultas ao texto se deram no livro *Neurose, psicose e perversão* (2019).

Com os estudos sobre melancolia se desdobrando numa ótica mais científica, não diferente, o psicanalista Sigmund Freud trouxe suas contribuições para o campo médico num contexto epistemológico de uma melancolia equiparada à depressão. Contudo, ocorrendo um desprendimento de tais concepções e suas caracterizações:

Ele rompe com a tradição médica de sua época, instaurando uma nova perspectiva acerca do fenômeno, ao ir além de um diagnóstico pautado sobre observações sintomáticas do adoecimento e justificado por algum tipo de lesão orgânica, muitas vezes não especificada (SANTA CLARA, 2009, p. 7).

Assim, a nova perspectiva sobre o fenômeno revisita algo mais que apenas a lesão orgânica no cérebro, pautando as análises para o sujeito que sofre algum sintoma, demandando análise. Ainda para o autor, a melancolia é levada ao estudo de um sofrimento mais subjetivo num vislumbre como edificada sob alguma(s) perda(s) e/ou desamparo(s) e os afetos imbuídos e consequentes ao evento.

Como Lambotte (2000) acentua:

É notável constatar, nesse momento da história da melancolia, como o termo foi reabilitado por Bleuler e Freud [...] e como Freud rompeu expressamente com a tradição médica para abordar [...] um sistema léxico sem nenhuma relação com os campos anteriores de definição (p. 39).

Para a autora, a abordagem freudiana da melancolia recorre para um campo de definição distante da tradição médica, movendo-se para um ambiente mais filosófico fazendo o uso de comparações entre afetos envolvidos no luto. Inicialmente, Freud (2019) discute como o conceito de melancolia oscila, sua (re)leitura não permeará mais na tentativa descritiva da doença, o que fizeram os médicos de sua época, mas comparar a natureza da melancolia com o luto; configurado aos traços melancólicos uma “reação à perda de uma pessoa querida” (p.100), antes elegida como objeto de afeto.

A análise dos sintomas se mantém num desânimo fortemente dolente. Por sua vez, a causa é que se redireciona à perda, ainda que não tenha realmente acontecido. Como explica o psicanalista:

Em uma série de casos é evidente que ela também pode ser a perda de um objeto amado; em outras ocasiões é possível reconhecer que a perda é de natureza mais ideal. Não é que o objeto tenha realmente morrido, mas, como objeto de amor, foi perdido (por exemplo, o caso de uma noiva abandonada) (FREUD, 2019, p. 102).

Por ser o objeto existente ou não e partindo da eleição do sujeito, a melancolia parte de um lugar de análise metodológica e científica, que atribuirá às funções cerebrais, para uma análise mais subjetiva ao sujeito. Partindo das observações do luto, é notado na melancolia a

presença alguma morte/perda, trazendo para nós na ideia da morte de algum objeto de amor elegido pelo sujeito a melancolia.

Freud (2019), nisso, traz uma ressalva: em alguns casos não é possível a identificação do objeto, apenas como o sujeito vive amparado nos resquícios do que partiu, do objeto ideal. Na leitura de Lambotte (2000, p. 79), o melancólico talvez tenha matado este objeto como uma sobrevivência para o modelo elegido ideal. Assim, “morto e devorado” o ser amado passa a viver na margem, funcionando como se o sujeito elegeesse algum objeto de afeto, porém, quanto posto à força da realidade é forçado a matá-lo, vivendo em suas idealizações.

As leituras de Freud (2019) e Lambotte (2000) possibilitam, com isso, um teor subjetivo da melancolia que retorna para as singularidades do sujeito já percebido em tempos anteriores, conforme apontamos. O que corrobora em direcionar nossa análise ao observar a reverberação da melancolia entre a Literatura e Cinema, amparados na volta à queixa literária e os ícones construídos no texto cinematográfico.

Desta maneira, mantendo também a proposta da perda do objeto de amor resultante na melancolia proposta por Freud (2019) e a partir de outros lugares observados como significativos, concentraremos nossas análises na próxima seção em como essa melancolia é construída na representação do discurso cinematográfico no objeto de nossa pesquisa, *Além das palavras* (2016). Com isso, retomaremos essas e algumas outras considerações sobre a melancolia, percebendo como, a partir da suposição freudiana, podem ser alargadas e deslocadas para a possibilidade de outra(s) leitura(s).

4. UMA DOR (D)ESCRITA: UMA LEITURA SOBRE A MELANCOLIA NO CINEMA

A melancolia, como discutimos anteriormente, está próxima das vivências da humanidade, existindo e coexistindo em faces e deslocamentos distintos. O que nos interessará a partir de então é como o sentir melancólico é representado nas artes, como percebemos que desde Homero e o construto do texto bíblico, alguns personagens apresentavam em sua configuração a constituição de alguma melancolia. No texto homérico, um sentir bem próximo da cólera dos deuses e seu desamparo; no bíblico, embora bem similar, põe a presença do ser demonico – que só teríamos maior discussão na Idade Média - e as relações com o pecado.

No Renascimento, época de ouro da melancolia, se faz presente na arte, lembremos da figura de Albrecht Dürer (figura 1). O sujeito agora é próximo de uma criatura divina expulsa de algum Paraíso. Temos, com estes exemplos, a arte dando voz e traços à estética melancólica. Assim, podemos observar – e reiterar – como a(s) arte(s) pode(m) conceber e sustentar esta estética e, não diferente como anotamos no percurso históricos, por meio da linguagem (re)produzir espaços de melancolia, qual, após nossa revisão histórica, percebe-se que os deslocamento também recaem nestas obras.

O Cinema não está isento. Embora seja deveras novo posto as outras artes, a sétima das artes teve uma maturação muito precoce e isso não significa que amadureceu sem qualidade. Sobre seu surgimento alguns autores redirecionam o final do século XIX como marco inicial; com o cinematógrafo, invenção também do dito século, as imagens poderiam ser captadas. A câmera permanecia estática e sem captação de som, assim impossibilitava a presença de diálogos e/ou ruídos: tem-se o Cinema Mudo. Nisso, as produções tinham o apoio dos intertítulos para a significação do enredo, até o advento da captação de áudio e da possibilidade de mobilidade da câmera.

Estava, com as mudanças, sendo constituída uma linguagem para o cinema, o que traria muito ganho para a sétima arte e qualidade em suas produções. Haja vista, que inicialmente o papel da câmera cumpria o registrar do cotidiano, a realidade; Marcel Martin, em *A linguagem Cinematográfica* (2013), no entanto percebe que a câmera não apenas registra, mas “a câmera cria algo mais que simples duplicação da realidade” (p. 15), sendo, assim, o cinema arte desde o início; e, sendo arte, também é linguagem. Nisso, Oliveira e Colombo (2014, p. 15) comentam que, parafraseando Walter Benjamin (1994, p. 195), reconhecer arte como arte há uma necessidade de considerá-la como linguagem. É importante, assim, discutirmos algumas questões concernentes a linguagem no Cinema.

4.1 Considerações sobre a linguagem cinematográfica

Posto o pensamento sobre o Cinema como arte, logo portador de uma linguagem, abordaremos agora algumas considerações necessárias. Similar ao texto literário, na linguagem cinematográfica estão imbuídos alguns elementos que podem estar passíveis de significação. O que difere entre a Literatura e o Cinema, nesse ponto, é que o material literário basicamente é a palavra, se organizando em frases e fragmentos que podem ganhar outras leituras a partir do estabelecimento de relações com outros objetos “externos” à matéria textual – podemos citar o contexto social, o autor, as intenções de leitura entre outros elementos.

Outro fator que também diferirá, contudo, será que na Sétima Arte tais significantes são imagéticos. Como coloca Martin (2013), a imagem captada pela câmera consiste em o elemento base na linguagem Cinematográfica, criando uma realidade que já não é mais o objeto gravado; quando posto num contexto que comporá o ato fílmico, a imagem está ainda mais distante desse objeto filmado *a priori*.

Martin (2013) ainda pontua que “convertidos em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda [...]” (p. 16, grifos do autor). O Cinema é então linguagem graças à uma escrita realizada num estilo. Embora possuidor de uma escrita, no Cinema temos uma linguagem e não uma língua, é importante que tracemos as fronteiras.

Para explicar isso, Martin (2013) cita o semiólogo Christian Metz (1971, p. 216-217) o qual assevera que as menores unidades significativas não apresentam significado estável e universal. Em todo construto fílmico as menores partes passíveis de significação estarão sob uma forma significativamente igual. Em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam (2013) também argumenta: “[...] o cinema não constitui uma linguagem amplamente disponível como um código. [...] para falar uma língua, basta usá-la, ao passo que falar a linguagem cinematográfica é sempre, em certa medida, inventá-la” (p. 131).

Embora algumas convenções e modos-de-fazer cinema sejam bem similares, ora por se concentram no mesmo subgênero, ou pela relevância da forma que fora tomada como basilar e seminal, os elementos dessa realização linguística não estão dispostos num código maior. Nesse ponto, Metz (1980, p. 81 *apud* OLIVEIRA; COLOMBO, 2014, p. 25) vê a linguagem cinematográfica como um “conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais”, sendo

assim, códigos gerais (elementos comuns em todos os filmes) e específicos (traços de determinados filmes).

Torna-se possível, com isso, significarmos alguns traços do filme, sabendo que a linguagem se constitui pelas propriedades imagéticas. Stam (2013, p. 132) ilustra que como na linguagem literária a escrita manifesta a expressão da mensagem, no cinema o material de expressão, comportando as mensagens, “compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do planos)” e ressalta que:

O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordinários específicos.

A leitura de um filme, assim, está no trato com esse discurso composto por codificações e procedimentos visto a partir dos cinco canais elencados acima. Não exemplificaremos cada um neste subtópico, cabe-nos o intento de acentuar que nossas leituras estarão enfocadas primordialmente na imagem fotográfica, por meio de captura de tela (*print screen*), fazendo uso dos elementos presentes na *mise-en-scène*²¹ e como eles são significantes para a constituição estética da melancolia. Um adendo: ressaltamos a necessidade de partirmos para outros canais, quando necessário, a fim de consolidar a nossa análise.

Já entendendo a possibilidade da leitura de um produto fílmico, similar como realizamos a leitura da linguagem literária, também como teorias e escolas de estudo pensam o texto literário e suas significações possíveis; os signos imagéticos na linguagem cinematográfica e seu potencial passivo de suscetíveis interpretações dentro do espaço-tempo da obra, veremos como a realização dos elementos fílmicos podem estabelecer uma relação com o exterior do texto fílmico – para o interior de outros textos.

E com isso temos as considerações sobre a intertextualidade. Segundo Stam (2013, p. 225), “as teorias da intertextualidade passaram a considerar que todo texto e qualquer texto mantinha relação com outros textos e, portanto, com um intertexto”. Assim sendo, o texto fílmico pode apropriar-se de um texto anterior na construção de sua narrativa, como a linguagem literária também faz uso.

²¹ Ou cenários representam a disposição da coisa filmada, disposta num quadro e ambientação. Podem ser interiores ou exteriores, natural o artificial, e desempenham um papel provedor do realismo e verossimilhança à cena (MARTIN, 2013, p. 67-68).

O autor ainda embasa sua discussão trazendo e localizando os estudos de intertextualidade para Kristeva, em 1960, já traduzindo o dialogismo discutido por Bakhtin na década de 30, conceito no qual “remete à necessária relação entre qualquer enunciado²² e todos os demais enunciados”. Uma vez que se constitui assim, o texto fílmico pode relacionar-se com outros textos a partir de seu discurso construído.

Reiterando os códigos presente na prosa literária ou na inserção de elementos que quando confrontados no todo fílmico, percebe-se a latência de outros textos sendo acessados. Por exemplo, em nosso *corpus* a intertextualidade acessa alguns poemas na construção da narrativa, inserindo-os a partir dos recursos linguísticos da linguagem cinematográfica. Posto isso, a seguir nos deteremos em nossas análises.

4.1.2 Além das palavras: versos do poema no Cinema

No primeiro capítulo abordamos alguns pontos sobre vida e obra da poeta Emily Dickinson, suas vivências na cidade de Amherst, a temporada de estudos e a opção por uma reclusão da sociedade. É a partir desses pontos e outros lugares de conflitos que o drama *Além das Palavras*, em inglês, *A quiet Passion*, lançado em 2016, do diretor britânico, também romancista, ator e roteirista, Terence Davies, é construído. Davies também dirigiu filmes como *A canção do pôr do sol* (2015) e *Amor profundo* (2011).

Em *Além das Palavras*, Davies lança o olhar na vida de Emily Dickinson desde a recusa de declarar sua fé publicamente, os conflitos da poeta com seu mundo, as dificuldades de publicar seus textos, os relacionamentos e, poeticamente, sua morte. Também nessa construção, o diretor insere o discurso literário na composição das cenas, inserindo ao texto fílmico alguns poemas de Emily Dickinson.

Por isso que acima trouxemos algumas considerações sobre a discussão da linguagem cinematográfica e das possibilidades das relações de intertextualidade(s) nestas duas artes, também para fundamentar as nossas análises adiante. Nessas, discutiremos, a fim de cumprir nossos objetivos, a constituição da melancolia e seus deslocamentos no discurso fílmico, observando também como o diretor faz uso da intertextualidade com a lírica de Emily Dickinson na composição de *Além das Palavras* (2016) e os acarretamentos significantes dessa inserção.

²² “Um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer ‘complexo de signos’, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, *até um filme*” (STAM, 2013, p. 225, grifo nosso).

4.2 Do filme: A constituição da melancolia além das palavras dickinsonianas

A vida de Emily Dickinson, no texto fílmico, nos é apresentada a partir da vivência da poeta no *Mount Holyoke Female Seminary*²³. Partindo do já discutido na parte inicial deste texto, sabemos que a postura da poeta frente à realidade religiosa de sua época não foi das mais, em termos, aceitáveis. Isso é primorosamente bem capturado e introduzido na cena que irrompe a narrativa fílmica, como veremos abaixo:

Figura 2 - Confissão pública de fé



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Já inicialmente, temos as estudantes nos sendo apresentadas num Plano Conjunto/Americano²⁴ e inicia-se uma apresentação, o que entenderemos ser a confissão pública de convicção na fé como trouxemos acima com Johnson (1963). Assim, temos as seguintes palavras:

Sra. Lyon: Vocês chegaram ao final do segundo semestre. Algumas permanecerão aqui para terminar os estudos. Outras sairão para o mundo. E, como de costume, lanço a vocês a pergunta mais importante, que diz a respeito ao seu bem-estar espiritual. Vocês querem seguir a Deus e ser salvas? (ALÉM DAS PALAVRAS, 2016, 00: 01: 27).

Nesse contexto, as quais desejarem tornarem-se cristãs e serem salvas são orientadas a irem para a direita; do grupo, as que sobraram e esperam ainda a salvação, para a direita. Assim, as seminaristas vão organizando-se conforme essas orientações. No entanto, Emily Dickinson resta, sozinha, como vemos abaixo:

²³ No filme não é apresentado o local, mas pudemos inferir ser o seminário a partir das contribuições de Johnson (1963) sobre o censo realizado, apresentado no primeiro capítulo.

²⁴ Um plano é determinado “pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada” (MARTIN, 2013, p. 39). Assim, os nomes de cada plano dar-se-ão a partir dessa relação acima; entendemos a existência de uma junção dos planos; no Plano Conjunto, têm-se um enquadramento mais fechado e, por sua vez, no Plano Americano o enquadramento concentra-se acima do joelho do tema gravado (ANCINE, 2005).

Figura 3 – Fora da Arca da Salvação



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Dickinson, pondo-se nessa posição, é questionada pela líder se ela realizara suas preces. Em confirmação, Emily completa ainda não crer terem suas preces feito muita diferença para o Criador. Na figura, podemos perceber a centralização da personagem, isso podendo ser aproximado de uma excentricidade. Poucas meninas estão enquadradas, apenas Emily Dickinson está disposta, ganhando uma notoriedade.

Na temática, temos Johnson (1963, p. 26) que comenta a respeito dos grupos que resultavam após este censo, também o diretor captura isso bem como vemos figura acima: grupo das salvas – cristãs professas – (à direita), as que ainda tinha alguma esperança (à esquerda) e o grupo das sem esperança: Emily Dickinson. A postura da moça é irreverente.

A personagem foi, assim, diante de todas, colocada numa posição de pecadora, embora argumenta não sentir *despertar* para o pecado, logo não carecendo de algum perdão. Se pensarmos, todavia, sob o entendimento cristão, esse despertar não aconteceria, haja vista todos já nascerem pecadores. Nessa visão, uma parte do discurso da Sra. Lyon é bastante sugestivo:

Sra. Lyon: Uma pecadora contra um Deus sagrado e sob condenação e sujeita a todo momento a arder pela eternidade [...] não consegue fugir da ira vindoura. A verdadeira pergunta é: você está na arca da salvação? [...] Você está sozinha em sua rebelião, Srta. Dickinson (ALÉM DAS PALAVRAS, 2016, 00: 03: 16).

A ideia sobre o pecado, na cosmovisão cristã, interliga-se à existência humana. Bingen (1903), citada por Starobinski (2016), analisando a melancolia empreende o entendimento que desde o primeiro ato de desobediência ao Criador e isso é próximo também ao pecado: ele é parte de nós, como a melancolia. Neste primeiro momento, a melancolia será vista a partir “do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre consciência e divino”, como interpõe Yves Bonnefoy em Starobinski (2014, p. 7).

Por isso, as palavras da Sra. Lyon tornam-se importante. Intimamente ligadas à noção da desobediência humana resultando na maculação de todos os filhos e filhas de Adão, estão todos no lugar de pecadores. Esse “despertar”, mais perto de *estar consciente* do pecado, seria o resultante do trabalho e empenho disciplinar no seminário como guia na peregrinação a partir de suas preces e confissão do pecado.

A partir da *mise-en-scène* na figura 3, um sentimento de opressão se constitui na disposição das garotas no quadro. Já, esteticamente anunciado, não estão na mesma posição. A decisão da jovem invade a tela, assumindo um tom de pesar e é marcada pelo esvaziamento das outras meninas – que na arca da salvação. O tom azulado é quase totalidade no *frame* e fica mais perceptível ao telespectador; a cor-de-céu sem grandes tempestades invade a tela.

De certo, poderíamos aproximar a tonificação azulada em referência ao céu, lugar de desembarque da Arca da Salvação. Sobre questões celestiais, um outro dado pode ser passível de significação: a janela. Notamos que a personagem, como dissemos, está centralizada no quadro; também, percebamos que duas janelas inseridas na *mise-en-scène* parecem formar o desenho de um olho.

Nesse pensar, podemos trazer as janelas sob dois aspectos: primeiro, como elemento representativo de julgamento, haja vista o clima explícito na trama; segundo, como a liberdade, as possibilidades nos extremos do (in)consciente dickinsoniano, construindo uma Emily Dickinson (a personagem) que caminha para outros lugares e suas respectivas liberdade, fugindo do sistema religioso do seminário, que não a fizera despertar.

Em continuação, “*Yes, Mrs. Lyon*”, é tudo que consente a personagem, embora tenha revelado temer estar fora da arca da salvação. Um corte, após seu consentimento, produz uma continuação abrupta da cena, as cores rapidamente somem. É o mesmo espaço anterior, mas, além da personagem Dickinson, não há ninguém. Tudo empalideceu e a única luz é a externa – é para lá que a personagem olha:

Figura 4 – A angústia pós êxtase



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

A primeira constatação importante na imagem acima é o Plano Geral (PG)²⁵ disposto para a apresentação inicial. Nas palavras de Martin (2013, p. 40), esse plano, “reduzindo o homem a uma silhueta”, promove que as coisas o devorem. O autor ainda completa que tons psicológicos e uma ambiência pessimista são provocados, “exprimindo, portanto, a solidão”. Essa construção se liga e complementa as palavras anteriores da superiora, estando a personagem sozinha em sua rebelião.

O tecido melancólico começa, assim por dizer, já envolvido nesta criação que a câmera realiza. Solidão e tristeza, notadamente percebidas neste momento, intimamente versam nos traços da melancolia, que mesmo diante de seus deslocamento e alargamentos, foram estados que não abandonaram os melancólicos. É importante também retornamos que na Idade Média o peso melancólico estava integrado ora aos religiosos imersos numa vida monástica, ora na mentalidade de pecado – profanação do corpo, peso no espírito –. Isso, no texto fílmico, perto dos momentos anteriores – tão claros e iluminados – deságuam no agora negrume e solitário estar melancólico; num corpo maculado pelo pecado.

Compõe também a cena um *travelling*²⁶ para frente se aproximando da personagem e a voz em *off*²⁷. Do primeiro, Martin (2013) denota a intensão subjetiva, a partir da criação de uma expressão da tensão mental de algum personagem. Concomitantemente a este recurso, a voz em *off* leva-nos numa expedição à consciência da personagem, seu monólogo interior, expondo o seguinte:

Emily Dickinson: Por todo instante de êxtase nós pagamos angústia em proporção aguda e trêmula ao nosso êxtase. Por toda hora querida severas razões de anos, cousas vãs disputadas, cofres cheios de prantos (ALÉM DAS PALAVRAS, 2016, 00:03:52).

Estabelecendo-se, com isso, uma relação intrínseca entre o monólogo – interior – e o acontecimento anterior, o êxtase de sua decisão e a angústia resultante dessa atitude. A personagem que de certa forma ouvira sua consciência não a julgando como pecadora e necessitada de perdão – seu instante de êxtase –, agora, por sua vez, a partir das configurações da linguagem cinematográfica, sente o preço da angústia; o peso da angústia. Esta observação nos encaminha e ressoa a construção de uma atmosfera melancólica, próxima das faces antigas

²⁵ No Plano Geral (PG), uma área grande é enquadrada, permitindo acesso aos detalhes (ANCINE, 2008).

²⁶ Consiste “num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 2013, p. 49)

²⁷ Do plano sonoro, “materializa o surgimento de [...] uma reflexão à consciência de um indivíduo [...], ou que lhe exprimem uma ideia que lhe ocorre naquele momento” (p. 213).

e o entendimento da melancolia resultando o abandono do divino, **ponto 3.1.1**; o desobediente que sofre a desolação dos deuses, caminhando à esmo.

Existe ainda outro ponto que a voz em *off* estabelece: uma intertextualidade com a Literatura, estabelecendo uma aproximação com os versos da poeta. No texto fílmico, os eventos notadamente explícitos podem ser aproximados com a voz poética do poema inserido em tela. Na tradução de José Lira, temos:

Pelos momentos de alegria
Se pagará com em proporção
Ao êxtase com uma pungente
Uma aguda aflição.

Anos de sórdida penúria
Por uma hora de prazer –
Juntar tostões de amargas penas,
Arcas de pranto encher!
(DICKINSON, 2011, p. 247)

O leitor do filme é aproximado da lírica dickinsoniana; os que já a conhecem, podem vislumbrar uma constituição verossímil e poética, o que provoca um aprofundamento na narrativa. Sobre esse poema, o professor Daghlian (2009, p. 180) pontua que este sofrimento “apresenta-se como uma consequência natural do êxtase” e mais, “o Getsêmani ocorre com mais frequência do que o Éden na poesia de Dickinson”, ou seja, em versos curtos, lugares de mais dor e agonia que deleite e presença Divina.

O êxtase, todavia, não estabelece uma lembrança de um lugar perdido ao lado do Divino, mas o momento de decisão, optando pela a que lhe apraz. Seguindo nessa toada, nos torna forçoso estabelecer alguma distância da religiosidade, ela invade a lírica dickinsoniana e é matéria bruta de sua poesia e, como pudemos ver, invadiu as primeiras constituições da Emily Dickinson personagem.

Em outras palavras, a leitura de Daghlian (2009) percebe voz(es) poética(s) que elucidam mais o padecer, o sofrer, o sentir-se pesada, que as maravilhas da comunhão com Criador no Éden. É, nessa mesma perspectiva, que Johnson (1963, p. 91), fazendo referência ao lugar do padecimento de Jesus Cristo, da narrativa bíblica, a substantiva como “Rainha do Calvário”.

Como anotamos inicialmente, as categorias temáticas que trouxemos não inseriam a melancolia. Todavia, a partir das considerações até aqui tecidas, já podemos construir como a verve melancólica se interpõe no espaço Vida e Morte, relacionando-se com os sentires já anotados. Neste ponto, a visão cristã é proeminente e diretamente aponta para a narrativa de Jesus e seu padecer, construindo e chamando a melancolia para o texto poético e o fílmico.

Anotado isso, voltemos para a figura 4. Na continuidade da cena, à medida em que o movimento da câmera nos aproxima da longínqua silhueta da personagem, a voz que nos guia numa excussão aos pensamentos dela e traz o desamparo que reverbera como consequência de seu curto momento de êxtase. Um olhar para fora, o que busca ela enquanto em si há uma sinfonia de melancolia, onde seu espírito pesa? Eis um questionamento que reflete Starobinski (2014, p. 47): “sobre o se inclina esses personagens? [...] quando prevalece a tristeza, sobre ruínas, clepsidras, crânios, monumentos desabados – mortes antigas [...]”.

E poderíamos completar: quando a angústia é imperial, o melancólico recai em pensamentos de outrora, saudades de algum jardim passado, dos deleites de ermos tempos de comunhão com o Divino, saudades do antigo paraíso. Esse comentário ainda conflui intimamente a partir da constituição do espaço enquadrado, mais precisamente o cenário. Para Martin (2013, p. 68), os cenários são construídos sob o desejo de “acentuar o simbolismo, a estilização e a significação” e os tons de realismo da *mise-en-scène* podem também ser produzidos a partir dos cenários, com seu quadro e ambientações.

Posto isso, o cenário se apresenta como um elemento de significação no discurso fílmico e importante para a nossa análise. Ao observarmos, a possível intenção do cineasta se aproxima mais a moldes da concepção Impressionista, “escolhido em função da dominante psicológica da ação” condicionando e refletindo ao mesmo tempo “o drama dos personagens” (MARTIN, 2013, p. 68). No outro momento da cena no qual o azul pintara todas as partes do quadro, foi enegrecido assumindo cores mais opacas.

Esse escurecer é notadamente lido por Starobinski (2016) no seguinte direcionamento:

Antes que Milton revestisse Satanás com as seduções da melancolia, fez-se do melancólico uma presa favorita de Satanás. E a substância negra [...] é consubstancial ao do anjo que se revoltou contra a luz divina. Mas, assim como o anjo decaído brade um fogo clandestino, a melancolia brilha na superfície com um brilho que rivaliza desesperadamente com a alegria do dia (p. 487).

Tais pontuações direcionam e acontecem na cena. Ainda que tivera o mantimento do espaço gravado anteriormente, outra atmosfera – resultante em revolta - é instaurada. Agora, bem perto do peso da angustia dita/sentida, a iluminação desempenha a construção de um lugar mais lúgubre, criando uma atmosfera consoante à angustia presente nas elucubrações inserida na voz de Dickinson. A luz de outrora, assim, deu lugar às sombras; a tonalidade esperançosamente celeste sofreu um apagamento, caracterizando um aspecto trágico, lúgubre.

Contrapõe-se, com isso, outro dado também enquadrado: movimento da natureza continua, cor e luz que refrata dentro do espaço onde a personagem se encontra é solar, vívida; os pássaros que cantam e o vento permanece alheio a toda angústia deste lado da janela,

construindo um discurso barrocammente representado sob os contrastes que saltam. Diante disso, deslocar essa dualidade para outro momento, novamente à Idade Média onde corpo *versus* espírito e sagrado *versus* profano e como a melancolia versara também no caráter do pecado.

No livro *O conceito de angústia* (2015), Sören Aabye Kierkegaard ao discutir o conceito de pecado situa “que quando o pecado é tratado como Estética, tem-se uma atmosfera de leviandade ou de melancolia” (p. 17). Mesmo que nossa leitura faça o caminho contrário, já que aqui temos investigado o desdobramento da/na melancolia, o posicionamento do autor em demasia conflui com tudo já discutido, haja vista que na narrativa fílmica apontamos *a priori* a negação da fé sendo configurada como pecado e *a posteriori* as percepções da atmosfera melancólica instaurada.

Ainda no discurso do filósofo, uma antítese é percebida quando o mesmo aponta para a leviandade ou melancolia na representação do pecado. Tenhamos, com isso, como no intertexto estabeleceu a “angústia” no reflexo do “êxtase”, o ambiente lúgubre em contraste com a natureza vivaz, e, até a construção primeira de todas as garotas e, depois, Emily Dickinson sozinha, são o que se estabelece na representação do pecado na Estética²⁸, o qual situa-se na “categoria da contradição” (KIERKEGAARD, 2015, p. 17).

Mediante o exposto, é possível (re)lmos como a construção da melancolia se dá a partir da crescente distância entre ser humano e divino resultando um sujeito numa antítese êxtase – angústia; também, aponta para os deslocamentos do melancólico no medievo: assistido sob uma visão cristã relacionada ao pecado. Quando o corpo encontra o pecado, o espírito é esvaziado do sagrado e se perturba – momento no qual a melancolia ancora no corpo – que pesa.

Antes da próxima análise, uma consideração de Lambotte (2000) sobre o sujeito melancólico é imperiosa. Para ela, tal sujeito continua “às voltas com as sombras de suas amarras rompidas, que não cessam de assaltá-lo e acabam por sufoca-lo por inteiro” (p. 152). As sombras das referidas amarras, para Dickinson, estariam como o instante de êxtase que refrata em outros tantos instantes de angústia, enchendo, em proporção aguda, cofres cheios de prantos.

4.3 Algo detrás da porta

²⁸ Conforme Moisés (2013, p. 168): vocábulo que designa “o conhecimento da beleza na Arte e na Natureza, a teoria ou filosofia do Belo, entendendo-se por Belo o conjunto de sensações experimentadas no contato com a obra de arte [...], equivale à teoria ou filosofia da Arte.”

Como os Olhos se fitam – e se afastam
 No meio de um Salão –
 Marcados – certas vezes – para sempre –
 Assim numa Atração

Uma Face se fixa – em outra Face –
 Sem sequer a saudar –
 E no Horizonte Próximo se perde
 Para não mais voltar ²⁹
 (DICKINSON, 2011, p. 199)

Trouxemos a epígrafe acima tencionando irromper este subtópico envolvendo o leitor nas pontuações a virem. No poema de Emily Dickinson acima, somos levados pelo eu poético numa descrição de um encontro onde os olhos se fitam e, para sempre, são marcados; alguma distância é consecutiva entre eu poético e seu/sua interlocutor(a). Temos no primeiro verso da segunda estrofe: “Uma face se fixa – em outra face”. Antes fixação, vem assim uma distância e, por isso, a voz evoca de súbito o “Horizonte” (v.7) no qual o interlocutor foi perdido – e não mais voltará (v. 8).

Notadamente, podemos imergir numa atmosfera poética que traz uma tessitura de perda definitiva entrelaçada na rememoração onde o sujeito poético saúda a lembrança desse objeto perdido – saúda com um certo pesar, é claro. É, nessa direção, que os estudos de freudianos serão primorosos. Já lidos no capítulo anterior, a descrição da melancolia para Freud (2019) vai por uma tangente de aproximação entre os afetos comuns da morte, e o consecutivo processo de luto, e os da melancolia.

É necessário trazermos ainda que haveria a possibilidade da aproximação entre a melancolia instaurada no ir-se divino com a relação de morte, onde a morte simbólica de Deus que toma existência no afastamento entre sujeito e divino com os consequentes afetos próximos ao luto. No entanto, quando aproximamos das leituras freudianas a relação sujeito e divino, fatalmente convidamos para a discussão a ideia de pecado e culpa e, nisso, o autor é assertivo: “a conduta do melancólico não é bem de alguém com sentimento de culpa [...] arrependimento” (p. 104). Assim, torna-se inconcebível tratarmos os dois pontos de igual forma.

Quanto à melancolia e o luto sob análise nos estudos freudianos, Lambotte (2000) ainda acresce a percepção que no melancólico há continuidade, até insistência, de ritos fúnebres que retardam o estar-de-luto. A partir do poema dickinsoniano acima podemos ler como os ritos

²⁹ *So the Eyes accost – and sunder / In na Audience - / Stamped – occasionally – forever - / So may Countenance // Entertain – without addressing / Countenance of One / In a Neighboring Horizon - / Gone – as soon as known – (DICKINSON, 2011, p. 198)*

quais autora acentua estão concentrados no ato em que o objeto perdido ou, subjetivamente ou não, morto retorna à memória.

No poema, a perda sofrida pelo eu poético dialoga com o interlocutor marcado de si, seu objeto de amor. Como Freud (2019, p. 102) coloca: “Não é que o objeto tenha realmente morrido, mas, como objeto de amor, foi perdido [...]”. Por isso a memória de um outro perdido pode interseccionar num afeto de morte definitiva, acessada frequentemente pelo melancólico; o mesmo já não suporta o peso que a lembrança evoca – e inclina em si e seus rostos são enegrecidos pelo pesar.

Em *Além das Palavras*, como veremos, é possível denotar uma melancolia que se constitui na relação do sujeito (Emily Dickinson) com algum objeto perdido que permanece não apenas entre as relações humanas, mas se consubstancia nos objetos inseridos na narrativa fílmica e compõem o cenário, de forma muito similar à análise anterior, construindo o que entendemos como uma atmosfera melancólica.

A parte que realizaremos nossa leitura está no filme no intervalo de 01:18:19s a 01:23:15s. Nos primeiros momentos da narrativa, temos a exposição da porta do quarto de Emily Dickinson, o lugar mais íntimo e próprio da personagem, seu lugar não apenas de estar, mas também de ser em *seu* mundo, como temos na primeira parte da figura abaixo:

Figura 5 – A passagem do tempo



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

A câmera inerte, permanece estabilizada na porta e a invasão dos reflexos pela janela marcam a passagem do tempo. Na primeira parte da figura, clara e solar, finda-se na segunda parte, enviesada pelas últimas luzes do dia e sendo invadida pela noite – o tempo que de forma insistente continua a passar. De tal maneira, essa passagem temporal já assume uma caracterização simbólica na *mise-en-scène*.

Para Starobinski (2014), o tempo tem uma dupla face quanto à questão do sujeito melancólico: havendo o próprio tempo externo e outro interior. O melancólico “perde o sentimento de correlação entre seu tempo interior e os movimentos das coisas exteriores” (p. 59). Talvez, esse tempo interior esteja inclinado ao objeto perdido; à medida que o tempo corre,

os ritos de rememoração do antigo afeto paralisam o sujeito, ritos que não apenas tangem a perda, mas a espera da volta revelada por meio da voz *off*, cadenciada pelo tempo; trazendo, assim, a seguinte transcrição:

Emily Dickinson: Ele subirá às escadas à meia noite
 O homem na noite emerge
 Não é um simples noivo
 Mas eu esperarei todos os dias
 E ele virá antes do pós-vida
 Por favor, deixe que ele venha
 Não deixe que ele me esqueça! (ALÉM DAS PALAVRAS, 2016, 01:18:46)

É importante percebermos que diante dos momentos mais subjetivos que tangem à poeta-personagem, o cineasta opta por constituintes da Sétima Arte que ressaltem e aproximem o leitor para o subjetivismo proposto. Recorrentemente, assim, tem-se na inserção da voz em *off* a sugestão de um encaminhamento do que entendemos ser a consciência poética que mesmo distante, a poeta deixa soar pela voz de seu(s) Eu(s) lírico(s).

O monólogo ainda constrói uma relação de intertextualidade com a lírica dickinsoniana. Esse, dessa forma, se retornarmos ao texto “Como os Olhos se fitam – e se afastam”, pode-se ver uma possibilidade de aproximação com a transcrição acima. Dois sujeitos, na rememoração de algum objeto. No poema, o eu poético contempla a partida da face amada, agora não há mais o retorno da lembrança, mas uma insistência em espera frente ao tempo que passa cadenciado pela ordem natural.

Uma passagem de Chateaubriand (1841, p. 371)³⁰, nessa toada, é salutar:

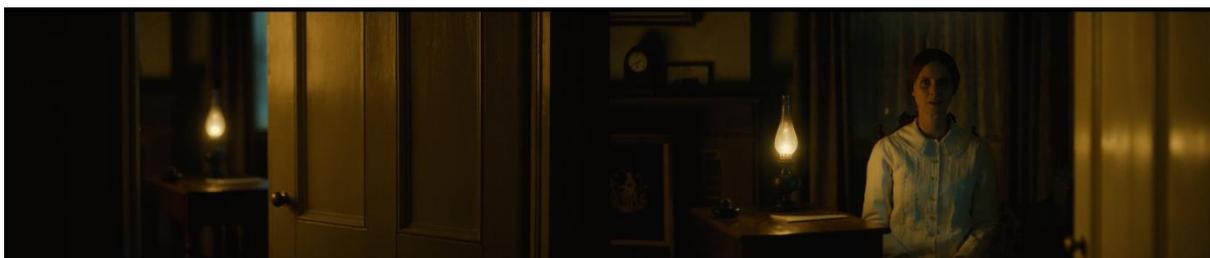
Enojadas por seu século, assustadas por sua religião, elas (essas almas) permaneceram no mundo sem se entregarem ao mundo: tornaram-se então a presa de mil quimeras; viu-se então nascer esta culpada melancolia que se engendra no meio das paixões, quando estas paixões, sem objeto, se consomem por si mesmas num coração solitário.

O sujeito melancólico, assim, envolve-se e queima em paixões num solitário coração, e mais, numa cadeia de mil quimeras. Tanto o autor acima como Freud (2019) supõem a eleição de objetos de afeto no quais o melancólico se prende no instante da partida. Na citação, todavia, o que Chateaubriand (1841) vem possibilitar como as paixões sem um objeto, no texto freudiano o objeto assume um caráter de difícil alocação. Exemplificando, para Freud (2019), não é que nada haja o objeto, mas ele *ainda* é irreconhecível pelo sujeito.

Ainda o cineasta sugere a espera da personagem na figura a seguir:

³⁰ Citado por Lambotte (2000, p. 53)

Figura 6 – Um lugar seu e a espera por ele



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Na primeira parte da figura 6, a porta gravada é aberta e vemos surgir a personagem; num *travelling* a câmera vai sendo aproximada de Emily Dickinson. A noite chegara, sugerindo que a espera pelo amado acabou, abrindo a porta para sua recepção. A cena nos recoloca nas palavras de Chateaubriand (1841), a personagem está sozinha, num lugar seu, envoltas em paixões quiméricas sugeridas pela voz em *off* descrita acima.

Lambotte (2000), ao fazer uma análise da figura de Dürer que trouxemos no **item 3.1.3**, encaminha sua leitura em dois níveis de análise: no primeiro concentrando na seleção dos símbolos num plano iconográfico e, quanto ao segundo, as relações desses símbolos. É possível aproximarmos sua análise segunda parte da figura 6, quando notarmos alguns elementos que compõem a *mise-en-scène*. Dentre os passíveis, poderíamos selecionar a folha, o tinteiro e a lamparina.

Nos dois primeiros, simbolizam o trabalho da personagem: escrever. Um escrever que chama primeiramente um pensar. A personagem está paralisada, estaria paralisada pelo, além da espera, pelo pensamento? É possível que sim e os elementos postos à mesa são bem sugestivos. Comenta Lambotte (2000, p. 47-48): “É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarra, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior”. Ruínas, assim, resultado de uma degradação de si em espera, numa desesperança de ser esquecida pelo objeto, de ser deixada.

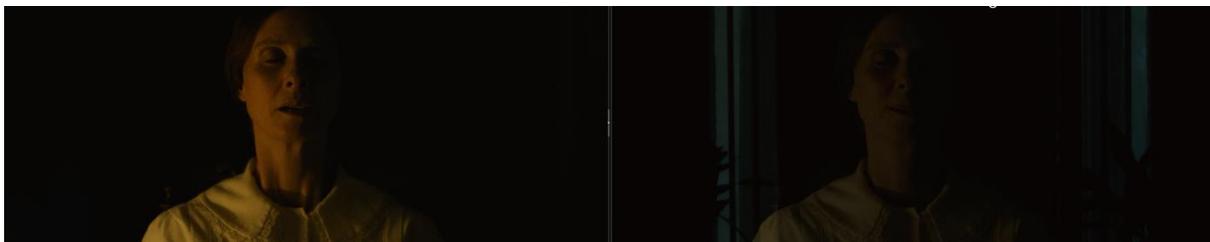
Essas considerações são bem delineadas na citada obra de Dürer. A mulher alada, diz Scliar (2003), está imóvel e rodeada de objetos que sugerem a parada em meio ao trabalho, parecendo-lhe que o ânimo se ausentou. Na narrativa fílmica, por outro caminho, o ânimo da personagem está concentrado na espera já revelada, na memória que chama o amado à vida, que continuamente assiste as horas na passagem.

Somando aos dois elementos, tem-se ainda uma lamparina. Algumas relações entre eles se significam: a escrita como uma luz, uma realização do pensamento à face do papel. No entanto, a luz é ambígua, pois ela pode ser lumiar no ambiente, amarelando-o. No livro *A*

psicologia das cores (2013), Heller comenta que o amarelo embora simbolize o sol, o ouro, a luz, é uma cor instável. Na *mise-en-scène*, o jogo de sombra e luz remonta essa instabilidade no próprio ambiente e conota a instabilidade que o real e o quimérico resultando, assim, em tensões.

Tensões que são sugeridas também pela câmera em dois momentos. O primeiro, já citamos o *travelling* para a frente; o segundo, por sua vez, é a captação da personagem em Primeiro Plano. Para Martin (2013), esse plano é resultante do *travelling* para frente, o qual temos aqui. Na cena, o objeto filmado sendo a personagem, esse envolvimento sinaliza uma forte tensão mental do humano em quadro. O texto fílmico não apenas propõe essa tensão, mas também ele transfere o telespectador para a consciência de Dickinson:

Figura 7 – Lugares do eu: expedição à consciência



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Após o enquadramento em Primeiro Plano, primeira parte da figura, é montado uma fusão sobre a imagem de Dickinson à medida que ela fecha os olhos, concluindo o que desde o início do objeto captado pela câmera ser a porta supusemos: uma excussão à consciência da personagem. E, nesse momento da narrativa, um fundamento específico da linguagem cinematográfica contribui: a montagem, ou seja, “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (MARTIN, 2013, p. 147).

Dentro das considerações sobre a montagem, o autor ainda pontua a expressão por si mesma de uma ideia ou de um sentimento, e ainda mais, tal elemento pode implicar um caráter mais psicológico a partir da organização sequencial dos planos. Para exemplificar, a passagem de um plano para outro cria o que entendermos aqui como um discurso; colocando em termos equacionais de $A + B = C$, onde **A** seria o Primeiro Plano que enquadra a personagem; **B** seria o plano sobreposto em seguida; e, resultante, **C** traz a criação de um efeito psicológico, onde outro ambiente é concebido: o psicológico.

Tendo, assim:

Figura 8 – Terrenos de si: o amado



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Agora, a câmera que enquadra o objeto ganha um teor simbólico. O espectador, nisso, é capaz de ver o que a personagem vislumbra em sua consciência, a câmera ganha um *olhar simbólico*, onde Emily Dickinson visita seu interior e a chegada do amado em suas quimeras. Um jogo de luz e sombra novamente retorna ao plano: a luz externa, num azul matinal, é insuficiente frente às sombras dentro da casa.

Além da *mise-en-scène* marcar contrastantes a partir de jogos de luzes e sombras, até mesmo a instabilidade do amarelo anotada por Hellen (2013), a própria personagem parecesse dissociar numa existência singularmente dúbia que translada da realidade e o terreno quimérico. Um objeto importante merca esses limites: a porta. Da primeira vez, desempenha e marca o acesso ao espaço da personagem; havendo, então, a demarcação de espaços entre ambiente da casa; e, como elemento subjetivo, a porta denota também marcação entre as realidades, ou dimensões. Outro ponto bastante significativo sobre a porta é a possível significação está ligada ao movimento do lembrar. A porta abrindo, assim, é o retorno às memórias e lembranças.

Então, com sua intimidade invadida, seja na concepção do quarto como um lugar todo seu, seja pela montagem que intimamente cria uma imersão aos pensares de Dickinson, está a configuração de uma instabilidade sempre presente nos cenários enquadrados. A melancolia que assentara nos monges em sua solidão monástica, retorna na figura de um objeto perdido e cresce num rosto aguçado pelo pensar, num corpo tomado pelo vazio. A espera, a volta, o reviver do objeto entrelaçado em afeto é tudo que restara.

No poema “*Death leaves Us homesick, who behind*” de Emily Dickinson, a segunda estrofe concluirá bem nossa análise:

[...]
 Pelos seus Lugares de outrora, nós
 Seguimos como Indivíduos
 Que algo perderam, a procura
 É tudo o que resta, agora –
 (DICKINSON, 1997, p. 19).

A construção da melancolia, sob a face freudiana, desta forma, dá-se na reconstituição memorial do objeto amado tanto no poema como na construção narrativa num versejo entre rememoração saudosa do objeto definitivamente perdido e espera da volta deste projetado pelo quimérico pensar. Os afetos comuns ao luto, assim, são construídos na imbricação dos afetos ligado a projeção e (re)vivência das perdas – definitivamente ocorridas. De todo modo, é possível denotarmos que tanto na Literatura como no Cinema as relações entre o sujeito e objeto são implicitamente erigidas.

4.4 *Stimmund*, morte e melancolia: um passeio à carruagem

Até então configuramos nossas análises de igual modo como comenta Martin (2013, p. 13) sobre a caracterização da imagem e sua relação com o espectador, uma “relação dialética [...] num complexo afetivo-intelectual” resultando com isso que a significação atribuída pela imagem estaciona na relação dupla da “atividade mental” do leitor do texto fílmico e a sugestão da “vontade criadora do diretor”. Partindo da imagem, as proposições significativas imbricadas na *mise-en-scène* se configuram em símbolos, quais na relação com as imagens vizinhas ou no construído todo fílmico são (re)significados.

Deste modo, queremos enfocar nossas análise sobre a permanência de um elemento verbal que atravessa a lírica de Emily Dickinson e chega ao filme *Além das Palavras* (2016) e como é possível perceber a relação deste com outros construindo uma atmosfera melancólica envolvida de morte. Diferente das análises anteriores, onde levantamos considerações sobre os eventos correlacionados ao sujeito-tema em quadro, Emily Dickinson, vamos agora analisar uma melancolia evocada nas significações possíveis de elementos (objetos) que ganham um caráter simbólico.

Para isso, observaremos como ocorre a construção na Literatura a partir do poema abaixo, tradução de Guollo e Cabral (2008, p. 7-8):

Porque eu não pude esperar pela Morte –
 Ele esperou educadamente por mim –
 A Carruagem continha apenas Nós –
 E a Imortalidade.

Ele dirigiu vagarosamente – Ele não tinha pressa
 E eu abandonei de vez
 Meu trabalho e meu tempo livre também,
 Em troca de Sua Civilidade –

Passamos pela Escola, onde Crianças lutavam

No Recreio – No Círculo –
 Passamos pelos Campos dos Grãos que nos Contemplavam –
 Passamos o Pôr do Sol –

Ou melhor – Ele passou por Nós –
 As gotas de Orvalho trouxeram frio e tremedeira –
 Pois meu único Vestido era um Véu –
 Meu Cachecol – só uma Mantilha fina –

Passamos diante de uma Causa que parecia
 Um pequeno Monte a se elevar do chão –
 O Teto era pouco visível –
 A Cornija – rente ao chão –

Desde então – Já fazem Séculos – e ainda assim
 O tempo parece mais breve que o Dia
 Em que vi pela primeira vez os Cavalos
 Se dirigiam para a Eternidade

A primeira estrofe do poema nos leva ao evento da morte do próprio eu-lírico: não podendo escapar, amigou-se com a morte. Durante os primeiros versos, a morte aparece personificada como um homem dotado de uma postura de cavalheiro, recepcionando o eu-lírico em sua carruagem (v. 3). Inicia-se uma viagem, Imortalidade (v. 4) Morte (ele) e o sujeito poético, esse em todo o percurso passado observando-o.

Como comentamos já no Capítulo 2, a morte na lírica dickinsoniana é latente numa relação dialética com o eu lírico que versa nas variadas formas já denotadas. Aqui, a morte é um companheiro amigável, um *gentleman* receptivo e calmo. Daí o tom do poema ser desacelerado, cada verso vai construindo e espaçando a viagem. Travessões – ou disjuntivos - marcam muito bem a temporalidade percorrida desde o primeiro verso até o último.

Uma observação também percebida é que a voz poética faz do trajeto uma despedida, deixando em cada lugar observado a última visão, o adeus. Tudo continuaria ali em seu ritmo normal, vivo, enquanto a morte decantava a temporalidade lírica do sujeito. Os últimos versos que encerram o texto são dedicados ao destino daquela viagem: “Vi pela primeira vez os Cavalos/ Se dirigiam para a Eternidade (v. 23 e 24).

Nessa captura, a carruagem se torna mais que apenas uma palavra no poema, percebe-se que ela incide e reflete com o todo textual numa relação com os termos que vão sendo apresentados. Dessa forma, ao pensarmos como a carruagem é apontada num primeiro momento como a recepção do sujeito poético, ao avançar do poema ela vai tomando outras significações. Em outras palavras, tal palavra apresenta ao mesmo tempo uma relação denotativa e conotativa no texto.

Percebendo isso, o elemento anotado emerge como uma figura metafórica que não apenas está ao acontecimento da morte, mas todas as discussões que estão ramificadas no pós-

morte: viagem que sucede e que é mistério. Nas observações de Moisés (2013), a metáfora se trata “da descrição minuciosa de um fenômeno conhecido, que acrescenta dados novos ao saber acumulado, mas sem modifica-los substancialmente” (p. 296).

No texto, à luz do autor, a carruagem no primeiro momento perto do fenômeno conhecido, o que seria uma carruagem e sua função concentrando no transporte e na locomoção de pessoas. Só que tal fenômeno, ou objeto, começa a relacionar-se com os dados anteriores (a morte) e as informações que vão sendo anotadas pelo eu lírico e acrescentando outros saberes (ou significados) ao objeto.

Muito análogo ao poema, em *Além das palavras* (2016), tem-se também a presença imagética da carruagem, como vemos abaixo:

Figura 9 – A morte à carruagem



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Na cena que compõe o último momento do filme, a carruagem inserida cumpre sua função no enterro de Emily Dickinson. Dois elementos da linguagem são importantes para que tomemos nota: o ângulo que em *plongée*³¹ captura primeiro a carruagem e o caixão de Dickinson sendo posto em conjunto com a voz *off*; sobre o primeiro, há uma sugestão de reduzir o indivíduo ao chão, impossibilitado e insignificante (MARTIN, 2013).

Porque ela não pode *parar a morte* – é muito bem sugerido por esta angulação de gravação. Ainda para Martin (2013) implica o indivíduo dentro do joguete do determinismo correlacionado a todo ser vivo: morrer. Na voz *off*, o segundo elemento apontado, se tem o intertexto com o poema *Because I could not stop for Death*, que trouxemos acima, produzindo uma profundidade de campo narrativo e verossimilhança.

Essa configuração intertextual também pode ser acessada por outro elemento presente na *mise-èn-scene* e que parece configurar um intertexto no qual partira de um signo verbal do texto literário, realizando-se como elemento imagético na linguagem cinematográfica. Logo,

³¹ O objeto é capturado pela câmera de cima para baixo (MARTIN, 2013).

de igual forma como a carruagem assumira um lugar significativo no poema, ela retorna para o texto fílmico, podendo também servir como referente da voz *off*, como intertexto com a lírica dickinsoniana.

A carruagem, destarte, passa a conotar várias possibilidades direcionadas tanto dentro do recorte espaço-tempo do filme, como também no convite a outros textos em sua composição:

Figura 10 – Partida da Sr^a Elizabeth Dickinson



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

Aqui³², é a despedida da visita de Elizabeth Dickinson, tia de Emily Dickinson, narrada. Nessa parte, a câmera captura a chegada da carruagem até a casa, as personagens se direcionando para a despedida da visita. Quando Elizabeth Dickinson se desloca para partir, um diálogo entre Dickinson e sua tia pode ser bastante sugestivo:

[EMILY DICKINSON] Espero que você viva por 100 anos.
 [TIA ELIZABETH] Que ideia repugnante.
 [EMILY DICKINSON] Não diga isso, tia.
 [TIA ELIZABETH] Não tenho medo da morte, Emily. E você também não deveria ter. Se mantivermos nossas almas preparadas para Deus, não precisamos temer. Ele suavizará nosso caminho.
 (ALEM DAS PALAVRAS, 2016, 00:17:50)

Percebamos como no íterim do diálogo existência e morte reverberam, o que implica numa possibilidade de última despedida. Na segunda parte da figura acima, quando a câmera também de igual modo capta a ida viagem da personagem corrobora para nossa interpretação de morte vinda; o tema gravado concentra a carruagem num Plano Geral trafegando em direção à floresta e em voz *off* o seguinte:

[EMILY DICKINSON] Fui agradecer-lhe, mas ela dormiu, sua cama na rocha afunilada, com ramalhetes nos pés e cabeceira os quais foram lançados por viajantes.... Que foram agradecer-lhe. Mas ela dormiu. Atravessar o mar foi rápido, olhando-a como coisa viva, mas dando as costas foi lento.
 (ALÉM DAS PALAVRAS, 2016, 00:18:47).

³² Salienta-se que em outros momentos do filme a carruagem é posta em tela. Inserimos apenas este recorte pelo entendimento de melhor cumprir nossas análises.

Como os elementos fílmicos carruagem, diálogo, plano e voz *off* são construídos, fomentam o direcionamento até a temática morte que se intersecciona a partir deles, como supomos anteriormente. No monólogo acima, principalmente, o *dormir* é muito próximo ao morrer – rememoremos o *sono eterno* -, final da travessia no mar [da vida]. Desta forma, o símbolo que se transveste na inserção da carruagem é um índice do trajeto que permeia o ir até o morrer e ao caminho do desconhecido, pós-morte.

Com isso, como no poema *Because I could not stop for Death* temos a inserção do elemento verbal carruagem aproximando-se da viagem final, no discurso imagético é transferido da lírica para o filme. Tal evento gostaríamos de chamar como metáfora-sígnica, uma metáfora verbal que assume um signo passível de significado na linguagem cinematográfica, também sendo significada a partir, e dentro, da narrativa exclusiva de “Além das palavras (2016)”, o que pode vir a assumir outras significações noutras narrativas.

Apontamos dessa forma pois, caso colocado como metáfora, poderia provocar um embate com o termo metáfora discutido Martin (2013). Para ele, tal elemento fílmico é a “justaposição por meio da montagem de imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico” (p. 104). Contrariamente, o que se propõem aqui é como a introdução do elemento “carruagem” e sua relação na *mise-en-scène* resulta e confere significados particulares nos dois momentos analisados.

Com isso, ocorre um problema epistemológico no qual a metáfora é entendida de forma diferente na linguagem das duas artes, ainda que sua realização sugira interpretações similares tanto na Literatura, quanto no Cinema. Uma vez que ocorreria isso, pensamos no entendimento da metáfora-sígnica para a compreensão da nossa (re)leitura em *Além das Palavras* (2016) e, retomando, consistindo num elemento verbal do discurso literário sendo transposto num elemento fílmico.

Outrossim, em virtude de tais eventos, o tema morte que transpassa nos dois momentos acima analisados, juntamente com a soma dos elementos fílmicos, arquiteta uma atmosfera encastelada numa sinuosa melancolia a qual, não obstante, difere-se de nossas outras análises. Anteriormente, nos pautamos na relação da melancolia atribuída ao sujeito-personagem e às realizações na *mise-en-scène*, ligando tais anotações ao discurso histórico.

Torna-se imperiosos no prendermos na argumentação que Ângela Freire Prysthon constrói no artigo *Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno* (2018). Na análise de seu *corpus*, a autora observa o universo paisagístico do cinema moderno e a relação com a melancolia permeada na Estética. Assim: “algumas recorrências estéticas do cinema moderno que enfaticamente reforçam o nexos com uma poética do lugar, com uma

afirmação particular do espaço e com uma perspectiva mais complexa em relação à topofilia fílmica” (p. 57).

Trazer suas considerações para nossa análise requer um certo distanciamento do *corpus* da autora, cinema italiano moderno. Em “Além das Palavras (2016)”, nas duas figuras analisadas anteriormente, tem-se a coexistência de uma relação da ação fundada numa poética do lugar. Toda ação é desenvolvida num espaço narrativo produzindo uma verossimilhança narrativa, o que não necessariamente aponte sempre para uma simbiose entre o espaço capturado sob uma subjetividade ou sugestão.

No filme analisado, contudo, percebemos esta sugestão vem a existir no momento em que o espaço não cumpre apenas papel descritivo, mas aponta e corrobora para que outros significados saltem da tela. Na figura 10, a captação final da carruagem indo embora e à medida que ela se apequena, o Plano Geral nos dá a dimensão da natureza. Muito similar acontece na figura 09, quando em *plongée* aparece para o espectador o chão e o caixão, há uma relação de igual: a morte a levar-nos ao descanso sob o musgo.

A natureza em quadro, nessa leitura, assume uma dimensão simbólica para o poder da natureza, forças naturais, frente à existência humana e sua breve passagem. Das pontuações de Prysthon (2018), salta uma atribuição do imaginário aludido à alguma melancolia concentrada em ambientes mais lúgubres e desolados, constituídos por ruínas, neblinas e inverno, um “lugar de contemplação” (p. 58), o que muito se assemelha ao sujeito melancólico e seus intersubjetivos afetos.

Em contrapartida, não temos essa construção efetiva nas figuras citadas, mas o que não significa que não estejam latentes e implícitas. A sugestão da existência do envolvimento da melancolia estará na relação com os outros objetos em quadro, assumindo não mais um afeto ou sentir, mas a estética transita no *stimmund*: o conjunto de “elementos variados que envolvem imagens e sons, enquadramentos e elementos de *mise-en-scène*” (PRYSTHON, 2018, p. 58). Tal termo pode ser aproximado à *mood*, ambiência ou atmosfera.

Em “Além das palavras (2016)”, a estética da melancolia estará envolvida nas figuras sob as relações da metáfora-sígnica que assume a carruagem, com o ambiente que se apresenta. As relações entre elementos postos na *mise-en-scène* promovem a ambiência – ou atmosfera – melancólica:

Na primeira parte da figura, enquanto a carruagem envereda para a escuridão entre as florestas, o tema anterior gravado vai se apequenando dentro da dimensão. Parece estar implícito esse direcionamento para a escuridão da morte e, ainda, o mistério que se remonta no interior da floresta. Passamos a entender a sugestão de uma existência que à medida que

acontece, faz seu trajeto, e direciona-se para o fim dessa, embarca no mistério distante ainda desconhecido pelos vivos.

Ainda se pode (re)ler como na imagem fílmica é captada o evento da morte. Na primeira parte, a carruagem sai do ambiente solar e envereda para a escuridão, a morte por vir; na segunda, a morte, subentendida no *frame*, envolvida no ambiente também o cobriu com uma cor crepuscular, como é perceptível, o que seria próximo do cair da noite sobre a vida, uma noite eterna que, diria Hamlet, o resto é silêncio.

O *stimmund*, nesse contexto, salta num tônus melancólico antecedido e sucedido pelo evento da morte simbolicamente representada na “carruagem”, sendo essa sempre colocada como este elemento de significação o qual também se relaciona com o espaço no qual está colocada e, ainda, sempre se deslocando para um ambiente soturno, triste, abandonado e, logo, melancólico.

Partindo da percepção de Jacky Bowring (2018, p. 18)³³, experiência da melancolia na estética aponta “paradoxo de uma beleza fundada na tristeza, um amor pela perda, pelo anseio”. Em contexto versado sobre a existência interpelada pela morte invade, neste ponto, a estética de *Além das Palavras* (2016) abarcando os elementos da linguagem, propiciando e representando, transvestida sob diversos símbolos, a atmosfera melancólica:

Figura 11 – Lugares da melancolia na estética



Fonte: imagem obtida por meio de recurso de *print screen*

A figura acima, desta forma, cumpre toda a discussão deste subtópicos. O efeito sugerido a partir da montagem fílmica aponta para o *stimmund* melancólico à medida que os objetos postos em quadro se relacionam entre si e também com outros momentos do texto fílmico. A melancolia não mais está integrada ao sujeito e suas relações, invade a estética sem abandonar sua fundação na tristeza.

³³(*apud* PRYSTHON, 2018, p. 59, tradução da autora)

Desta forma, a figura acima cumpre toda a discussão deste subtópicos. O efeito sugerido a partir da montagem fílmica aponta para o *stimmund* melancólico à medida que os objetos postos em quadro dialogam entre si e também com outros momentos do texto fílmico. A melancolia não mais está integrada ao sujeito e suas relações, invade a estética sem abandonar sua fundação na tristeza.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento inicial deste texto, nos concentramos em alguns objetivos norteadores para a nossa pesquisa. No objetivo geral, intentamos discutir a construção de elementos de melancolia na Literatura e no Cinema; para a realização desse, perpassamos outros objetivos específicos: a) apontar os encontros da melancolia no discurso artístico; b) analisar a construção da melancolia nos elementos imagéticos do cinema; e c) perceber as concepções de morte que envolvem uma estética melancólica, especificadamente, na linguagem cinematográfica.

As relações da lírica de Emily Dickinson com a morte, assim, evocam elementos para a constituição de uma ambiência da melancolia no texto poético. De forma muito similar, é realizado em *Além das Palavras* (2016), quando o diretor insere um intertexto apontando para a escrita dickinsoniana representada na tela e, também, no empréstimo de figuras metafóricas da poesia ao texto fílmico, o que possibilita a potencialização significativa.

Desse modo, o Cinema sendo realizado com seus elementos constituintes, assume um lugar de análise importante para a potencialização e acesso à Arte. Como podemos trazer, assim como um texto convida outro texto, a obra fílmica pode nos levar até outros conhecimentos importantes, embora não sendo o propósito – se é que há algum propósito – e enriquecendo a nossa participação nas vivências do coletivo. Com isto, pode ser uma excelente alternativa para o fazer didático-pedagógico e nosso fazer (refazer) como sujeito.

Quanto à nossa temática, ficou notório a presença das várias faces melancólicas descritas nas linhas históricas e, bem como, as várias possibilidades reveladas em nossas análises. Revelando não apenas como seria paupérrimo deixar tal temática à mercê – ou fugir dela em nossas vivências –, mas também como a melancolia é possuidora de uma verve artística perene, suscitando construções textuais de caráter importante e, sobretudo, de cunho Belo.

Desta forma, consolidamos a realização de nossos objetivos, podendo então apresentar as várias faces de realização que a melancolia alcança na estética fílmica e no texto literário suas relações e sua relação com o evento simbólico da morte. Salientamos, ainda, outras discussões podem ser promovidas a partir desta pesquisa; a melancolia é multifacetada e na arte ela assume vários locais significantes. Como a vivência humana, a figura melancólica perpassa suas próprias experiência histórica, assumindo outros locais simbólicos.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. **Emily Dickinson e a afirmação do anonimato e do silêncio (notas sobre três traduções)**. Interin, v. 14, n. 2, p. 160-171, 2012.

BLOOM, Harold. **O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura**. Tradução de Denise Bottman. – 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

BLOOM, Harol. **O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CORDÁS, Táki Athanássios; EMILÍO, Matheus Schumaker. **História da melancolia**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DAGHLIAN, Carlos. A ironia situacional na poesia de Emily Dickinson. In: **Revista Letras**. Curitiba: Editora, UFPR, n. 77, P. 179-199, Jan./Abr, 2009.

DICKINSON, Emily. **Esta é a minha carta ao mundo e outros poemas**. Tradução de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém: Poemas**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DICKINSON, Emily. **Poemas escolhidos**. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: FREUD, S. **Neurose, psicose e perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 99-121.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOETHE, J. W. V. (2012). **Ensaios científicos: uma metodologia para o estudo da natureza**. (J. Cardoso, trad.), (A. J. Marques, apres. introd.). São Paulo: Barany Editora: Ad Verbum Editorial.

Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual, Utilizados pela Ancine. Disponível:<https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf>. Acesso em: 01 de junho de 2020.

GUOLLO, Fernanda M.; CABRAL, Gladir da S. A visão de Emily Dickinson sobre a morte: muito além do sentimentalismo. **Revista de iniciação científica**. Criciúma, SC: v. 6, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unesc.net/iniciacaocientifica/article/view/179/184>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JOHNSON, Thomas H. **Mistério e solidão**: a vida e a obra de Emily Dickinson. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1963.

KIERKEGAARD, Sören A. **O conceito de Angústia**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

KOCH, Ingedore G. V.; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2012.

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

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: Literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

LIRA, José. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), 2006.

LIRA, José. **Questões de dicção e criação poética na tradução de Emily Dickinson**. In: GALERY, Maria C. V.; PERPÉTUA, Elzira D.; HIRSCH, Irene. (Orgs.). **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. Ed. rev. amp. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOTTA, Antonio. Melancolia e paisagens da morte. **Revista de Ciências Sociais**, João Pessoa, n.30. p. 241-257. 2013. Disponível em: <<https://search.proquest.com/openview/7bb100f684b1d437cb462eff8a9f78c8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2040281>> Acesso em 08 abr. 2020.

OLIVEIRA, R. de; COLOMBO, A. A. **Cinema e linguagens**: as transformações perceptivas e cognitivas. In: **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 10, n. 16, p. 13-34. Jan./Jun., 2014.

PRYSTHON, Ângela Freire. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. **Galáxia**, São Paulo, n. 39, p. 53-71, Dez. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532018000300053&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jun. de 2020

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SANTA CLARA, Carlos José da Silva. **Melancolia**: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica. **Mental**, Barbacena, v. 7, n. 13, p. x, 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272009000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 mar. 2020.

SCILIAR, M. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEABRA, Giovanni. **Pesquisa científica: o método em questão**. 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed..Tradução F. Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2013.

WIECHMANN, Natalia Helena. **A Questão da Autoria Feminina na Poesia de Emily Dickinson**. Paco Editorial, 2015.

FILMOGRAFIA

A Quiet Passion. Direção: Terence Davies. 2013/2016. 1 DVD (2h 06 min), sin., color.