UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

NATHASCHKA MARTINIUK LIEBEST POLYCARPO

RUÍNAS EM RUÍDOS

Modulações da Melancolia em poemas de Joseph von Eichendorff

(versão corrigida)

SÃO PAULO

2016

NATHASCHKA MARTINIUK LIEBEST POLYCARPO

RUÍNAS EM RUÍDOS

Modulações da Melancolia em poemas de Joseph von Eichendorff

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de mestre em Literatura e Língua Alemã

Área de Concentração: Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez

de acordo,

A handwritten signature in black ink, reading "Juliana P. Perez". The signature is fluid and cursive, with the first name "Juliana" and the last name "Perez" clearly legible.

(versão corrigida)

São Paulo

2016

POLYCARPO, Nathaschka Martiniuk Liebest

RUÍNAS EM RUÍDOS: Modulações da Melancolia em poemas de Joseph von Eichendorff

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de mestre em Literatura e Língua Alemã

Aprovado em: _____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

Prof. Dr. _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

Prof. Dr. _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

Prof. Dr. _____. Instituição: _____

Julgamento: _____. Assinatura: _____

O POETA
Ó musa, por que vieste
E contigo me trouxeste
A vagar na solidão?
Tu não sabes que a lembrança
De meus anos de esperança
Aqui fala ao coração?

A SAUDADE
De um puro amor a lânguida saudade
É doce como a lágrima perdida,
Que banha no cismar um rosto virgem:
Volta o rosto ao passado e chora a vida.

O POETA
Não sabes o quanto dói
Uma lembrança que rói
A fibra que adormeceu?...
Foi neste vale que amei,
Que a primavera sonhei,
Aqui minh'alma viveu.

A SAUDADE
Pálidos sonhos do passado morto
É doce reviver mesmo chorando:
A alma refaz-se pura. Um vento aéreo
Parece que do amor nos vai roubando.

O POETA
Eu vejo ainda a janela
Onde, à tarde, junto dela
Eu lia versos de amor...
Como eu vivia d'enleio
No bater daquele seio,
Naquele aroma de flor!
[...]
Derramai-vos, prantos meus!
Dai-me mais prantos, meu Deus!
Eu quero chorar aqui...
Em que sonhos de ebriedade
No arrebol da mocidade
Eu nesta sombra dormi!

Passado, por que murchaste?
Ventura, por que passaste
Degenerando em saudade?
Do estio secou-se a fonte,
Só ficou na minha frente
A febre da mocidade.

A SAUDADE
Sonha, poeta, sonha! Ali sentado
No tosco assento da janela antiga,
Apóia sobre a mão a face pálida,
Sorrindo – dos amores à cantiga.

O POETA
Minh'alma triste se enluta,
Quando a voz interna escuta
Que blasfema da esperança...
Aqui tudo se perdeu,
Minha pureza morreu
Com o enlevo de criança!
[...]

A SAUDADE
É berço de mistério e d'harmonia
Seio mimoso de adorada amante:
A alma bebe nos sons que amor suspira
A voz, a doce voz de uma alma errante.
[...]

Álvares de Azevedo, *Tarde de Outono*.

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações.

As cidades e a memória 2

(Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que direta e indiretamente auxiliaram a realização desta pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento do projeto de mestrado.

À Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez, pela orientação, confiança e incentivo durante todo o processo deste trabalho.

Aos professores do Departamento de Língua e Literatura Alemã, com os quais eu tive a oportunidade de cursar o bacharelado e que alimentaram meu interesse pelos estudos na área: Claudia Dornbusch, Eliana Fischer, José da Silva Simões, Masa Nomura, Tércio Redondo e Tinka Reichmann.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, tanto pelas importantes disciplinas durante a graduação, quanto pelas pontuações cuidadosas e precisas na admissão do programa de pós-graduação e no exame de qualificação desta pesquisa, além das indicações bibliográficas.

À Profa. Dra. Marta Kawano, por sua disciplina reveladora na pós-graduação, a partir da qual pude atentar à música dos versos de Eichendorff.

À Laura Moosburger, pelas traduções dos poemas deste trabalho, pelas indicações e diálogos que nortearam as leituras sobre *Sehnsucht*, tema sobre o qual a mesma vem desenvolvendo sua pesquisa de doutorado.

Ao grupo de estudo pelas tardes de discussões filosóficas e poéticas: Profa. Dra. Juliana P. Perez, Prof. Dr. Márcio Suzuki, Laura Moosburger e Juliana Martone.

Ao Fernando Miranda, pelo convite feito para o posfácio da edição brasileira de *Aus dem Leben eines Taugenichts* (ainda estou aguardando a tradução de *Ahnung und Gegenwart*!) e pelas traduções dos poemas para este trabalho.

Ao Thiago Tartaro, pelas inúmeras mensagens trocadas e por dividir as angústias da dissertação.

Aos meus pais, Wagner e Nadia, pelo apoio durante a graduação e incentivo aos estudos.

À minha amiga Anna Schäfer, pelo companheirismo desde os primeiros anos de graduação e carinho em todos os momentos.

À minha amiga Karin Vivanco, por todas as conversas e “almoços linguísticos”, pela amizade e auxílio, não apenas na realização deste texto, mas também durante a graduação.

Ao meu querido Thiago dos Santos Martiniuk, meu companheiro de todas as horas, meu melhor amigo, sem o qual nenhuma linha deste trabalho teria sido possível.

RESUMO

POLYCARPO, N.M.L. **Ruínas em Ruídos: modulações da melancolia em poemas de Joseph von Eichendorff**. 156f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

O presente trabalho tem por objetivo analisar poemas do escritor e poeta alemão Joseph von Eichendorff (1788-1857), ainda pouco conhecido e estudado no Brasil. Nossa análise visa apontar as confluências entre sua poética e a tradição da melancolia e, principalmente explorar a forma *sui generis* que o poeta se utiliza do tema. Para isso, selecionamos cinco poemas para compor o *corpus* do trabalho, a saber, *Sehnsucht* [Anseio, 1834], *Im Herbst* [No Outono, 1837], *Wehmut* [Melancolia, 1815], *Wehmut* [Melancolia, 1837] e *Mondnacht* [Noite ao luar, 1837]. Em nosso trabalho, não pretendemos abordar a história da melancolia de maneira minuciosa, mas destacamos os principais pontos que interessam às análises do *corpus*. Mais do que elencar elementos da melancolia nos versos do autor, nosso propósito é mostrar a maneira singular que a melancolia toma forma, em suas poesias, como um afeto que é parte constituinte de seu fazer poético. O diálogo entre as poesias analisadas e a melancolia parte de um ponto em comum: a música. Entendemos que a música é essencial para a obra de Eichendorff; seu poema *Wünschelrute* [Forquilha] pode ser entendido como *motto* de sua poética: “Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt fängt an zu singen,/ Triffst du nur das Zauberwort” – ao poeta cabe lançar mão da palavra mágica, a poesia, despertando a canção adormecida em todas as coisas. A música é o ponto de partida para a rememoração, que leva o eu lírico, ora a uma busca melancólica pelo passado, ora a uma *Sehnsucht* (um anseio infinito) por terras longínquas, num desejo melancólico pelo lar. Através de sua linguagem singela, a poesia de Eichendorff mostra um eu lírico atento aos ruídos que surgem à sua volta, e trazem à tona ruínas de uma pátria distante e ansiada, de um passado perdido e saudoso, que, mesmo por breves instantes, por intermédio da palavra, pode ser revisitado.

Palavras-chave: Joseph von Eichendorff; poesia; melancolia; *Sehnsucht*; música; romantismo.

ABSTRACT

POLYCARPO, N.M.L. **Rustling Ruins: modulations of melancholy in Joseph von Eichendorff's poems.** 156f. Mestrado (Dissertação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This dissertation aims to analyze poems written by the German poet and writer Joseph von Eichendorff (1788-1857), an under-studied author in Brazil. Our study intends to point the confluences between his poetry and the tradition of melancholy, and mainly to explore the *sui generis* treatment of the subject developed by the author. Thus, five poems were selected to build our corpus: *Sehnsucht* [Yearning, 1834], *Im Herbst* [In Fall, 1837], *Wehmut* [Melancholy, 1815], *Wehmut* [Melancholy, 1837] e *Mondnacht* [Moonlit Night, 1837]. In this work, we do not intend to offer a comprehensive history of melancholy, but only to highlight the main topics related to the analysis of our corpus. Rather than just listing elements of melancholy in the writer's verses, our goal here is to show the particular way in which melancholy takes form in his poetry: as a tenderness belonging to his poetic process. The dialogue between these poems and melancholy has one point in common: music. Music seems to be essential to Eichendorff's work. His poem *Wünschelrute* [Divining rod] can be understood as a motto of his poetry: "Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt fängt an zu singen,/ Triffst du nur das Zauberwort" – the poet uses this magical word, the poetry, to awake the sleeping song of all things. Music is the starting point of remembrance, which takes the poetic persona either to a melancholic search for the past or to a *Sehnsucht* (an infinit wish) for foreign lands in a melancholic desire for his home. With its delicate language, Eichendorff's poetry shows a persona aware of the noises emerging around him, which bring up the ruins of a distant and desired homeland, of a lost and longing past which can be briefly revisited only through the use of language.

Keywords: Joseph von Eichendorff; poetry; melancholy; *Sehnsucht*; music; romanticism.

SUMÁRIO

1	Introdução	10
1.1	Breve panorama da melancolia	15
	<i>Quattuor Humores</i>	21
	Sob o signo de Saturno	26
	Melancolia e Contemplação	29
	Melancolia e Sagrado	33
	Burton e <i>A Anatomia da Melancolia</i>	36
1.2	Notas sobre o Romantismo	42
	1.2.1 Melancolia no Romantismo	57
2	Joseph von Eichendorff e sua <i>uraltes, wehmütig süßes Lied</i>	62
2.1	<i>Sehnsucht</i> : “Amor da infinitude pela infinitude”	70
2.2	<i>Dolendi voluptas</i> ou Saudosa melancolia	99
2.3	Voo terreno do peregrino	121
3	Considerações finais	141
	Referências Bibliográficas	145

1 INTRODUÇÃO

Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff (10/03/1788 – 26/11/1857) nasceu no castelo Lubowitz, localizado em Ratibor, na Prússia, atual cidade da Polônia, na região da Silésia. Autor canônico nos estudos do romantismo alemão, Eichendorff é, contudo, ainda pouco conhecido e estudado no Brasil. Apenas duas de suas novelas foram, até o momento, traduzidas para o português: *Die Zauberei im Herbste* (1808), *Sortilégio de Outono*¹, sua primeira obra em prosa, traduzida por José Marcos Macedo no livro “Contos fantásticos do século XIX”, lançado no Brasil em 2004 e *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), *Da vida de um Imprestável*², publicado em 2014 com tradução de Fernando Miranda.

Nosso trabalho teve como principal objetivo apresentar análises formais de poemas de Joseph von Eichendorff, para posteriormente estabelecer um diálogo entre esses poemas e a longa tradição da melancolia, que se inicia (ao menos passa a ser denominada como tal) no século IV a. C. e perdura até os nossos dias. Nosso propósito não é simplesmente elencar nos poemas analisados os elementos da melancolia, como se o autor se utilizasse de citações, mas observar como a tradição configura-se em seus versos, de forma difusa, como um afeto³ que circula em sua obra e que é parte constituinte do fazer poético de Eichendorff.

No presente trabalho, não foi possível fazer uma pesquisa aprofundada nos escritos teóricos do autor, de forma a assegurar o seu conhecimento da tradição dos estudos da bile negra. De qualquer maneira, estabelecer o diálogo entre sua poesia e a melancolia não implica em afirmar que o autor tivesse conhecimento e fizesse uso da tradição de forma consciente. Mesmo que Eichendorff não conhecesse textos e obras teóricas sobre o temperamento atribiliário, isso não impediria que, ainda assim, a melancolia se presentificasse em sua obra. Desenvolvendo ideias do teórico de arte Aby Warburg, Didi-Huberman nos lembra que a tradição cultural é transmissível também de forma inconsciente. Artistas de diferentes séculos podem reproduzir temas com os quais

---

¹ EICHENDORFF, Joseph von. Sortilégios de outono. In.: *Contos Fantásticos do século XX organizados por Ítalo Calvino*. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 33-47.

² EICHENDORFF, Joseph von. *Da vida de um Imprestável*. Tradução: Fernando Miranda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

³ Por afeto entendemos um estado de espírito, um impulso do ânimo que sobrepõe o sujeito independente de sua vontade.

não tiveram contato direto, mas que foram transmitidos na cultura, o que lhes assegura sua permanência (cf. DIDI-HUBERMAN, 2013). Desta forma, ao estabelecermos correspondências entre a melancolia e a poesia de Eichendorff, podemos não apenas constatar como a tradição perdura na obra do autor, mas analisar a forma *sui generis* que a melancolia se configura em sua obra.

O ponto de partida desta pesquisa foi a leitura de poemas de Eichendorff, a partir da qual notou-se que sua obra poderia abarcar o tema da melancolia. A partir dessa intuição inicial, foram selecionados poemas, num primeiro momento, cujos títulos remetiam ao campo semântico da tradição atrabiliária: *Wehmut* (1815), *Wehmut* (1837) e *Im Herbst* (1837). Posteriormente, incluímos o poema *Sehnsucht* (1834), não apenas porque seu título ressalta um dos temas centrais na obra de Eichendorff, mas também porque esse afeto está, na poética do autor, estreitamente vinculado à melancolia. Por fim, acrescentamos um de seus poemas mais conhecidos, *Mondnacht* (1837), por nele concentrar-se diversos motivos presentes na obra do autor, tais como a noite, as asas e a distância, que dialogam tanto com os poemas anteriores, quanto com a tradição da melancolia.

O *corpus* poderia ter sido ampliado, no entanto, optou-se por uma análise formal minuciosa de cada poema, ao invés de uma simples enumeração de poemas nos quais elementos da melancolia estão presentes. Vale ressaltar que não buscamos, nas análises, elementos da iconografia melancólica (como por exemplo o gesto da mão apoiando a cabeça, o olhar voltado para a terra, etc), mas como as imagens na poesia do autor podem dialogar com o *topos* da melancolia.

Cabe aqui uma ressalva acerca dos diferentes verbetes, em língua alemã, vinculados à melancolia: *Schwermut*, *Melancholie* e *Wehmut*. As entradas referentes a *Schwermut* nos dicionários *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (ADELUNG, 1793, p. 1745) e *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* (KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 542) associam o termo a uma psicopatia (*Geisteskrankheit*). Tanto o *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon* (1911, p. 673), quanto o *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (1909, p. 206) apresentam *Melancholie* como um sinônimo de *Schwermut*. *Melancholie*, por sua vez, é vinculada à medicina e à bile negra e, portanto, definida através de seus sintomas. *Melancholie*, opondo-se à mania, seria também uma psicopatia, tal como a *Schwermut*. Os dicionários *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (1908, p. 567 et seq.), *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon* (1911, p. 160), *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon* (1839, p. 104 et seq.) e

Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (ADELUNG, 1793, p. 170) indicam, além dos sintomas da doença, o termo *Schwermut* como seu sinônimo. O *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* (KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 353 et seq.) apresenta o verbete *Melancholie* como uma psicopatologia (*Seelenkrankheit*), associando-a ao campo semântico da psicologia e da psiquiatria. O verbete *Wehmut*, por fim, relacionado a uma “tristeza profunda” é o único vinculado a um prazer, fala-se em “doce melancolia” (KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 691; ADELUNG, 1793, p. 1437) e em “deleite” ao entristecer-se (cf. KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 691).

No subitem seguinte, “Breve panorama da melancolia”, não faremos distinção entre os diferentes vocábulos em língua alemã. *Schwermut* e *Melancholie*, tratadas como doenças, e *Wehmut*, que carrega consigo a antítese da “dor prazerosa”, situam-se, neste trabalho, sob o mesmo mote: a tradição da melancolia. Tal como abordamos o tema na retomada histórica da bile negra, as três diferentes designações, em língua alemã, pertencem à uma mesma noção: *Melancolia*. Historicamente, ela é tanto uma doença corpórea, quanto uma doença psicológica, tanto uma tristeza capaz de imobilizar o homem, quanto o impulso para a criação artística.

Com relação às análises dos poemas, salientamos aqui que as confluências entre a melancolia e a poesia de Eichendorff⁴ se dão através de um ponto: a música. Entendemos que ela é essencial para a poética do autor e central na configuração da melancolia em seus poemas. Cabe a observação de que o termo música será utilizado neste trabalho em sentido lato. Por “música” entendemos os termos relativos aos ruídos, sussurros, murmúrios, o soar de um instrumento, o ressoar de um sino, o canto de uma personagem, etc. A música, que nos poemas surge quase sempre ao longe, fora do alcance do eu lírico, acorda neste um sentido para o infinito, para a *Sehnsucht*, ao mesmo tempo em que suscita no eu lírico uma lembrança, uma memória de um passado percebido como distante e perdido, motivando a melancolia. Dessa forma, a música marca a falta – tanto a *Sehnsucht* quanto a melancolia são afetos, podemos dizer, fundamentados na falta. Mas a melancolia, nos poemas de Eichendorff, não é estática, ela produz arte, ou seja, a melancolia cria uma canção, uma poesia de *Sehnsucht*, de busca. Essa *Sehnsucht*, no entanto, revela-se, muitas vezes, melancólica: seu anseio é pelo lar primordial, marcado

---

⁴ A poesia de Eichendorff é, por si só, altamente musical: sua sonoridade, mesmo aos não falantes de língua alemã, congrega aspectos musicais, dos quais se souberam aproveitar diversos compositores. Os mais conhecidos são Robert Schumann (1810-1856), que musicou 12 poemas de Eichendorff nas *Liederkreis op. 39*, e Richard Strauss (1864-1949), que incluiu em sua *Die vier letzte Lieder* um poema de Eichendorff, *Im Abendroth*.

como ausente e inalcançável, de forma tal que a criação poética revela a falta sobre a qual é fundada. A poesia de Eichendorff fica entre os dois extremos da ausência – a melancolia e a *Sehnsucht*.

No decorrer de cada análise, faremos menção tanto a outros poemas, sem, no entanto, nos aprofundarmos, bem como a algumas obras em prosas do autor, nomeadamente *Die Zauberei im Herbst* [Sortilégios de Outono], *Aus dem Leben eines Taugenichts* [Da vida de um Imprestável], *Das Marmorbild* [A estátua de mármore], *Ahnung und Gegenwart* [Intuição e Presença] e *Dichter und ihre Gesellen* [Poetas e seus companheiros]. Não nos deteremos no enredo de cada obra; a menção a outros poemas ou a trechos das obras em prosa servem para a análise dos poemas que compõem o *corpus* do trabalho, bem como para exemplificar alguma questão imprescindível para o desenvolvimento das ideias, tal como o papel da música em sua obra.

Para desenvolvermos a análise dos poemas selecionados, estabelecendo um diálogo com a tradição da melancolia, foi necessária a inclusão de um capítulo que abordasse resumidamente o histórico da bile negra. A próxima seção (1.1 Breve panorama da melancolia) discorre sobre o panorama da melancolia, ressaltando os pontos mais relevantes para a nossa análise. Na seção seguinte a essa (1.2 Notas sobre o Romantismo), apontamos algumas características centrais do romantismo. Por tratar-se de um tema bastante amplo e complexo, optando por um recorte que privilegie a obra de Eichendorff, ressaltando os temas mais relevantes para sua compreensão. No mesmo capítulo (1.2.1 Melancolia no Romantismo) buscamos abordar sucintamente o que se entende por melancolia no século XIX. Utilizamos, para isso, tanto textos posteriores ao período, que pensam a melancolia no romantismo, como teóricos do próprio período, tais como Madame de Staël, Victor Hugo, Novalis e Charles Baudelaire. Não é nosso objetivo, entretanto, dar uma resposta à questão da melancolia no romantismo, nosso intuito é mostrar que o tema era, e ainda é, bastante produtivo e, principalmente, contextualizar de modo mais preciso a contribuição de Eichendorff à reflexão sobre a melancolia.

O segundo capítulo (Joseph von Eichendorff e sua *uraltes, wehmütig süßes Lied*⁵) dedica-se exclusivamente ao que entendemos ser a poética de Joseph von Eichendorff: a verdadeira canção ressurgente, em sua poesia, como ruídos em meio às ruínas. Em seguida, partimos para as análises dos cinco poemas que compõem o *corpus* deste trabalho, que foram divididos em três grandes temas: (a) *Sehnsucht*, (b) *Melancolia*, e (c) *Peregrinação*.

---

⁵ A “antiquíssima, melancolicamente doce canção” é uma expressão utilizada por Joseph von Eichendorff no romance *Ahnung und Gegenwart* [Intuição e Presença] (cf. EICHENDORFF, 1965b, p. 44).

A primeira seção desse capítulo (2.1 *Sehnsucht*: “Amor da infinitude pela infinitude”⁶), contempla a análise dos poemas *Sehnsucht* e *Im Herbst*. Ambos os poemas, cada um com suas especificidades, comportam uma temática em comum, a busca por novas terras, o anseio pelo longínquo. Na segunda seção (2.2 *Dolendi voluptas* ou Saudosa melancolia), analisamos os dois poemas de Eichendorff denominados *Wehmut*, o primeiro de 1815, o segundo de 1837. *Wehmut* (1815) merece destaque, pois, além de ser metapoético e relacionar o processo de criação à melancolia, retoma, em nossa análise, ideias centrais do capítulo anterior, a *Sehnsucht* do poeta e sua relação com o temperamento melancólico. Ao final do capítulo, fazemos uma breve comparação entre os dois poemas denominados *Wehmut*, ressaltando aspectos comuns a ambos, tais como o choro, a música e o silêncio. A terceira e última seção desse capítulo (2.3 Voo terreno do peregrino) dedica-se à análise do poema mais conhecido do autor, *Mondnacht*. A imagem central do poema, a peregrinação do estrangeiro em busca do lar, desejo melancólico expresso através do tempo verbal *Konjunktiv*, além da imagem das asas, retoma tanto a *Sehnsucht* quanto a *Melancolia* dos poemas expostos anteriormente.

Nas considerações finais, após um breve comentário a respeito da tradição da melancolia, apontamos o modo como Eichendorff traz à tona essa tradição e, mais importante, a forma *sui generis* com que o autor modula a melancolia em seus poemas.

---

⁶ O termo “amor da infinitude pela infinitude” é de autoria de Benedito Nunes (cf. NUNES, 2008, p. 68).

1.1 Breve panorama da melancolia

Como é extraordinário, senhores, o que os homens denominam prazer, e como se associa admiravelmente com o sofrimento, que passa, aliás, por ser o seu contrário. Não gostam de ficar juntos no homem; mal alguém persegue e alcança um deles, de regra é obrigado a apanhar o outro, como se ambos, com serem dois, estivessem ligados pela cabeça [...] Resolvendo Zeus pôr termo as suas dissensões contínuas, e não o conseguindo, uniu-os pela extremidade. Por isso, sempre que alguém alcança um deles, o outro lhe vem no rastro.

Fédon, Platão.

Pesquisar o abrangente tema da melancolia hoje pode ser uma tarefa hercúlea. Para retornar ao século XIX com o intuito de aduzir as configurações da melancolia em poemas de Joseph von Eichendorff é necessário retomar o tema tanto no período histórico no qual o autor se insere, quanto retroceder ainda mais, pois como afirma Dunker (2015, p. 31), “[se] há homologia entre o sintoma⁷ e a obra de arte, é preciso considerar cada novo sofrimento como invenção e resposta às transformações no horizonte de uma época”. Todavia, “os sintomas possuem uma transversalidade histórica” (DUNKER, 2015, p. 31), impelindo-nos a realizar também uma travessia através da História.

A tradição dos estudos da melancolia faz-nos regressar ao século IV a. C., até a figura de Hipócrates, a quem a primeira definição sobre a suposta moléstia é atribuída. Durante mais de dois mil e quatrocentos anos, foram dadas à *melancolia* diferentes explicações e definições, dependendo do momento histórico. Ao longo da História, foi nomeada de *biles negra*, ou *bílias negra*, *melancolia*, *acídia*, *mal du siècle*, *spleen*, *lipomania*, *loucura maníaco-depressiva*, *loucura circular*, *tristeza*, *hipocondria*, *depressão* etc., sendo que a cada nova nomeação, há, impreterivelmente, uma mudança de significado. Não é objetivo aqui discorrer exaustivamente sobre a melancolia em suas diversas definições, sua imensa tradição na cultura e suas muitas mudanças no decorrer dos séculos, mas pretende-se oferecer um breve panorama dessa tradição para entender, posteriormente, como a reflexão sobre ela se configura na literatura, em específico, nos poemas de Joseph von Eichendorff.

Para essa retomada do tema, recorreremos a estudos mais abrangentes, como *Saturn and Melancholy – Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, de

---

⁷ A palavra “sintoma” é utilizada aqui não com acepção negativa, mas como um conjunto de características que delineiam a melancolia.

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, publicado pela primeira vez em 1964, estudo que aborda a melancolia desde a Antiguidade Clássica, com a descrição da Teoria Humoral, até o século XVI, aproximadamente. Outro estudo bastante expressivo que servirá de referência a este trabalho é *Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico* (2010), de André de Sena⁸, que retorna aos estudos consagrados da melancolia, avançando temporalmente em relação à obra de Klibansky et al. (1979), por abordar a questão também no período romântico. A famosa obra de Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*, também foi consultada, e dar-se-á especial atenção ao capítulo “Drama trágico e tragédia”, no qual o autor aborda diretamente o tema da melancolia. A obra de Robert Burton (1577-1640), *Anatomy of Melancholy* [1621], é uma referência histórica bastante importante, à qual é conferido aqui certo destaque por se tratar de uma produção vultuosa, na qual o autor reúne todo o conhecimento da melancolia até sua época, descrevendo suas causas, suas possíveis curas e seus efeitos. Além disso, visitamos o ensaio feito por Jaime Ginzburg, *Conceito de melancolia* (2001), no qual o pesquisador oferece um breve, porém arguto horizonte concernente à tradição da bile negra.

Após apresentar um panorama histórico-cronológico, serão desenvolvidos alguns tópicos que merecem maior destaque no contexto deste trabalho, qual sejam: (a) *Quattuor Humores*, (b) Sob o signo de Saturno, (c) Melancolia e Contemplação, (d) Melancolia Sagrado e, por fim, (e) Burton e *A Anatomia da Melancolia*.

***

Propor uma descrição histórica e linear de um objeto tão ambíguo e complexo como a melancolia pode ser bastante limitador e haverá, decerto, perdas e faltas (atributos tão peculiares da própria melancolia), porquanto, para retomar brevemente uma questão estudada a pouco mais de dois milénios, foi necessário optar por um recorte histórico em detrimento de outro.

Como observa Sena (2010, p. 12), ao longo da História, a melancolia foi vista “como uma deusa de duas faces”, por vezes temida e vinculada à desesperança e à

---

⁸ A tese de doutoramento *Visões do Ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico* foi posteriormente publicada como livro em 2011 (SENA, André de. *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2011). Neste trabalho, no entanto, as referências utilizadas serão as da tese.

enfermidade, outras vezes exaltada, tida como fonte de inspiração e elevação. No entanto, mesmo sendo também a expressão de um mal, a melancolia sempre trouxe consigo alguma forma de impulso criativo, uma vez que em decorrência dela há a produção de obras (literárias ou não), através das quais a melancolia se faz ouvir.

Muito tempo antes de ela ser registrada como uma enfermidade, no século IV a. C., a melancolia já era presença nos mitos gregos. Aristóteles, em *Problema XXX*, nomeia algumas figuras, como Ájax e Belerofonte, aquele “tornou-se absolutamente louco”, já este “procurava lugares secretos”⁹ (ARISTÓTELES, 1998, p. 83). Poderíamos enumerar muitas outras personagens, as quais passaram por situações de desequilíbrio, solidão, loucura ou desespero; mencionemos apenas duas. Dáfnis, filho de Hermes, é cegado pela ninfa Lique. O jovem pastor, então, isola-se nas montanhas “onde faz ressoar o som de sua siringe” (SENA, 2010, p. 18). Orfeu, a fim de reaver Eurípede, vai ao Hade, mas volta seus olhos para trás, o que lhe era proibido, levando-o à perda de sua amada. Por essa razão, “torna-se inconsolável, passando sete meses ao pé de uma rocha escarpada, ressoando o canto de suas desgraças” (SENA, 2010, p. 18).

Contudo, apenas no século IV a. C a melancolia é definida pela primeira vez, em um aforismo de Hipócrates (460 a. C.-370 a. C.), como medo e tristeza de longa duração. O médico grego também foi responsável pela concepção da teoria humoral, segundo a qual há no ser humano quatro humores (sangue, bile amarela, bile negra, fleuma); estes estão interrelacionados com quatro elementos da natureza (ar, fogo, terra, água), com as estações do ano (primavera, verão, outono, inverno) e com as idades do homem (infância, juventude, maturidade, velhice). O perfeito equilíbrio entre os humores teria como consequência um corpo e uma mente saudáveis, já o desequilíbrio acarretaria doenças e males¹⁰.

Segundo a filosofia clássica, a melancolia seria um obstáculo à reflexão e, portanto, um empecilho à verdade, pois ela só era acessível através da razão (cf. SENA, 2010, p. 24). Na Antiguidade Clássica, a melancolia também era considerada uma loucura (*mania*), um “estar fora de si”, que, como escreve Platão¹¹ (428 a. C.-348 a. C.) em *Fedro*, poderia resultar de doenças humanas ou de “uma transformação, sob a influência divina,

---

⁹ Sena (2010, p. 18) relembra que Belerofonte tenta “elevar-se ao Olimpo” após ter domado o cavalo alado Pégaso. Zeus, contudo, o atinge, causando sua queda. O herói “torna-se coxo e cego, condenado a uma vida de misérias”.

¹⁰ Por ser um ponto central na teoria da melancolia, será discorrido mais detalhadamente a respeito dos quatro humores no tópico “*Quattuor Humores*”.

¹¹ Apesar de não mencionar especificamente a melancolia em nenhum texto, Platão afirma a racionalidade em oposição ao âmbito do corpo, isto é, os afetos teriam um efeito negativo sobre o juízo reflexivo.

nas nossas práticas diárias” (*apud* PIGEAUD, 1998, p. 9). Esta última era uma “loucura divina [...], vista como um arrebatamento, ou embriaguez, capaz de elevar o indivíduo a uma sensação que estaria próxima da natureza dos deuses” (SENA, 2010, p. 29). Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.), por sua vez, no célebre *Problema XXX*, concede à melancolia uma posição de destaque – os homens por ela acometidos seriam inclinados à criação artística, filosófica e política (cf. ARISTÓTELES, 1998, p. 81). Cabe ressaltar, como observa Solomon (2001, p. 267), que

A visão de Aristóteles sobre a depressão, diferente da de Hipócrates, não era inteiramente negativa. Aristóteles tirou de Platão a noção da loucura divina e a medicalizou, associando-a à melancolia. Embora Aristóteles buscasse modos para entender e abrandar a doença, ele também sentia que uma certa quantidade de bile negra fria era necessária ao gênio.

Se, por um lado, a melancolia foi concebida como uma enfermidade tanto por Hipócrates, quanto por Platão, Aristóteles associa a ela os homens de exceção.

Na Idade Média (século V-XV), a melancolia passou a ser concebida como um “desfavor de Deus” (SENA, 2010, p. 82), consequência do estabelecimento da Igreja católica e de sua influência na sociedade. A tristeza é vista como um empecilho para se chegar a Deus. Santo Agostinho (354-430) já afirmara em suas *Confissões* que, juntamente com o desejo, a alegria e o medo, a tristeza seria reunida entre as “perturbações da alma” (*apud* SENA, 2010, p. 89).

A fim de pôr à prova a vocação religiosa, além de “fugir dos pecados da cidade tendo em vista a salvação pessoal”, houve na Europa, a partir do século IV, um êxodo em direção aos desertos, iniciado já nos primeiros séculos cristãos, no norte da África, onde agora localiza-se o Egito, e no Oriente Médio, na região da Síria (cf. SENA, 2010, p. 83). As provações impostas pelo deserto, bastante conhecidas na Bíblia, serviriam de prova de superação dos impulsos carnis e consolidação da fé cristã aos monges que optavam pela busca da solidão nessas regiões (cf. SENA, 2010, p. 85). Muitos religiosos, no entanto, não habituados à vida contemplativa nos claustros ou à solidão dos desertos, teriam sido acometidos pelo que hoje se poderia nomear de “melancolia medieval”, a *acídia*¹² (cf. SENA, 2010, p. 90; AGAMBEN, 2007, p. 21). O termo designa um estado de completa letargia e de esmorecimento que assaltava os monges.

---

¹² Acerca da *acídia* será melhor explanado no tópico “Melancolia e Sagrado”.

À parte a conotação religiosa da melancolia, outras perspectivas histórico-culturais do termo foram desenvolvidas, como por exemplo a de Constantino Africano (aprox. século XI), o qual acrescenta à definição hipocrática a ideia de perda: “a definição de tristeza é a perda do muito intensamente amado. O medo é a suspeita de que algo ocasionará dano” (*apud* GINZBURG, 2001, p. 103). Avicena (980-1037) também dedicou-se aos estudos humorais e acrescentou um quinto elemento à teoria dos humores, a bile vermelha, que seria responsável por gerar uma nova gramática na teoria hipocrática. A bile vermelha se relacionaria com os demais humores, resultando em novas misturas e novas patologias (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 89; SENA, 2010, p. 99).

Foi também na Idade Média, através de escritores árabes do século IX, influenciados pela astronomia (e astrologia), que os quatro humores estabelecidos por Hipócrates foram associados a quatro planetas. O planeta Saturno era, até então, o mais distante dos planetas conhecidos e a ele foram designados adjetivos próprios também da bile negra, como lento, frio, seco e escuro; por essa razão, ele estaria relacionado à melancolia¹³ (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 127).

No Renascimento, como observa Sena (2010, p. 120), devido à busca pelos manuscritos da era clássica, retornou-se ao texto aristotélico *Problema XXX* e à ideia de “melancolia como fonte inspiradora”. Assoma-se a isso a influência das doutrinas astrológicas iniciadas no período anterior. Em seu estudo, Sena (2010, p. 120) destaca o fato de a astrologia ser alvo de especial apreço no século XVI, mesmo no âmbito da Igreja, distinguindo-se da doutrina cristã de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, que defendiam, por exemplo, o livre-arbítrio, em oposição ao determinismo dos astros (cf. SENA, 2010, p. 121).

Na segunda metade do século XVII, surge, na Inglaterra, uma série de estudos sobre o humor atrabiliário, entre eles o monumental *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton (1577-1640), publicada em 1621 (cf. SENA, 2010, p. 132). A obra de Burton busca reunir e dissecar, como o título sugere, todo o conhecimento que se possuía até então acerca da bile negra¹⁴. Após uma introdução volumosa, na qual o autor se dirige ao

---

¹³ A relação entre Saturno e a tradição da melancolia será abordada no tópico “Sob o signo de Saturno”. Por ser considerado, entre outras coisas, “o mais elevado no firmamento, e por isso superior, extremo”, o planeta era “capaz de desenvolver capacidades incomuns” (GINZBURG, 2001, p. 106) aos seres a ele submetidos, como a *profunda cogitatio*. A melancolia, então, “contribuiria para o aprofundamento geral da atividade reflexiva” (SENA, 2010, p. 126). No tópico “Melancolia e Contemplação”, trataremos da inclinação do melancólico à meditação.

¹⁴ Por ser uma obra de especial relevância nos estudos da melancolia, trataremos mais adiante de sua obra no item “Burton e *A Anatomia da Melancolia*”.

leitor (BURTON, 2011a), a obra de Burton é dividida em três partições. A primeira delas trata das “Causas da Melancolia” (BURTON, 2011b), na qual o autor elenca as motivações da melancolia dividindo-as entre “causas gerais” (como “Deus”, “demônios”, “astros”, “velhice” etc) e “causas particulares” (como “destempero de partes do corpo” etc), além de nomear os sintomas da doença. Na segunda partição, Burton dedica-se à “Cura da Melancolia” (BURTON, 2012), oferecendo possíveis formas de abrandamento dos efeitos causados pela bile negra. A terceira partição, por fim, trata da “Melancolia Amorosa” (BURTON, 2013), na qual o autor define os tipos de amor e relaciona-os à melancolia.

Durante o século XVIII, a razão é colocada como faculdade maior do homem e medida de todas as ações em sociedade¹⁵. Nesse contexto, a melancolia, assim como outros afetos, é vista como aquilo que perturba o bem pensar e que desvia o homem da meta desejada, da luz da razão. Percebida como uma espécie de loucura, ela será destinada aos espaços de encarceramento. Voltaire (1694-1778), por exemplo, critica o ensimesmamento e afastamento dos aspectos racionais do conhecimento; assim podem ser compreendidas suas críticas ao filósofo Blaise Pascal (1623-1662), para quem a vida mundana não possuía valor se comparada às promessas do paraíso, da totalidade de sentido (cf. SENA, 2010, p. 160 et seq.). Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), uma figura de transição, ao mesmo tempo que pertencia ao período iluminista, dava abertura ao seu pensamento àquilo que foge à racionalização e reabilita as paixões e os afetos como forma de conhecer. Podemos citar sua obra *Les Rêveries du promeneur solitaire* [Os devaneios do caminhante solitário, 1782], na qual o autor se entrega à imensidão das sensações e dos sentimentos¹⁶.

A seguir, destacaremos, em cinco tópicos, algumas imagens e representações da melancolia que se mostraram mais relevantes para a análise dos poemas de Joseph von Eichendorff.

---

¹⁵ Para maior aprofundamento, ver FOUCAULT (2002) e SENA (2010).

¹⁶ Passagens como “Aplicarei o barômetro à minha alma” (ROUSSEAU, 1986, p. 27), “Entreguemo-nos inteiramente à doçura de conversar com minha alma, já que é a única coisa que os homens não me podem tirar” (ROUSSEAU, 1986, p. 26), “Estas folhas não serão de fato senão um informe jornal de meus devaneios” (ROUSSEAU, 1986, p. 26), revelam uma escrita que se deixa inspirar pelo sensível, colocando-o em uma posição de destaque.

Quattuor Humores

O estudo de Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturn and Melancholy - Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, publicado pela primeira vez em 1964, apresenta ao leitor o seguinte resumo sobre o vocábulo *melancholia*:

In modern speech the word "melancholy" is used to denote anyone of several somewhat different things. It can mean a mental illness characterised mainly by attacks of anxiety, deep depression and fatigue – though it is true that recently the medical concept has largely become disintegrated. It may mean a type of character – generally associated with a certain type of physique – which together with the sanguine, the choleric and the phlegmatic, constituted the system of the "four humours", or the "four complexions" as the old expression was. It may mean a temporary state of mind, sometimes painful and depressing, sometimes merely mildly pensive or nostalgic. In this case it is a purely subjective mood which can then by transference be attributed to the objective world, so that one can legitimately speak of "the melancholy of evening", "the melancholy of autumn", or even, like Shakespeare's Prince Hal, of "the melancholy of Moor-ditch".¹⁷ (KLIBANSKY et al., 1979, p. 1)

A partir de uma substância do corpo, a bile negra, diversas interpretações foram dadas à *melancholia* ao longo de mais de dois milénios (cf. KLIBANSKY et. al., 1979, p. 3). Do grego μελαγχολία, a palavra *melancholia* é formado a partir de μέλας (mélas), “negro” e χολή (cholé), “bílis”, que em conjunto com o sangue, o fleuma e a bile amarela configuravam os *Quatro Humores*. A conhecida teoria humoral¹⁸ vinculava o

---

¹⁷ Todas as referências à obra de Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturn and Melancholy*, serão feitas a partir da versão original em inglês. Em nota de rodapé, oferecemos a versão traduzida para o espanhol: “En el lenguaje actual, la palabra ‘melancholia’ se emplea para denotar varias cosas un tanto diversas. Puede significar una enfermedad mental caracterizada principalmente por ataques de ansiedad, depresión profunda y fatiga, si bien es cierto que en los últimos tiempos el concepto clínico se ha desintegrado bastante. Puede significar un tipo de carácter – generalmente asociado a un cierto tipo de constitución corporal – que, junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático, constituyó el sistema de los ‘cuatro humores’, o, según la expresión antigua, de las ‘cuatro complexiones’. Puede significar un estado de ánimo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces sólo ligeramente meditabundo o nostálgico. En este caso es un talante puramente subjetivo que puede ser atribuido por transferencia al mundo objetivo, de suerte que puede hablarse legítimamente de ‘la melancholia del anochecer’, ‘la melancholia del otoño’ o incluso, como el príncipe Hal de Shakespeare, de la ‘melancholy of Moor-ditch’” (KLIBANSKY et al., *Saturno y la melancholia*, 2012, p. 27).

¹⁸ O desenvolvimento deu-se paulatinamente, iniciando com os pitagóricos, os quais, embora não tenham proposto uma teoria dos humores, postularam uma série de categorias tetraédricas, como por exemplo a terra, o ar, o fogo e a água; primavera, verão, outono, inverno etc. Para os pitagóricos, o número quatro representava a perfeição. Com o equilíbrio das distintas qualidades, alcançava-se a saúde, enquanto a enfermidade era decorrência do predomínio de apenas uma. Essa concepção foi decisiva para a elaboração da teoria humoral (cf. KLIBANSKY et al., 1979).

microcosmo (o homem) ao macrocosmo (o universo), estabelecendo relações entre elementos que seriam comuns a ambos, e permaneceria em vigor durante mais de dois mil anos (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 10). Tal teoria pode ser resumida através das seguintes tabelas (cf. GINZBURG, 2001, p. 105; KLIBANSKY et al., 1979, p. 10, respectivamente.)

<i>Humor</i>	<i>Estação</i>	<i>Qualidades</i>
sangue	Primavera	quente e úmido
bile amarela	Verão	quente e seco
bile negra	Outono	frio e seco
fleuma	Inverno	frio e úmido

<i>Substância</i>	<i>Elemento</i>	<i>Estação</i>	<i>Período da vida</i>	<i>Planeta¹⁹</i>
sangue	Ar	Primavera	Infância	Júpiter
bile amarela	Fogo	Verão	Adolescência	Marte
bile negra	Terra	Outono	Maturidade	Saturno
fleuma	Água	Inverno	Velhice	Lua

Hipócrates (460 a. C.-370 a. C.), a quem a primeira definição do conceito de melancolia é atribuída (cf. GINZBURG, 2001, p. 103), define-a em seu 23º Aforismo do livro VI como medo e tristeza de longa duração: “Se tristeza (distímia) e medo duram muito, um tal estado é melancólico” (*apud* PIGEAUD, 1998, p. 55). Constantino Africano (aprox. século XI), por sua vez, desenvolve a ideia de tristeza e medo, manifestações da melancolia, em uma teoria da perda. Para ele, a tristeza advém da perda “do muito intensamente amado”, o medo, por sua vez, seria vivenciado quando há “a suspeita de que algo ocasionará dano” (AFRICANO *apud* GINZBURG, 2001, p. 103). Os melancólicos seriam, por exemplo, aqueles “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo que não puderam reparar” (AFRICANO *apud* GINZBURG, 2001, p. 103), e se encontrariam entre dois extremos sem resolução, pois “vê[m] com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se perturba[m] com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2001, p. 103).

¹⁹ A associação entre as substâncias do corpo e os planetas deu-se posteriormente, durante o século IX, através de escritores árabes (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 127), que passaram a relacionar, segundo o pensamento astrológico, os humores discutidos desde os gregos aos planetas (cf. SENA, 2010, p. 122). A relação entre Saturno, suas características e o estado melancólico serão abordados no tópico “*Sob o signo de Saturno*”.

Em seu tratado *A Anatomia da Melancolia* [1621], Robert Burton (1577-1640) discorre brevemente sobre as definições da melancolia a fim de nomear suas causas e também nomeia o *medo* e a *tristeza* como traços da melancolia:

Medo e tristeza são os verdadeiros atributos e companheiros inseparáveis da maioria dos melancólicos, mas não de todos, como bem excetua Hércules da Saxônia, *Tractatus postumus de Melancholia* [...], pois para alguns ela é agradabilíssima, tais como os que riem demasiado, outros, porém são audazes, desprovidos de todo tipo de medo ou aflição [...]. (BURTON, 2011b, p. 65)

Klibansky et al. (1979, p. 14) apontam que a enfermidade denominada melancolia caracterizava-se, na Antiguidade Clássica, principalmente por sintomas como alteração mental, que abarcavam desde o medo, a misantropia e a depressão, até a loucura. Posteriormente, com o texto atribuído a Aristóteles, *Problema XXX*²⁰, foi possível classificar a melancolia em dois tipos, a enfermidade melancólica e o temperamento melancólico. O homem seria acometido pela melancolia “natural” se em sua constituição o humor melancólico predominasse sobre os demais. A enfermidade melancólica, por sua vez, dava-se através da alteração transitória e qualitativa do humor melancólico produzida por transtornos digestivos ou pelo frio e calor excessivos (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 29 et seq.). A constituição da melancolia como parte integrante do homem não o excluía da enfermidade. Como observam Klibansky et al. (1979, p. 29), o melancólico “natural” estava sujeito às enfermidades melancólicas de forma violenta. Os homens “normais”, por sua vez, estavam à mercê das mesmas enfermidades sem, contudo, ser possível desenvolver, em sua constituição, uma “significação psíquica”, ou seja, nos termos aristotélicos, não seriam *excepcionais*. Dito de outra maneira, todo homem é suscetível à patologia melancólica, mas nem todo homem que padece dos males da bile negra possui o temperamento melancólico, isto é, não é dado à criação artística e de gênio.

---

²⁰ Ao apontar a relação entre o homem de gênio e a melancolia, Aristóteles trabalha com a ideia de concentração de bile negra no corpo, argumentando que em quantidades altas, o sujeito pode sentir-se tentado ao suicídio e quando em proporções equilibradas, a bile negra confere genialidade. Um certo equilíbrio orgânico se faz, portanto, necessário. No texto, afirma-se que a bile negra seria um componente natural no corpo, cujos efeitos podem ser simulados de forma artificial através do vinho, contudo, passageiros: “O vinho, portanto, cria a exceção no indivíduo não por muito tempo, mas por um curto momento, enquanto que a natureza produz esse efeito para sempre, por todo tempo em que se vive” (ARISTÓTELES, 1998, p. 87). Cabe ressaltar que, segundo o autor, existe uma duplicidade na bile negra, que, quando fria, leva o indivíduo ao torpor, e quando quente, torna-o propenso ao amor, aos impulsos e aos desejos. Aristóteles nomeia esse último estado como loucura (*manikoi*).

O conhecido texto aristotélico apresenta a hipótese de que todos os homens de exceção, “no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). Poder-se-ia supor que a melancolia de que fala Aristóteles é a do tipo “natural”, aquela capaz de afetar a disposição artística do homem, isto é, trata-se do temperamento melancólico. O sujeito acometido pela bile negra de forma natural possuía um “ethos” especial, que o tornava fundamental e permanentemente diferente dos homens comuns, “era, por assim dizer, normalmente anormal” (KLIBANSKY et al. 1979, p. 30).

A “questão aristotélica” não era, contudo, acordada por todos. Antonio Guainerio (?-1440) discorda da concepção aristotélica, segundo a qual os homens com dons inatos não de ser melancólicos por natureza, e afirma que as qualidades prodigiosas dos melancólicos seriam sintomas de uma doença (cf. KLIBANSKY et al. 1979, p. 97). Segundo Guainerio, mesmo os iletrados, estando melancólicos, tornavam-se sábios e alguns poderiam prever o futuro (cf. GUAINERIO *apud* KLIBANSKY et al., 1979, p. 95). Diferentemente de Aristóteles, que associava a melancolia criativa aos homens de exceção, Guainerio assume que também os “iletrados” estariam propensos à inspiração se estivessem melancólicos (cf. KLIBANSKY et al. 1979, p. 95; SENA, 2010, p. 124).

A melancolia, porém, não foi estudada apenas por médicos e filósofos; em poemas como o do escritor Andreas Tscherning (1611-1659), *Melancholey Redet Selber* [Fala a própria Melancolia], que descreve de forma bastante perspicaz diversos aspectos da melancolia, ela também encontra sua expressão. O poema de Tscherning parece ter sintetizado ricamente a união entre a teoria humoral, a melancolia como disposição natural e seu traço de enfermidade:

*Ich Mutter schweren bluts, ich faule Last der Erden
Will sagen, was ich bin, und was durch mich kan werden.
Ich bin die schwartze Gall, 'nechst im Latein gehört,
Im Deutschen aber nun, und keines doch gelehrt.
Ich kann durch wahnwitz fast so gute Verse schreiben,
Als einer der sich läst den weisen Föbus treiben,
Den Vater aller Kunst. Ich fürchte nur allein
Es möchte bey der Welt der Argwohn von mir seyn,
Als ob vom Höllengeist ist etwas wolt' ergründen,
Sonst könt' ich vor der Zeit, was noch nicht ist, verkünden,
Indessen bleib ich doch stets eine Poetinn,
Besinge meinen fall, und was ich selber bin.
Und diesen Ruhm hat mir mein edles Blut gelegt
Und Himmelscher Geist, wann der sich in mir reget,
Entzünd ich als ein Gott die Hertzen schleunig an,
Da gehn sie ausser sich, und suchen eine Bahn*

*Die mehr als Weltlich ist. Hat jemand was gesehen,
Von der Sibyllen Hand, so ists durch mich geschehen [...].*²¹

Através desses versos é possível observar algumas referências às representações da melancolia. O verso introdutório, “Ich Mutter schweren bluts, ich faule Last der Erden” [Eu, mãe de sangue denso, fardo podre da Terra], por exemplo, pode aludir ao que era entendido, na Antiguidade Clássica e na Idade Média, por autores como Hipócrates e Constantino Africano, como a doença causada pela bile negra. De acordo com Ginzburg (2001, p. 103), para Hipócrates “a formação da melancolia, com a bile negra, decorre de uma degradação do sangue [...] de uma putrefação, que desordena o funcionamento do corpo”. Scliar (2008, p. 136) observa que, a melancolia não natural, também chamada *adusta*, era produzida pela combustão da bile negra, resultado de um calor anormal no corpo, como o calor da raiva ou de uma paixão. Posteriormente, a melancolia adusta foi entendida como resultado da adustão não apenas da bile negra, mas dos outros humores, perturbando o bom funcionamento do corpo.

No poema de Tscherning, a melancolia alega ser capaz de revelar o futuro: “Hat jemand was gesehen,/ Von der Sibyllen Hand, so ists durch mich geschehen” [Se alguém já algo viu/ Da sibilina mão, por mim aconteceu]. Como mencionado anteriormente, segundo Guainero, o melancólico seria capaz de anunciar antes da hora os acontecimentos futuros. Para ele, no entanto, a previsão do futuro não era considerada um dom, mas uma consequência da patologia. No poema, ainda é possível observar o lado “excepcional” da melancolia: quando possuído pela loucura, o melancólico pode escrever versos tão belos “[c]omo os de algum poeta inspirado por Febo,/ Pai de todas as artes”. Cabe lembrar que a melancolia foi considerada, na Antiguidade Clássica, uma loucura²², um “estar fora de

---

²¹ *Melancholey Redet selber* in: VÖLKER, Ludwig (org.). *Komm, heilige Melancholie*. Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart: Reclam, 1984: 303 et seq. Tradução para o português de João Barrento in: BENJAMIN, Walter. *Origem do trágico alemão*, 2013, p. 154: “Eu, mãe de sangue denso, fardo podre da Terra,/ Quero dizer-vos quem sou, e o que de mim se espera./ Eu sou a bÍlis negra, primeiro dita em latim,/ E agora em alemão, línguas que não aprendi./ Possuída pela loucura, versos tão bons escrevo/ Como os de algum poeta inspirado por Febo,/ Pai de todas as artes. Só receio que o mundo/ Suspeite que haja em mim qualquer desejo fundo/ De me voltar para o espírito que do inferno faz/ Sua morada, para ver o que o futuro nos traz./ Em verdade, de mim só o poeta restou,/ Só canto a minha história, e o que eu própria sou./ A fama que me coube vem-me do sangue nobre,/ Do espírito celeste; sempre que em mim se move,/ Inflamo como um deus os corações. E um dia/ Ficam fora de si, e procuram uma via/ Que vá para além do mundo. Se alguém já algo viu/ Da sibilina mão, por mim aconteceu.”

²² Jackie Pigeaud (1998, p. 36) traduz por *loucura*, no texto de Aristóteles, *O Problema XXX, 1*, tanto o vocábulo *ekstasis* quanto *mania*. Entre os homens nomeados pelo filósofo como melancólicos estão Hércules e Ájax, que enlouquecem: “A bile negra aquecida procura por onde sair. Ela o pode fazer sob a forma de extravio do pensamento. Ela faz o indivíduo sair de si mesmo. Ela pode sair pela pele e criar ulcerações. O *ekstase* é o termo que o *Problema XXX* escolhe entre as determinações possíveis da loucura

si”, que era, muitas vezes, capaz de suscitar no melancólico sensações próprias dos deuses (cf. SENA, 2010, p. 29). Nesse contexto, a melancolia torna-se excepcional, inspirando primorosos versos. Por fim, em *Melancholey Redet Selber*, a melancolia assemelha-se a um deus: “Und Himmelscher Geist, wann der sich in mir reget,/ Entzünd ich als ein Gott die Herten schleunig an,/ Da gehn sie ausser sich, und suchen eine Bahn/ Die mehr als Weltlich ist” [Do espírito celeste; sempre que em mim se move,/ Inflamo como um deus os corações. E um dia/ Ficam fora de si, e procuram uma via/ Que vá para além do mundo]. A menção a um deus capaz de inspirar corações pode nos remeter ao deus grego Cronos, ou Saturno, para os romanos, que, segundo a tradição, era o planeta que representava a melancolia, capaz de incitar nos homens a contemplação e a profunda reflexão, como será mostrado em seguida.

Sob o signo de Saturno

Klibansky et al. (1979, p. 127) afirmam que, para os escritores da baixa Idade Média e do Renascimento, o planeta Saturno estava relacionado à melancolia, sendo ele o “verdadeiro culpado pelo caráter e destino dos melancólicos”. Também chamada de “disposição saturnina”, a disposição melancólica era, além do humor determinado pela bile negra, um resultado de combinações astrológicas. Segundo a doutrina astrológica, os astros, os elementos naturais e os humores uniam-se por meio de características correlatas. Saturno, por ser escuro e negro, frio e seco por natureza, relaciona-se com a bile negra, também de cor negra e escura, de natureza fria e seca, assim como a terra (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 127). Mesmo fora do campo astrológico, foram estabelecidas, no final do século X, relações entre Saturno e a melancolia:

The spleen occupies the same position in the body as Saturn in the world. For Saturn with its rays sends forth transcendent powers which penetrate into every part of the world. Through these, forms adhere to, and remain in, matter. Even so goes forth from the spleen the power of

---

porque é ele sem dúvida que mais corresponde à sua fisiologia e o que melhor a ilustra. Esta loucura pode ser o resultado do surgimento fortuito da bile negra, doença resultante de um estado temporariamente melancólico; ou ainda doença que espreita um temperamento melancólico” (PIGEAUD, 1998, p. 38). No texto de Aristóteles lemos: “A bile negra é fria por natureza [...], se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias, ou terrores, mas se ela é muito quente, ela está na origem dos estados de eutímia acompanhados de cantos, de acessos de loucura, e de erupções de úlceras e outros males dessa espécie. [...] aqueles que a têm abundante e quente são ameaçados pela loucura [*manikoi*] e dotados por natureza, inclinados ao amor [...]. Mas muitos, pela razão de que o calor se encontra próximo do lugar do pensamento são tomados pelas doenças da loucura ou do entusiasmo. O que explica as Sibilas, os *Bakis*, e todos os que são inspirados [...]” (ARISTÓTELES, 1998, p. 93 e 95).

the black bile, which is cold and dry and it flows with the blood through the veins into every part of the body, and through it the blood coagulates and the parts adhere to one another.²³ (DIETERICI *apud* KLIBANSKY et al., 1979, p. 129 et seq.)

Klibansky et al. (1979, p. 130) destacam o trabalho de Abū Ma‘šār (?-885), segundo o qual a natureza de Saturno é fria, seca, amarga, negra, escura, violenta e áspera, é por vezes, também, úmida, pesada e de vento fétido. O planeta Saturno domina, entre outros, os anciãos, o medo, os reveses do destino, os acessos de tristeza, a escrita, a autodestruição e as coisas do tédio. Para Abū Ma‘šār, Saturno era “um dos sete planetas dotados de poderes demoníacos”, cujas características teciam a sorte dos homens, tornando-os propensos a determinadas atitudes e inclinações, sorvendo suas forças ou alimentando seu ânimo, dependendo da disposição dos astros (KLIBANSKY et al., 1979, p. 132).

Conhecido como “deus dos contrários” (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 134), Cronos, para os gregos, Saturno para a tradição latina, é essencialmente dual: Se por um lado é o deus benigno da agricultura, senhor da Idade de Ouro, onde a abundância era plena, por outro é o deus triste, destronado e solitário que habita “na extremidade mais recolhida da terra”, “senhor dos deuses do subsolo”, deus da morte e dos mortos (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 134). Ele é pai dos deuses e dos homens e, ao mesmo tempo, devora seus filhos; com a mesma foice ora providencia alimento, ora ceifa a vida:

O governante dos meses, “o deus grego do tempo e o espírito romano das sementeiras” transformaram-se na alegoria da Morte segadora com a sua gadanha, que agora se destina, não à colheita, mas à estirpe humana; também já não é o ciclo anual, com a sua recorrência de sementeira, colheita e repouso invernal, que domina o tempo, mas o implacável caminho de vida em direção à morte. (BENJAMIN, 2013, p. 157)

Como observa André Sena (2010, p. 121), Saturno é apresentado, desde os gregos, através de “uma série de atributos simbólicos, herméticos e astrológicos”. Havia uma visão negativa e uma positiva desse planeta que se caracterizava por ser duplo:

---

²³ “El bazo ocupa la misma posición en el cuerpo que Saturno en el mundo. Pues Saturno con sus rayos envía poderes transcendentales que penetran en todas las partes del mundo. Por medio de éstos las formas se adhieren a la materia y permanecen en ella. Del mismo modo sale del bazo el poder de la bilis negra, que es fría y seca y fluye con la sangre por las venas a todas las partes del cuerpo, y por medio de ella la sangre se coagula y las partes se adhieren unas a otras”. (DIETERICI *apud* KLIBANSKY et al., *Saturno y la melancolía*, 2012, p. 141).

A negativa o via como agente de desequilíbrios nos humores corporais, dentre outras influências maléficas por vezes associadas ao diabo (ecos do pensamento medieval e religioso cristão) ou então à própria melancolia empírica (ou seja, ao excesso de bile negra pelo astro estimulada). A influência da mitologia também possuía um lado negativo, ao mostrar Saturno como o deus decaído, castrado e devorador (como o tempo) dos próprios filhos (as horas). Já a visão positiva tentou provar que uma existência profunda e contemplativa só existiria a partir de um certo grau de melancolia, ditada por Saturno, visto então como “o soberano de uma Idade de Ouro” associada à inteligência e às utopias de um passado superior do gênero humano. (SENA, 2010, p. 122)

Segundo Burton (2011b, p. 79), o “demônio saturnino e ígneo” seria, dentre os demais espíritos, o melhor, pois ele “incita o ânimo a contemplações sublimes”. Carregado de contrários, “nascido das trevas, entre as maiores possibilidades de bem e mal” (KLIBANSKY et al., 1979, p. 158), Saturno dominava os homens avarentos, cobiçosos, manipuladores e os pensadores profundos (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 146). Para os autores neoplatônicos, ele significava a pureza do intelecto (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 168), sendo sua verdadeira natureza o pensamento especulativo (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 170). Aos homens nascidos sob o signo de Saturno estavam guardados a natureza e o destino mais venturoso, e a partir dessa visão, estabeleceu-se a analogia entre Saturno e melancolia:

It was not only the combination of cold and dryness that linked black bile with the apparently similar nature of the star; nor was it only the tendency to depression, loneliness and visions, which the melancholic shared with the planet of tears, of solitary life and of soothsayers; above all, there was an analogy of action. Like melancholy, Saturn, that demon of the opposites, endowed the soul both with slowness and stupidity and with the power of intelligence and contemplation. Like melancholy, Saturn menaced those in his power, illustrious though they might be, with depression, or even madness. To quote Ficino, Saturn “seldom denotes ordinary characters and destinies, but rather people set apart from the rest, divine or bestial, blissful, or bowed down by the deepest sorrow.”²⁴ (KLIBANSKY et al., 1979, p. 158 et seq.)

---

²⁴ “No era sólo la combinación de frío y sequedad lo que enlazaba la bilis negra con la naturaleza aparentemente similar del astro; no era sólo la tendencia a la depresión, a la soledad y a las visiones lo que el melancólico compartía co el planeta de las lágrimas, de la vida solitaria y de los adivinos; por encima de todo, había una analogía de acción. Al igual que la melancolía, Saturno, demon de los contrarios, dotaba al alma tanto de lentitud e ineptia como del poder de la inteligencia y la contemplación. Al igual que la melancolía, Saturno amenazava a quienes tuviera en su poder, por ilustres que fueran, con la depresión, o incluso con la locura. En palabras de Ficino, Saturno ‘rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas ou bestiales, dichosas o rendidas por la pena más honda’” (KLIBANSKY et al., *Saturno y la melancolía*, 2012, p. 167 et seq.).

Melancolia e Contemplação

Assim como na literatura, como mostram Klibansky et al. (1979, p. 127-195), a representação de Saturno também se deu na tradição pictórica (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 196-214). Dentre as dezenas de imagens apresentadas pelos autores, convém ressaltar duas. “*Saturno. O sepulcro de Cornutus*” (fig. 1), no jardim do Vaticano, apresenta o deus em gesto pensativo, sentado e com a cabeça apoiada em uma das mãos (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 197). Na escultura, Saturno está sentado ao trono, o seu olhar se projeta para o horizonte e, à sua direita, estão crianças que, podemos deduzir, são filhos do titã. O deus teria influência sobre os “seres humanos de exceção”, ou seja, aqueles “voltados ao estudo e à contemplação filosófica e artística” (SENA, 2010, p. 121), pois é no muito refletir, ação que supõe um tempo prolongado, que se dão as tarefas desses seres especiais.

Outra obra bem mais conhecida relaciona-se, ao menos no que diz respeito à representação pictórica, com esta – a famosa gravura *Melencolia I* (fig. 2), de Albrecht Dürer (1471-1528), cuja emblemática posição “meditativa” passou a ser referência nos estudos da melancolia. Sua representação expressiva da melancolia no Renascimento foi interpretada por diversos estudiosos do tema como um símbolo do “gênio melancólico, que chegou até o limite de sua aspiração ao conhecimento” (KEHL, 2009, p. 69), incapaz de “alcançar definitivamente seu ideal” (SENA, 2010, p. 127). Em cartas, estudadas por Klibansky et al. (1979), o pintor declara que a ciência (a matemática), a filosofia e a arte seriam insuficientes para o alcance do absoluto, entendido por ele, em primeira instância, como “beleza absoluta”:

For I believe that there is no man living who can contemplate to the very end what is most beautiful even in a small creature, much less in man... It enters not into man's soul. But God knows such things, and if He wishes to reveal it to someone, that person too knows it... But I know not how to show any particular measure that approximates to the greatest beauty.²⁵ (DÜRER *apud* KLIBANSKY et al., 1979, p. 365)

---

²⁵ “Pues yo creo que no hay ningún hombre vivo que pueda contemplar hasta el final lo que es más hermoso incluso en una pequeña creatura, mucho menos en el hombre... No cabe en el alma del hombre. Mas Dios conoce tales cosas, y si a Él le place revelarlo a alguien, también esa persona lo sabe... Pero yo no sé mostrar ninguna medida particular que se aproxime a la belleza suprema” (DÜRER *apud* KLIBANSKY et al. *Saturno y la melancolía*, 2012, p. 347).

Como observa Kehl (2009, p. 69), o ser melancólico “toma a forma de uma figura andrógina e alada, híbrido de homem, mulher e anjo”, podendo referir-se aos diversos aspectos da condição humana – a razão (masculina), a sensibilidade (feminina) e o espírito (através das asas do anjo):

Tal figura parece perdida em divagações, cercada por instrumentos científicos de mensuração e conhecimento do universo: um compasso, uma ampulheta que marca a passagem implacável do tempo, mapas do mundo que se ampliara a partir dos descobrimentos, formas geométricas, um grande livro sobre os joelhos e, às suas costas, um quadrado mágico onde se inscreve a esperança de sintetizar a harmonia do universo. Seu olhar ensimesmado não se dirige a nada nem a nenhum desses objetos; antes sinaliza o abatimento ante a incapacidade de (tudo) saber. (KEHL, 2009, p. 69 et seq.)

Em diversas representações da melancolia nas artes plásticas (cf. KLIBANSKY et al., 1979; VÖLKER, 1984), a figura aparece com a cabeça levemente inclinada, muitas vezes apoiada por uma das mãos, com o olhar vago, ou mesmo em direção ao chão, caracterizando, segundo Benjamin (2013, p. 159), o saturnino, “que perfura a terra com seus olhos”²⁶.

Giorgio Agamben interpreta essa mesma posição das imagens na iconografia medieval como um gesto desesperado do acidioso²⁷, e não como consequência do sono²⁸, como interpretam Panofsky & Saxl, no estudo sobre a genealogia da *Melencolia* de Dürer. Segundo Agamben, o equivalente do termo alemão “acídia” *truricheit*, vem de *trûren: den Blick, das Haupt gesenkt halten*, “deixar cair por terra o olhar, a cabeça”, sendo, portanto, esse gesto resultante do “desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 30).

O temperamento atrabiliário é marcado por extremos, pois, por um lado, a melancolia carrega consigo “poderes quase divinos”, por outro, a meditação conduz o

---

²⁶ Também o poema de Tscherning, *Melancholey Redet selber*, relaciona o olhar melancólico voltado ao solo: “*Wem ich noch unbekandt, der kennt mich von Geberden/ Ich wende fort und für mein’ Augen hin zur Erden/ Weil von der Erden ich zuvor entsprossen bin/ So seh ich nirgends mehr als auff die Mutter hin*” (in.: VÖLKER, Ludwig (org.). *op. cit.* p. 304). Tradução para o português de João Barrento in: BENJAMIN, Walter. *Origem do trágico alemão*, 2013, p. 160): “Os que me não conhecem, pelo gesto lá chegarão:/ O meu tempo é passado de olhos postos no chão;/ Se foi a terra-mãe que, antes, nascer me viu,/ Mais não faço que olhar para a mãe que me pariu”.

²⁷ Sobre a *acídia*, especificamente, nos deteremos mais adiante, em *Melancolia e o Sagrado*.

²⁸ Segundo Agamben, o significado de *acídia* é confundido posteriormente com a preguiça, talvez através da “assimilação do demônio meridiano da *acídia* com o *somnus meridianus*” sobre o qual é comentado em *Regimen sanitatis* [Administração da saúde] de Salerno, em que se recomenda evitar o “sono do meio-dia”, causador de muitos males, como febre, preguiça, dor de cabeça e catarro (cf. AGAMBEN, 2007, p. 31).

sujeito ao tormento (HERSANT *apud* SENA, 2010, p. 125). O melancólico, condenado a um estado de ametria, estaria sempre sujeito às desproporções das medidas humanas e à insuficiência, pois, como afirmava o pensamento grego, a bile negra conferia “capacidades perceptivas incomuns”, as quais incitavam “o sujeito a transcender às limitações da normalidade”; sua finitude, entretanto, o impede, “motivando-o à resignação e à impotência” (GINZBURG, 2001, p. 106).

Marsílio Ficino (1433-1499), um dos filósofos mais importantes da Renascença italiana, autor de *De vita triplici* (1489), trata a melancolia “como um dom divino, capaz de suscitar o furor criativo” e aconselha os indivíduos melancólicos “a utilizar positivamente os influxos de Saturno” (SENA, 2010, p. 125). Segundo Jean Starobinski (*apud* SENA, 2010, p. 125), foi através de Ficino e dos platônicos de Florença que o temperamento melancólico se consagrou como característica quase exclusiva do poeta, do artista e do filósofo. Na literatura, em particular, a melancolia é considerada uma musa inspiradora; o sofrimento suscitado pela melancolia é, ao mesmo tempo, marca da criação poética (cf. VÖLKER, 1984; WAGNER-EGELHAAF, 1997). Segundo Ficino, a melancolia estaria intimamente relacionada ao pensamento reflexivo, sendo descrita em sua obra “como uma característica típica de seres humanos superiores e inteligentes”, estando ainda relacionada à teoria dos humores, à influência dos astros, e aos estados de apatia, entendida agora como “uma estaticidade criativa e reflexiva” (cf. SENA, 2010, p. 126).

Figura 1
 “Saturno. O sepulcro de Cornutus”

Figura 2
 ALBRECHT DÜRER
Melencolia I
 1514
 Gravura a buril
 24 x 18,5cm
 New York,
 Metropolitan Museum of Art

Melancolia e Sagrado

De acordo com Santo Agostinho (354-430), o desejo, a alegria, o medo e a tristeza constituíam perturbações da alma, empecilhos para o vínculo com o divino. A fim de se aproximar de Deus, o homem deveria buscar conhecer a si mesmo renunciando às disforias melancólicas (cf. SENA, 2010, p. 90). Do “mergulho na própria interioridade”, proposto por Agostinho, a fim de ver a “Verdade” que “habita no coração humano”, surgiu a melancolia medieval, chamada *acídia*, signo da “angustiada tristeza e do desespero” (AGAMBEN, 2007, p. 27), decorrência da vida contemplativa nos claustros a partir do século VIII e dos momentos de solidão ao qual os monges deveriam se submeter (cf. SENA, 2010, p. 90).

Para Santo Agostinho, segundo o qual o dom da razão distinguia animal e ser humano, a perda da razão era considerada um castigo divino resultante de uma alma pecadora: “A melancolia era uma doença especialmente nociva, uma vez que o desespero do melancólico sugeria não estar ele embebido de alegria ante o conhecimento certo do amor e da misericórdia divinos” (SOLOMON, 2001, p. 271).

Sena afirma que no original grego, “*akaedia* significaria algo como ausência de cuidado, ou indiferença”, e o termo, no contexto “pagão”, aparece raramente – “uma vez, como adjetivo, durante a deposição de um cadáver sem sepultura, em Homero; outra vez, numa citação conferida a Empédocles, associada à indiferença; e, em Hipócrates, como uma espécie de mal causado a si mesmo” (SENA, 2010, p. 90). No contexto cristão²⁹, a partir da Septuaginta, *acídia* significa “abatimento”, em copta, e foi traduzido em siríaco por “abatimento do espírito”. No século III, a *acídia* passa a ser entendida como gerada pelos demônios, sendo, portanto, “uma das principais tentações do monge solitário” (SENA, 2010, p. 90).

Para São Tomás (1225-1274), “[a] *acídia* não é um afastamento mental de algum bem espiritual, mas de um bem divino, ao qual a mente deve prestar necessariamente sua adesão” (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 28). A *acídia*, seria, então, o “retrair-se (*recessos*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus” (AGAMBEN, 2007, p. 28), ela é um mal mortal, uma vez que intenta a fuga de Deus, ou seja, a renúncia “daquilo que não pode ser evitado de modo algum” (AGAMBEN, 2007, p. 28).

---

²⁹ Segundo Sena (2010, p. 90), São Jerônimo (aprox. 347-420) divulga, em texto do ano 414, o conceito de *acídia* assimilado ao âmbito religioso.

Segundo Agamben (2007, p. 21), *acídia* foi o nome cunhado pelos padres durante a Idade Média para fazer referência a “um flagelo pior do que a peste [que] infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo”. Ela seria, originalmente, segundo a tradição patrística, um dos oito pecados capitais: *gastrimargia* (gula), *fornicatio* (luxúria), *philargyria* (avareza), ira, *tristitia* (tristeza), *acedia* (acídia), *cenodoxia* (vanglória) e *supervia* (soberba) (cf. AGAMBEN, 2007, p. 21). Posteriormente, a partir de São Gregório, na tradição ocidental, “a tristitia funde-se com a acedia” (AGAMBEN, 2007, p. 21), tornando-se um sinônimo de melancolia. A acídia, ou “demônio meridiano”, atingia os monges perto do meio-dia, sujeitando-os a um estado profundo de letargia. Com a psicologia moderna e a ética capitalista, entretanto, a acídia perdeu seu significado original, adquirindo, a partir de então, a acepção de preguiça (cf. AGAMBEN, 2007, p. 25 et seq.).

Ainda no contexto religioso medieval, Klibansky et al. (1979) apontam alguns estudiosos que associaram os humores corporais da tradição hipocrática à queda adâmica. Guillermo de Conques (1080-1145), por exemplo, sugere que, da separação entre a terra e as águas, surgiram diversas substâncias para a criação do reino animal, a partir dos humores. A criação do homem só foi possível quando a mescla entre os temperamentos era perfeitamente proporcional (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 102 et seq.). Em consequência de sua queda, houve a perda do temperamento correto, ocasionando o surgimento da melancolia:

Man is by nature warm and moist, and [harmoniously] conditioned by the four qualities. But since his original nature is corrupted, it happens that in certain individuals certain qualities increase or diminish. When warmth increases and moisture diminishes in a man, he is called choleric, that is, warm and dry. When on the contrary moisture increases and warmth diminishes, he is called phlegmatic. When dryness increases and warmth diminishes he is called melancholic. But when the qualities are present in equal strength he is called sanguine.³⁰ (CONQUES *apud* KLIBANSKY et. al., 1979, p. 103)

---

³⁰ “El hombre es por naturaleza cálido e húmedo, y está [armoniosamente] condicionado por las cuatro cualidades. Mas, comoquiera que su naturaleza original se ha corrompido, sucede que en determinados individuos ciertas cualidades aumentan ou disminuyen. Cuando el calor aumenta y la humedad disminuye en un hombre, se le llama colérico, esto es, cálido y seco. Cuando, por el contrario, la humedad aumenta y el calor disminuye, se le llama flemático. Cuando la sequedad aumenta y el calor disminuye se le llama melancólico. Pero cuando las cualidades están presentes con igual fuerza se le llama sanguíneo.” (CONQUES *apud* KLIBANSKY et al. *Saturno y la melancolía*, 2012, p. 118).

De forma similar, Hildegard von Bingen (1098-1179) relaciona a origem do “humor melancholicus” com a queda do homem³¹:

No momento em que Adão desobedeceu à ordem divina, nesse instante mesmo, a melancolia coagulou-se em seu sangue, o qual fez surgir nele a tristeza e o desespero; com efeito, da queda de Adão, o diabo insuflou nele a melancolia, que torna o homem incrédulo [...]. Essa melancolia é natural a todos os homens devido à primeira tentação do diabo, pois o homem transgrediu a ordem de Deus ao comer a maçã. Por conta desse alimento, a mesma melancolia desenvolveu-se em Adão e em toda sua raça, e ela provoca toda sorte de malefícios (BINGEN *apud* SENA, 2010, p. 95).

Hugues de Fouilloi, ou Hugo de Folieto (aprox. 1100-1174), atribui igualmente a melancolia ao pecado. A bile negra é entendida pelo clérigo como dor e aflição resultantes das ações humanas. Tal pesar também é sentido pelo homem quando este se atormenta pelo “desejo de se tornar um com o Senhor”. A libertação dos pecados viria através das lágrimas, entendida como “saída” da bile negra do corpo. Assim como na teoria humoral, Folieto (*apud* KLIBANSKY et al., 1979, p. 108 et seq.) associa a melancolia ao outono, à terra e à velhice, pois “no formato da terra, ela imita a constância da terra, na forma da velhice imita o valor dos velhos, no formato do outono imita o amadurecimento da fruta”.

Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, ao retomar o tema da melancolia, menciona que, de acordo com Paracelso (1493-1541), médico e astrólogo suíço-alemão,

A alegria e a tristeza também nasceram de Adão e Eva. A alegria é própria de Eva, e a tristeza a Adão... Uma pessoa tão alegre como Eva nunca mais nascerá, e nenhum homem será tão triste como Adão o foi. Depois, as duas matérias contidas em Adão e Eva misturaram-se, de modo que a tristeza foi temperada pela alegria, e a alegria pela tristeza [...] e, misturadas, foram transmitidas a toda a sua descendência. (PARACELSUS *apud* BENJAMIN, 2013, p. 152)

Sendo um fruto da terra, o elemento vinculado à bile negra, segundo a teoria humoral, o primeiro dos homens carrega consigo a tristeza; Eva, “criada para o alegrar, tem como atributo a alegria” (BENJAMIN, 2013, p. 152). Paracelso, no entanto, não vincula a

---

³¹ Não apenas a melancolia seria uma consequência da queda, mas também todos os males que afastam o homem do estado de perfeição e de harmonia que havia no paraíso (cf. KLIBANSKY et al., 1979, p. 79).

melancolia diretamente ao pecado e à queda do homem, mas a caracteriza como inerente ao ser humano.

Já no âmbito renascentista, com o advento do luteranismo, ao contrário do catolicismo, instaurou-se a incerteza com relação às boas obras, que não mais asseguravam a salvação do homem, estando este, agora, desprovido de certezas, vulnerável ao destino. A título de exemplo, Walter Benjamin cita, em seu estudo, uma passagem da peça shakespeariana *Hamlet*³² (1603), a partir da qual interpreta o vazio das ações humanas como resultado da suspensão das certezas de acesso ao divino. Para alguns, a alternativa consistiria em voltar os olhos para a vida mundana, mas haveria outros, dotados de grande sensibilidade, “os grandes”, diz Benjamin, nos quais os acontecimentos instilaram a melancolia: “Pois aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas” (BENJAMIN, 2013, p. 144).

Martinho Lutero (1483-1546) teria ele mesmo, segundo Benjamin, sido acometido pela melancolia, “reação à cruzada feita contra as boas obras” (BENJAMIN, 2013, p. 144). Uma vida que não é mais justificada pela certeza da salvação configura a mudança fundamental que levará Benjamin a observar a melancolia no Barroco alemão. Desse momento em diante, sem a garantia de salvação, o melancólico olha para uma vida onde os movimentos não possuem um sentido preciso, uma história na qual os eventos não se interligam na grande trama da salvação, a justificação teleológica da vida. Agora a história era vista como um amontoado de ruínas. As ações tornavam-se vazias, os acontecimentos passavam a significar ações isoladas que não contribuíam mais para a redenção.

Burton e A Anatomia da Melancolia

Na primeira parte de sua obra *A Anatomia da Melancolia*, publicada em 1621, Robert Burton descreve as causas da melancolia – entendida também como doença –, à semelhança de autores cristãos medievais, como Hildegard von Bingen, que atribuem todos os males que acometem o homem à sua queda. O homem, “a mais nobre e excelente

---

³² Benjamin (2013, p. 144) se refere ao seguinte trecho da peça de Shakespeare: “What is a man/ If his chief good and market of his time/ Be but to sleep and feed? A beast, no more./ Sure, he that made us with such large discourse,/ Looking before and after, gave us not/ That capability and godlike reason/ To fust in us unused.” (Hamlet, IV, 4). Tradução de português de João Barrento in: BENJAMIN, Walter. *Origem do trágico alemão*, 2013, p. 144: “Que é um homem,/ Se o seu maior bem, o ganho do seu tempo,/ É só comer e dormir? Um animal, não mais./ Decerto quem nos fez com tão amplo discernir,/ Olhando para trás e para diante, não nos deu/ Tais faculdades, razão quase divina,/ Para em nós criar bolor.”

criatura do mundo, a principal e mais poderosa obra de Deus”, segundo a descrição de Burton, “foi de início puro, divino, perfeito, feliz [...] livre de todo gênero de enfermidades”, mas em consequência do pecado do primeiro pai, Adão, por comer do fruto proibido, o homem foi condenado à morte, às doenças e à “todas as punições temporais e eternas” (BURTON, 2011b, p. 15 et seq.).

O objetivo de Burton não é definir a melancolia, mas enumerar suas possíveis causas. Executar tal tarefa seria, como ele mesmo expõe, o mesmo que descrever “uma ideia fantástica, uma imaginação corrompida, pensamentos vãos e diversos”:

As vinte e quatro letras não ofertam mor variedade de palavras em línguas diversas do que as ideias melancólicas são capazes de produzir em diversidade de sintomas sobre várias pessoas. Eles são irregulares, obscuros, variegados, tão infinitos que nem mesmo Proteu é tão diverso, que poderíeis mais facilmente talhar um manto para a Lua que um caráter verdadeiro para o melancólico; mais fácil seria descrever o movimento de um pássaro no ar que o de um coração humano, de um melancólico (BURTON, 2011b, p. 370)

Segundo o autor, a melancolia pode se dar por disposição ou por hábito. Por disposição entende-se a melancolia transitória “que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente”, causando angústia e inquietação do espírito. Seria nomeado melancólico “aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso” (BURTON, 2011b, p. 32). Burton argumenta, contudo, que tal definição é equivocada, pois a melancolia transitória não configura o caráter do ser. A melancolia por hábito, sobre a qual discorre no restante de sua obra e a qual considera a “verdadeira” melancolia, é uma “doença crônica ou contínua”, “fixa [...] que agora se desenvolveu (agradável ou dolorosa) num hábito, dificilmente será extirpada” (BURTON, 2011b, p. 35).

Escapa aos propósitos deste trabalho enumerar todas as causas da melancolia citadas por Burton, no entanto, algumas delas devem ser destacadas. Deus é a primeira causa descrita, seguida de seus anjos e do “Demônio e seus ministros” (BURTON, 2011b, p. 74), pois deveria haver “punição dos pecados e a satisfação de sua justiça”. Os astros e planetas também podem produzir efeitos nos homens e, segundo Paracelso (*apud* BURTON, 2011b, p. 112), um médico deve ter o conhecimento dos astros para ser capaz de compreender qualquer doença. Burton nomeia o excesso de exercício, bem como seu

oposto, o ócio, como possíveis causas. O ócio é a “perdição do corpo e da mente”, nutre a perversidade, é o “principal autor de toda maldade, um dos sete pecados capitais” (BURTON, 2011b, p. 158). Interessante notar que, à época dos escritos de Burton, o sentido de acídia, da qual fala Agamben (2007), já havia se confundido com a preguiça ou ócio, tornando-se agora “o maior mal do espírito” (BURTON, 2011b, p. 160).

A tristeza, mais frequentemente apresentada como consequência da melancolia, é elencada por Burton também como sua causa: “*Mãe e filha da melancolia, sua epítome, sintoma e causa principal*”; segundo Hipócrates, uma gera a outra, trilhando um círculo, pois a tristeza é tanto causa quanto sintoma da doença” (BURTON, 2011b, p. 179, grifos do autor). Na subseção que trata especificamente da tristeza como uma causa da melancolia, Burton destaca que, para Melâncton (1497-1550), “o acúmulo de muito sangue melancólico em torno do coração” extingue “os bons espíritos”; a tristeza, quando atinge o coração, causa dores “e o sangue negro, vindo do baço [...] gera as perigosas convulsões hipocondríacas que acontecem com aqueles que são perturbados pela tristeza” (BURTON, 2011b, p. 181).

As atribulações, misérias e dissabores, companheiros inseparáveis do homem (cf. BURTON, 2011b, p. 195), causam “qualquer moléstia dos espíritos, aflição, angústia” (BURTON, 2011b, p. 194). Enfadado pelas misérias do corpo, da mente, do coração, o homem é a mais miserável das criaturas (cf. BURTON, 2011b, p. 196), cuja vida é a “mais frágil, mais cheia de medo, mais louca e furiosa” (BURTON, 2011b, p. 197). Burton descreve a vida do homem, único ser “contaminado por inveja, dissabor, aflições, avareza, ambição e superstição”, como “um mar irlandês, onde não há nada que se esperar, senão tempestades violentas e ondas enfadonhas e infinitas” (BURTON, 2011b, p. 197), como nos versos da tragédia *Hipólito*, de Eurípides (século V a. C): “Vejo um imenso mar de males:/ não se pode sair a nado”³³ (cf. BURTON, 2011b, p. 197).

Mesmo diante de um futuro hostil, de *infindas mágoas*, o homem tem em si “apetites concupiscíveis, tais como desejos e ambição” (BURTON, 2011b, p. 205), que

---

³³ Interessante notar que, apesar da distância espaço-temporal, a cultura da melancolia, se nos é permitido assim nomeá-la, perpassa diversos autores, em especial, os poetas. Tanto os poetas consagrados, como Álvares de Azevedo (1831-1852) (cf. GINZBURG, 1997), quanto os escritores menos conhecidos, como Antônio Francisco Dutra e Melo (1823-1846), integram essa tradição, como se pode perceber no poema *A melancolia*, deste último: “[...] Tudo em mim já é tristeza;/ Minha alma já se angustia./ E és tu, és tu que me afliges;/ Saudosa melancolia [...]/ Que vês tu no passado ou no futuro?/ No passado talvez muitos pesares;/ No futuro, quem sabe? – infindas mágoas./ [...] Tu choras de saudade; ou pressentindo/ Um mal com que te acena astro futuro,/ Tu te lanças num mar de mil angústias. [...]”. A melancolia, razão da tristeza e da angústia, aflige o homem, o qual se encontra entre extremos de consternação – à frente de um passado cheio de perdas e diante de um “mar de males”, “de mil angústias”, à semelhança dos versos de Eurípides.

são, por sua vez, inacabáveis, “[o] desejo não descansa: é infinito em si mesmo” (BURTON, 2011b, p. 205). Dentre os “fervidos desejos” listados por Burton, um deles se sobressai: o amor em excesso ao estudo. Os estudantes, em particular, seriam acometidos pela doença, pois “a erudição embota e degrada os espíritos, e assim, [...] produz melancolia” (BURTON, 2011b, p. 233). Os que estudam em demasia não realizam atividades físicas, resultando em uma vida sedentária e solitária; eles estariam, portanto, sujeitos a tal moléstia – “o muito saber [...] tira-te o juízo” (BURTON, 2011b, p. 233). A contemplação também é causa da melancolia nos estudantes, uma vez que ela “resseca o cérebro e extingue o calor natural” (BURTON, 2011b, p. 234).

Assim como Aristóteles³⁴, Burton descreve os melancólicos como *inconstantes*, “logo satisfeitos e sem demora insatisfeitos” (BURTON, 2011b, p. 350); sua natureza está “sempre ávida por novidades, variedade, delícias” e por dispor de uma enfermidade “errante e irregular”, precisam constantemente mudar, seu “estado presente é sempre o pior, [...] *et quod modo voverat, odit* [o que há pouco pedira, agora odeia]” (BURTON, 2011b, p. 288). Numa série de exemplos a respeito da inconstância melancólica, Burton (2011b, p. 289) cita Marco Aurélio e Salomão, os quais “experimentaram todas as delícias e prazeres mundanos, confessam-no sobre si: o que mais desejavam era no fim tedioso, e sua lascívia nunca seria satisfeita, tudo era vaidade e aflição da mente”.

Dentre as principais causas da melancolia, Burton menciona a perda e morte de amigos:

Se a partida de amigos, e a mera ausência já é capaz de produzir efeitos assim violentos, o que não faz a morte, quando a separação é eterna, e nunca mais neste mundo eles se hão de encontrar? É um tormento tão grave por um tempo, que lhes toma o apetite, o desejo de viver, extingue todas as delícias, causa profundos suspiros e gemidos, lágrimas, exclamações [...]. (BURTON, 2011b, p. 307)

---

³⁴ Aristóteles (1998, p. 105), ao descrever a natureza da bile negra, diz que “porque a potência da bile negra é inconstante, inconstantes são os melancólicos”. O humor atrabiliário pode ser frio ou quente, despertando efeitos diversos: “A bile negra é fria por natureza, e, não estando na superfície, quando ela se encontra no estado que acaba de ser descrito, se ela é em excesso no corpo, ela produz apoplexias, torpores, atimias, ou terrores, mas se ela é muito quente, está na origem dos estados de eutímia acompanhados de cantos, de acessos de loucura, e de erupções de úlceras e outros males dessa espécie” (ARISTOTELES, 1998, p. 93). A substância, segundo Aristóteles, é bastante instável. No entanto, o filósofo tenta descrever “uma constância na inconstância” (PIGEAUD, 1998, p. 20) do humor melancólico.

Da mesma maneira que Constantino Africano, segundo o qual “a perda do muito intensamente amado”, como foi citado, gera tristeza, também Burton avalia a morte de amigos como causa da doença³⁵.

Burton, em uma tentativa de circunscrever o melancólico, enumera uma série de adjetivos:

[...] sempre ansiosos e mui solícitos, desconfiados e timoratos, invejosos, maliciosos, profusos num momento, frugais noutro, mas na mor parte avaros, resmungões, queixosos, descontentes, sempre lamentosos, rancorosos, rabugentos [...] violentíssimos em todas as suas imaginações, pouco afáveis na fala [...] carrancudos, embotados, tristes, austeros; sempre *cogitabundi* [meditabundos], concentrados, como na pintura da Melancolia por Albrecht Dürer, feito uma mulher triste apoiada no cotovelo, com um olhar fixo, as vestes negligenciadas, etc., tomados por orgulhosos, fracos, bêbados, ou semiloucos [...] e, no entanto, têm profundo alcance, uma excelente compreensão, judiciosos, sábios e engenhosos; pois eu sou da opinião daquele nobre [Lorde Howard]: *a melancolia avança as ideias dos homens mais do que qualquer outro humor*, aperfeiçoa suas meditações mais do que qualquer bebida forte ou vinho das Canárias. (BURTON, 2011b, p. 350 et seq., grifos do autor)

Apesar do esforço em compreender o caráter do atrabiliário, o autor assume que “[a] Torre de Babel nunca gerou tamanha confusão de línguas como o caos da melancolia na sua

---

³⁵ Posteriormente, Sigmund Freud (1856-1939) faz uma distinção entre os dois termos, cada um constituindo um “tipo” de perda, a melancólica e a relativa ao luto. Em seu célebre ensaio, “Luto e Melancolia”, Freud retoma o tema clássico da *bile negra*, mas de outra perspectiva. A estratégia do psicanalista vienense é comparar, estruturalmente, o luto, que seria um afeto, à melancolia, tida como patológica. Os dois são marcados por interferência na vida comum e desinteresse pelo mundo externo (cf. FREUD, 2010, p. 171). O luto é o resultado da perda de um objeto ou de algum ideal abstrato como “a pátria, liberdade, um ideal etc.” (FREUD, 2010, p. 172). Essa experiência comum, que presume um “trabalho” psíquico, pode ser muito dolorosa para aquele que a vivencia, porquanto aquilo que foi amado já não existe mais, ainda assim, Freud diz que é necessária e não deve ser interrompida (cf. FREUD, 2010, p. 172). Reconhece-se na experiência do luto a causa imediata dos sintomas: todo o investimento subjetivo feito sobre um objeto, agora perdido, precisa encontrar um outro lugar para incidir, e é esse deslocamento que torna tudo tão doloroso. O sujeito deve encontrar outro ser ou objeto no mundo em que possa depositar o que ficou sem destino. Em contrapartida, a melancolia, afora os sintomas do luto, marca o sujeito por um profundo e doloroso abatimento e grande desvalorização de si, além da “perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição” (FREUD, 2010, p. 173). Na situação melancólica, em alguns casos, não se pode discernir com precisão o que foi perdido, o objeto da perda é inconsciente; o sujeito se autorrecrimina, desvaloriza-se e, para Freud, ao fazer isso, sobressaem-se acusações que poderiam facilmente ser atribuídas ao que foi perdido. Por isso, ele afirma: “a sombra do objeto caiu sobre o Eu” (FREUD, 2010, p. 181). Em relação à “Luto e Melancolia”, é importante apontar a permanência de algumas características da longuíssima tradição dos estudos da bile negra. Por exemplo, à medida que afligido pela patologia, o sujeito parece ganhar autoconhecimento. Freud chega mesmo a se perguntar por que seria necessário o adoecimento para chegar a uma verdade sobre si (cf. FREUD, 2010, p. 177). Outro traço histórico que se faz presente é a dualidade, através da mania, já mencionada por Aristóteles em seu *Problema XXX*, uma inversão dos sintomas caracterizada por euforia e autoconfiança.

variedade de sintomas” (BURTON, 2011b, p. 356). Na descrição acima, no entanto, não é difícil perceber o eco com outros textos, como o *Problema XXX*, de Aristóteles, por exemplo, no qual é feita a comparação entre o humor hipocondríaco e os efeitos do vinho; ou mesmo a relação entre melancolia e a contemplação, estabelecida desde a Idade Média, associada a Saturno e seu efeito nos homens inclinados à melancolia. Apesar de tratar a melancolia como uma doença, cujas causas são inúmeras e cujos efeitos são incontáveis, Burton não exclui o lado excepcional, assumido por muitos estudiosos, da bile negra – a de que os homens de exceção são manifestadamente melancólicos.

Assim como Aristóteles (1998), que nomeia Belerofonte como acometido pela bile negra, pois “buscava lugares secretos”³⁶, também Burton caracteriza os melancólicos como “insociáveis, difíceis de lidar, sobretudo com estranhos, preferem escrever a falar o que pensam, e, mais que tudo, amam a solidão” (BURTON, 2011, p. 354):

Que acontece com muitos dos melancólicos perturbados pela bile negra, frequentam lugares desertos e evitam reunir-se com outros homens [...]. É por isso que os egípcios expressavam um melancólico em seus hieróglifos com uma lebre sentada, por esta ser uma criatura temerosíssima e solitária (BURTON, 2011, p. 355 et seq.)

Burton relata, ainda, que há um prazer no estado melancólico, o qual se relaciona ao potencial, ao fazer criativo. Em suma, ele retoma a ideia de “homem de exceção” de Aristóteles pontuando, além disso, um deleite próprio da bile negra:

[...] concluimos sobre a melancolia, que ela é agradabilíssima no início, eu digo, *mentis gratissimus error* [queridíssimo erro da mente], um humor deleitabilíssimo, estar sozinho, morar sozinho, caminhar sozinho, meditar, deitar na cama por dias seguidos sonhando acordado, por assim dizer e forjar consigo mil imaginações fantásticas. Nunca são mais satisfeitos do que quando assim agem, estão por um momento no Paraíso e não suportam ser interrompidos. (BURTON, 2011b, p. 367)

---

³⁶ Para o filósofo grego, a busca da solidão e a misantropia fazem parte da natureza da melancolia (cf. PIGEAUD, 1998, p. 11).

1.2 Notas sobre o Romantismo

À dificuldade de descrever os conceitos de melancolia, soma-se a complexidade e heterogeneidade de definir o momento histórico denominado *Romantismo*. Mesmo no âmbito do romantismo alemão, pode-se falar em “romantismos”, visto que se trata de um período histórico multifacetado. Os desafios de compreender o movimento levaram à indeterminação do termo, como pretendeu Gerhard Schulz (*apud* KREMER, 2007, p. 43): “Mit einem Wort: Es gibt keine Romantik als nach einem ästhetischen Programm oder Grundgesetz ablaufende Periode, und es gibt erst recht keine Romantiker”. Outro exemplo desse posicionamento é o do crítico norte-americano Arthur O. Lovejoy (*apud* LÖWY & SAYRE, 2015, p. 19): “A palavra ‘romântico’ significou tantas coisas que, em si, não significa nada. Deixou de cumprir a função de um signo verbal [...] O único remédio radical – a saber, que nós todos deixemos de falar de romantismo – não será adotado, creio eu”. Outro extremo seria forjar denominadores comuns que enquadrariam as obras, como Henry Remak, o qual elenca vinte e três itens que supostamente caracterizariam uma obra romântica³⁷ (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 23). Em seu estudo, Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 23)³⁸, problematizam essa solução, uma vez que tal lista, elaborada arbitrariamente, não abarca as inúmeras formas com que os escritores tratam os temas.

Nos estudos literários, a crítica costuma dividir o romantismo em três fases³⁹, cada qual possuindo suas especificidades (cf. KREMER, 2007; VOLOBUEF, 1999). Segundo Kremer (2007, p. 48), o primeiro grupo tem seu início em 1789, com textos do jovem Ludwig Tieck (1773-1853), como *Die Sommernacht* (1789) [A noite de verão], *Karl von Berneck* (1793/97), entre outros. Mas é apenas com *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) que o romantismo teria surgido como um “programa”. Do romantismo de Jena, ou

---

³⁷ Dentre os vinte e três “denominadores comuns” do romantismo, podemos mencionar “medievalismo”, “imaginação”, “culto às emoções fortes”, “subjetivismo”, “interesse pela natureza”, “interesse pela mitologia”, “interesse pelo folclore”, “mal do século” etc (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 23)

³⁸ Os autores apresentam diversas estratégias esboçadas pela crítica, que vão desde a tentativa de cerceamento do objeto até a total desqualificação da estética romântica (cf. LÖWY & SAYRE, 2015).

³⁹ Há também aqueles, como Beutin et al. (1993), que adotam outra divisão: a *Kunstperiode* [Período da Arte], termo que designa a “época que, situada entre duas revoluções europeias, oscilou entre os pólos da revolução e da restauração” (BEUTIN et al., 1993, p. 237). Para o poeta Heinrich Heine (1797-1856), tal período seria caracterizado “pela influência predominante da personalidade de Goethe e da sua obra”: “Heine associava ao conceito de *Kunstperiode*, entre outras coisas a concepção de uma época em que a arte e os artistas haviam assumido uma importância particularmente elevada e em que, face à questão da relação entre a arte e a vida, se decidia a favor da primeira” (BEUTIN et al., 1993, p. 237). Incluído neste período estariam o Classicismo, o Romantismo e o Jacobinismo.

Jenaer Romantik, cidade na qual os escritores da primeira fase se reuniam, participaram, além de Tieck, Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), August Wilhelm Schlegel (1767-1845) e seu irmão Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), entre outros (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 37). É nesse *primeiro romantismo* que as reflexões filosóficas foram mais abundantes. Os irmãos Schlegel, por exemplo, editaram, entre 1798 e 1800, a revista *Athenäum*, responsável pela divulgação das ideias filosóficas e teóricas dessa geração. O grupo dissolve-se em 1801, com o fim da revista (cf. KREMER, 2007, p. 48).

Após a dissolução do grupo de Jena, surgiram outros centros que propagavam as ideias românticas através de publicações. Muito significativo foi o círculo de Heidelberg, do qual participaram Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831), Bettina von Arnim (1785-1859), os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), entre outros (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 38). O grupo de Heidelberg (ou o período também nomeado *Hochromantik*, ou alto romantismo) vigorou entre 1805 e 1808 (cf. KREMER, 2007, p. 48), e tendo testemunhado as invasões napoleônicas nesse período, adota uma postura nacionalista, desenvolvendo um interesse pela cultura popular, pelo passado histórico e pela mitologia (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 38).

A terceira fase do romantismo, denominada *Spätromantik* (romantismo tardio), teve seu centro em Berlim, entre 1809 e 1822 (cf. KREMER, 2007, p. 48)⁴⁰. Segundo Volobuef (1999, p. 39), o grupo “deu continuidade aos ideais dos grupos anteriores, mantendo o de universalidade dos poetas de Jena e o interesse pelas raízes nacionais e populares de Heidelberg”. Dele participaram, entre outros, Adalbert von Chamisso (1781-1838), Friedrich de La Motte Fouqué (1777-1843), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), além de diversos poetas da fase anterior, como Arnim, Brentano e Eichendorff⁴¹.

---

⁴⁰ Kremer (2007, p. 48) classifica o grupo de Berlim ainda como participante do *Hochromantik*, e a morte de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) marcaria o final dessa fase. Volobuef (1999, p. 39 et seq.) menciona outros historiadores, como Herman Glaser, para o qual a fase que denominamos *Spätromantik* seria apenas uma extensão da anterior, por não ter desenvolvido uma filosofia e uma poética próprias.

⁴¹ Beutin et al. (1993, p. 295) classifica Eichendorff apenas como representante do romantismo tardio. Volobuef (1999, p. 39) observa, no entanto, que diversos nomes de outros grupos – como os de Halle, Munique e Bamberg, considerados grupos menores e sem muita repercussão – participaram também do romantismo tardio. Eichendorff seria um dos autores que tem sua obra vinculada tanto à segunda, quanto à terceira geração romântica. Em Heidelberg, o autor estudou Direito, em Berlim, durante 1823, ele trabalhou como auxiliar do Ministério de Assuntos Religiosos, Educativos e de Saúde (*Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten*) e em 1830, exerceu funções no Ministério da Cultura (*Kultusministerium*) (cf. STÖCKLEIN, 1963). Isso fez com que o poeta mantivesse contato com ambos os grupos e produzisse obras relacionadas aos dois períodos.

A discussão acerca do termo *romantismo* extrapola, entretanto, o âmbito da produção literária, manifestando-se na pintura, na música, nas artes plásticas, além de implicar “uma forma de visão ou de concepção do mundo” (NUNES, 2002, p. 52). Delimitar ou definir o que foi o romantismo é por demais complexo e controverso, e qualquer tentativa nessa direção soaria artificial e redutora, além de fugir completamente aos propósitos dessa pesquisa. Destarte, nossa retomada do período romântico e alguns de seus traços deve trilhar um caminho um tanto delimitado. Percorreremos as características próprias do período, na medida em ele nos orienta e conduz tanto para a obra de Eichendorff, quanto para o tema da melancolia. Cabe, no entanto, a seguinte ressalva:

Quaisquer que hajam sido os seus motivos e características, sejam quais forem as definições que comporte (e inúmeras lhe têm sido dadas), o Romantismo foi sobretudo um movimento de liberdade espiritual, primeiro, se lhe remontarmos às últimas origens, filosófica, literária e artística depois, e ainda social e política. Em arte e literatura seu objetivo foi fazer algo diferente do passado e do existente, e até contra ambos. Excedeu o seu propósito, e em todos os ramos de atividade mental, até nas ciências, foi uma reação contra o espírito clássico, que, embora desnaturado, ainda dominava em todos. (VERÍSSIMO *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 12)

O romantismo, como afirma Maurice Blanchot (*apud* KREMER, 2007, p. 47), teria inaugurado uma nova era: “Die Romantik, der Anfang der poetischen Bewusstwerdung, ist keine schlichte literarische Schule, und auch nicht nur ein wichtiges Moment der Kunstgeschichte: sie eröffnet eine neue Epoche”. Em suma, nas palavras de Baudelaire (1971, p. 146), “Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”⁴².

***

O romantismo alemão inicia-se como período cultural no final do século XVIII, em meio a mudanças significativas na sociedade europeia. Alguns críticos entendem que o romantismo seria uma resposta às mudanças econômicas e sociais decorrentes do descontentamento da sociedade contemporânea (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 38)

---

⁴² “O romantismo não está, precisamente, nem na escolha de temas, nem na verdade exata, mas em uma maneira de sentir” (Tradução nossa).

devido à “[...] situação histórica real, por volta de 1800, que limitava cada vez mais o indivíduo, nas suas possibilidades de obter liberdade e felicidade, através da opressão política e da disciplina, bem como das condições de trabalho e de produção” (BEUTIN et al., 1993, p. 265). A vida social, desde a *Aufklärung*, passou a ser orientada por critérios pragmáticos e a literatura deveria ter um papel pedagógico; os românticos, no entanto, desejam “o alargamento das formas de expressão”, a “liberdade poética” e a autonomia da literatura (cf. BEUTIN et al., 1993, p. 265).

Para Löwy e Sayre (2015, p. 38 et seq.), o romantismo representa uma resposta aos modos de vida racionalista da modernidade e estaria “iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da *melancolia*” (Nerval)”. Três palavras merecem destaque: *modernidade*, *revolta* e *melancolia*. A crítica romântica à modernidade, momento histórico que teria seu início com a Revolução Industrial⁴³, revela uma insatisfação com relação ao novo modelo de vida, que nasce juntamente com o “espírito do capitalismo”, cujos aspectos principais são o espírito de cálculo e o desencantamento do mundo, ou seja, o modo de vida burguês (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 39). A *revolta* refere-se à reação da “sensibilidade romântica” contra a civilização moderna (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 41). Os autores ressaltam, contudo, que a crítica romântica à modernidade poderia ser “mais ou menos inconsciente” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 41):

[...] nas obras de arte, a “crítica” ocorre por meios – propriamente estéticos – que são profundamente diferentes daqueles utilizados em um ensaio ou tratado. Nas obras literárias, é raro encontrarmos, por parte do autor, uma denúncia franca e sem ambiguidades dos males da sociedade atual. O autor transmite seu ponto de vista muito mais pela organização da narrativa, pela sugestão, pela ironia, em uma palavra, por um arsenal de técnicas literárias. (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 42)

Não se trata, portanto, de uma crítica direta à sociedade, mas de uma subjetividade que não se identifica com os traços de sua contemporaneidade⁴⁴. Os românticos não recusam

---

⁴³ Com a Revolução Industrial, uma nova sociedade forma-se e desenvolve-se a partir das transformações dos meios de produção na forma capitalista (as fábricas). De acordo com Löwy & Sayre (2015, p. 39 et seq.), “[a]s origens da modernidade e do capitalismo remontam à Renascença e à Reforma Protestante [...], mas esses fenômenos só se tornarão hegemônicos no Ocidente a partir da segunda metade do século XVIII, quando termina a “acumulação primitiva” (Marx), quando a grande indústria começa a deslanchar e o mercado se libera da dominação social (Polanyi)”.

⁴⁴ Segundo o filósofo Gerhard Krüger (*apud* LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43), o romantismo teria sido “a primeira autocritica da modernidade”, ou seja, o romantismo seria “uma crítica *moderna* da modernidade. Isso significa que, mesmo se revoltando contra ela, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente influenciados por sua época. Assim, ao reagir afetivamente, ao refletir, ao escrever contra a modernidade, eles reagem, refletem e escrevem em termos modernos. Longe de lançar um olhar exterior,

a sociedade contemporânea por questões político-econômicas, mas porque o novo sistema fere sua concepção de sociedade. O romantismo seria uma reação à uma realidade indesejável, nomeada, às vezes, pelos românticos apenas como “realidade” (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 40):

No dicionário dos irmãos Grimm, *romantisch* define-se em parte como “pertencente ao mundo da poesia [...] em oposição à realidade prosaica” e, para Chateaubriand e Musset, o excesso de sentimento contrasta com o “vazio” desolador do real. Segundo a expressão do jovem Lukács em *A teoria do romance*, “o romantismo da desilusão” caracteriza-se por uma inadequação da alma à realidade, em que a alma é “mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida é capaz de oferecer” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 40 et seq.)

A “revolta” romântica contra os valores da sociedade moderna manifesta-se, no que diz respeito às obras literárias, de forma sutil e artística. Ela deve ser entendida não como um engajamento político, mas como forma de produção literária, que ao exaltar valores distintos daqueles vigentes na modernidade, pode ser vista como crítica da mesma (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 52)⁴⁵.

A *melancolia* relaciona-se com a “experiência de uma perda”. Por ser central nesta pesquisa, desenvolveremos a questão da melancolia no período romântico no subtópico a seguir (cf. 1.2.1 Melancolia no Romantismo). Por ora, cabe apenas mencionar que, para

---

de ser uma crítica vinda de um “além” qualquer, a visão romântica constitui uma “autocrítica” da modernidade” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43).

⁴⁵ Há teóricos, entretanto, que entendem a crítica e os questionamentos dos românticos ao presente e à sociedade moderna não como uma “revolta” ativa e positiva, tal como descrevem Löwy e Sayre, mas como um movimento escapista, já que não ofereceria alternativa aos modelos vigentes de sociedade e preconizava uma poetização da vida em lugar de uma politização. Segundo Beutin et al. (1993), o romantismo pode ser entendido como evasão da realidade: “Com recurso à Idade Média alemã e aos domínios da representação religiosa e mitológica, deveria esboçar-se um mundo alternativo ao presente que se desprezava. O modelo medieval e a consequente glorificação dos modos de produção e da vida pré-capitalistas não podiam constituir uma alternativa ao capitalismo real nascente e devem ser entendidos como fuga inconformista” (BEUTIN et al., 1993, p. 242). Também para Arnold Hauser, os românticos praticam uma espécie de evasão, de fuga de uma realidade infeliz. Ele afirma que o romantismo alemão é marcado por características reacionárias e o romântico, que vive um tempo não-histórico, não perceberia que o momento no qual se insere é uma síntese do passado e do futuro (cf. HAUSER, 1998, p. 663). Segundo o crítico romeno, o romântico tenta afastar-se totalmente do momento presente, refugiando-se em um passado idealizado, onde os seus ideais teriam sido realizados, ou em um futuro utópico: “Refugiar-se no passado é apenas uma forma de irrealidade e ilusionismo romântico – também existe uma evasão para o futuro, para a Utopia. Aquilo a que o romântico se agarra não tem, em última análise, a menor importância; o essencial é o seu medo do presente e do fim do mundo” (HAUSER, 1998, p. 663). O retorno ao passado seria, para Hauser, apenas uma das formas de escapismo utilizadas pelos românticos: “A evasão para a utopia e os contos de fada, para o inconsciente e o fantástico, o sobrenatural e o misterioso, a infância e a natureza, os sonhos e a loucura, tudo isso eram formas disfarçadas e mais ou menos sublimadas do mesmo sentimento, do mesmo anseio de irresponsabilidade e de uma vida livre de sofrimento e frustração” (HAUSER, 1998, p. 673).

os românticos, “uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43); essa perda estaria intimamente relacionada com o advento de valores estranhos à subjetividade artística.

O movimento romântico também pode ser pensado através de seu diálogo constante com a *Aufklärung*, a qual critica, completa e desenvolve (cf. BEUTIN et al, 1993, p. 264). O romantismo retoma temas submergidos durante o século XVIII, tais como “a loucura, a doença, o delírio, a sensualidade e o ócio, como forma de combater as “fronteiras rígidas colocadas ao Eu” (cf. BEUTIN et al, 1993, p. 264), sem, no entanto, negar as contribuições de pensadores desse período, como por exemplo a filosofia de Immanuel Kant (1724–1804), a qual possibilitou uma nova concepção do indivíduo. Foi também durante o Iluminismo, através dos poetas Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) e Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), que houve interesse em criar uma literatura própria à cultura nacional, afastando-se dos modelos franceses (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 26).

O século XIX foi um período propício à valorização nacional e ao retorno às origens. Ao Iluminismo não interessavam as especificidades dos acontecimentos, mas a eles é designada uma forma universal e genérica, passível de relacionar-se com cada sujeito e ao mesmo tempo com nenhum. Hauser (1998, p. 667) comenta que, com relação à concepção iluminista abstrata da História, segundo a qual os eventos pouco importam, pois há um *telos*, um final pré-determinado, os românticos introduzem um novo conceito – a História é um fluxo de “luta interminável”, ela é marcada por mudanças e transformações, e assim a história particular (dos países) pode modificar a História. Nunes também lembra que ao romântico importa tanto mostrar a individualidade subjetiva de cada sujeito, quanto o traço único de cada cultura nacional. Até o século XIX, as diferenças entre culturas eram pouco realçadas e a visão de nação, abstrata. O romantismo posiciona-se concretamente diante da cultura nacional:

Ao cosmopolitismo abstrato do século XVIII, supressor das diferenças nacionais, o Romantismo opôs um nacionalismo concreto, que foi preparado pela concepção herderiana da “unidade orgânica de cada personalidade com a forma de vida que lhe corresponde”: unidade expressiva quando florescente, dando-se a manifestar em tudo o que o homem faz. Mas é sobretudo nas obras de arte que a ação comunicativa dos indivíduos se incorpora, ganhando o relevo simbólico de uma nova escala da linguagem e da experiência humana. (NUNES, 2008, p. 59).

Os românticos, em especial os da segunda geração⁴⁶, exaltam, em oposição às categorias universais, a esfera da nacionalidade, do individual e do particular. A coletânea organizada por Jacob e Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [Contos maravilhosos infantis e domésticos], serve de exemplo à postura romântica diante da tradição germânica. O interesse das *Märchen* pelos românticos também “é uma reação ao furor racionalista do período iluminista que, no intuito de banir da face da Terra as crendices e superstições, execrara toda forma de magia, em consequência também o conto de fadas” (VOLOBUEF, 1999, p. 52).

A coletânea de *Märchen* dos irmãos Grimm reúne contos maravilhosos⁴⁷, coletados na tradição oral, cujo objetivo era a preservação das lendas e do material folclórico de uma “tradição germânica” que evocaria tempos remotos, avizinhandose aos mitos. A respeito do espírito de tais narrativas, os Grimm escrevem no prefácio à primeira edição:

Wir finden es wohl, wenn Sturm oder anderes Unglück, vom Himmel geschickt, eine ganze Saat zu Boden geschlagen, daß noch bei niedrigen Hecken oder Sträuchen, die am Wege stehen, ein kleiner Platz sich gesichert und einzelne Aehren aufrecht geblieben sind. Scheint dann die Sonne wieder günstig, so wachsen sie einsam und unbeachtet fort, keine frühe Sichel schneidet sie für die großen Vorrathskammern, aber im Spätsommer, wenn sie reif und voll geworden, kommen arme, fromme Hände, die sie suchen; und Aehre an Aehre gelegt, sorgfältig gebunden und höher geachtet, als ganze Garben, werden sie heimgetragen und Winterlang sind sie Nahrung, vielleicht auch der einzige Samen für die Zukunft. So ist es uns, wenn wir den Reichthum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten, und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war, und nur Volkslieder, und diese unschuldigen Hausmärchen übrig geblieben sind. Die Plätze am Ofen, der Küchenheerd, Bodentreppen, Feiertage noch gefeiert, Triften und Wälder in ihrer Stille, vor allem die ungetrübte Phantasie sind die Hecken gewesen, die sie gesichert und einer Zeit aus der andern überliefert haben.⁴⁸ (GRIMM & GRIMM, 2014, p. 8)

⁴⁶ Clemens Brentano e Achim von Arnim publicam *Des Knabes Wunderhorn* [A corneta prodigiosa do menino], coleção de canções folclóricas, com a qual se inicia a segunda fase do romantismo alemão.

⁴⁷ Segundo Marcus Mazzari, “contos maravilhosos” seria o termo que mais se aproximaria, em português, do significado original *Märchen*, “forma diminutiva da palavra *maere*, que no médio-alto-alemão (estágio da língua que vigorou entre aproximadamente 1050 e 1350) significava “notícia”, “mensagem” ou “relato” associado a um acontecimento notável, que merecia permanecer registrado”. Em português, utilizamos também os termos “contos de fadas” ou “contos da carochinha”, no entanto, essas seriam expressões inadequadas, uma vez que as *Märchen* “poucas vezes apresentam fadas ou carochas”, mas “não podem prescindir jamais da dimensão do ‘maravilhoso’” (MAZZARI, 2015, p. 12).

⁴⁸ “Achamos bom quando, depois de uma tempestade ou outro infortúnio enviado pelo céu, devastando toda uma colheita encontramos junto às cercas vivas e aos arbustos que margeavam o caminho um pequeno lugar que se salvou, onde algumas espigas se mantiveram em pé. Quando oportunamente o sol volta a brilhar, elas crescem solitárias e despercebidas, nenhuma foice as corta para os grandes celeiros, mas ao

Para os irmãos Grimm, a tradição folclórica é vista como vestígio de uma cultura maior, que vai se perdendo pelo turbilhão do tempo. O trabalho de coletar essas narrativas seria uma forma de garantir, ainda, a sobrevivência de um passado perdido.

Ao contrário dos românticos, no período das Luzes o homem deixa de se orientar através dos mitos e passa a compreender o mundo por meio da ciência, da dedução e da razão. Não haveria nada a ser desbravado na natureza, pelo contrário, ao entender sua estrutura, o homem a compreendia e a subjugava (cf. NUNES, 2008, p. 57). No lugar da religião, a sociedade moderna coloca a ciência e confia somente nos métodos de dedução científica⁴⁹ (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 52). A fim de “reencantar o mundo”, os escritores românticos se utilizam de diversos artifícios, tais como o retorno às tradições religiosas e místicas pagãs, bem como a manifestação da magia (como por exemplo nos contos de fada), e da evocação de esferas do fantástico. Se a metáfora do Iluminismo e da razão estava associada à luz e ao dia, o romântico associa-se à noite⁵⁰, com o símbolo do mistério, do irracional, do que foge à compreensão racionalista e redutora. Diversos poemas de Joseph von Eichendorff situam-se no ambiente noturno. No poema *Lockung* [Sedução, 1834], por exemplo, o eu lírico, em meio à floresta, é atraído para um mundo de mistério, que desperta com o ressoar da canção que surge sob a luz do luar:

---

final do verão, quando estão maduras e carregadas, mãos pobres e devotas as procuram; e espiga por espiga colhida, cuidadosamente amarradas, muito mais respeitadas do que feixes inteiros, são carregadas para casa, e durante o longo inverno são o mantimento, talvez a única semente, para o futuro. Assim nos sentimos ao contemplar a riqueza da poesia alemã de outrora e constatar que nada se mantém vivo, até mesmo as lembranças se perderam, e restaram apenas as canções populares e esses contos inocentes. Os lugares junto à lareira, o forno de lenha na cozinha, escadarias, feriados ainda festejados, pastagens e florestas no seu silêncio e, antes de tudo, a pura fantasia são as cercas que as pouparam e transmitiram a tradição de uma época à outra” (Tradução de Christine Röhrig in.: GRIMM & GRIMM. Prefácio. In.: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo I. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25.).

⁴⁹ Max Weber, em seu texto *A ciência como vocação*, discorre sobre o “desencantamento do mundo” como consequência de uma forma de gerenciamento da vida no início da modernidade. A racionalidade subjugou qualquer tipo de afeto: “O destino de nosso tempo, que se caracteriza pela racionalização, pela intelectualização e, sobretudo, pelo “desencantamento do mundo” levou os homens a banirem da vida pública os valores supremos e mais sublimes.” (WEBER, 2011, p. 51).

⁵⁰ O motivo da noite tal como usado pelos românticos, cabe lembrar, surge com Novalis (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 83). Em seus *Hinos à noite*, o eu lírico queixa-se da vontade imperiosa da luz do dia, que sempre retorna exigindo os afazeres práticos do mundo concreto: “Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht” (NOVALIS, 1998, p. 22) (“Terá a manhã sempre que voltar? Não terminará jamais o poder da Terra? Agitação nefasta consome o celeste poisar das asas da Noite.”. Tradução de Fiana H. P. Brandão in.: NOVALIS, 1998, p. 23).

	Hörst du nicht die Bäume rauschen Draußen durch die stille Rund? Lockts dich nicht, hinabzulauschen Von dem Söller in den Grund,	Não ouves o barulho das árvores Lá fora através da terra tranquila? Não te acalmas escutar Da sacada até o chão
5	Wo die vielen Bäche gehen Wunderbar im Mondenschein Und die stillen Schlösser sehen In den Fluß vom hohen Stein?	Onde correm os muitos riachos A maravilha ao luar E os silenciosos castelos vendo De cima até o rio a pedra?
	Kennst du noch die irren Lieder Aus der alten, schönen Zeit? Sie erwachen alle wieder Nachts in Waldeseinsamkeit, Wenn die Bäume träumend lauschen Und der Flieder duftet schwül	Conheces ainda as canções errantes Dos velhos e bons tempos? Que despertam tudo outra vez À noite na solidão da floresta, Quando as árvores em devaneio escutam E o lilás exala o frescor
10		
15	Und im Fluß die Nixen rauschen – Komm herab, hier ists so kühl. ⁵¹	E no rio as ondinas murmuram – Desça aqui, é tudo tão fresco. ⁵²

O retorno à face oculta da natureza também serviu de questionamento à racionalização da vida cotidiana. Ao romântico não interessa sondar o lado palpável, concreto e mecânico da natureza, mas revelar seu caráter incorpóreo e inacessível, “o lado em que se pressente algo superior e infinito” (VOLOBUEF, 1999, p. 119). Volobuef (1999, p. 120) relembra um trecho da obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck, intitulada *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1796], no qual é atribuído à natureza um sentido elevado e profundo, que ultrapassa a substância física:

Ich kenne aber zwei wunderbare Sprache, durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht, soviel es nämlich (um nicht verwegen zu sprechen) sterblichen Geschöpfen möglich ist, zu fassen und zu begreifen. Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren als durch die Hülfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört. Die eine dieser wundervollen Sprachen redet nur Gott; die andere reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat. Ich meine: die Natur und die Kunst.⁵³
(WACKENRODER & TIECK, 2013, p. 39)

⁵¹ EICHENDORFF, 1965a, p. 134.

⁵² Tradução de Fernando Miranda (não publicado, cedida pelo autor).

⁵³ “Eu conheço, porém, *duas linguagens prodigiosas* através das quais o Criador concedeu aos homens apreender e compreender as coisas celestiais em toda a sua extensão, tanto quanto (para não falar de modo petulante) seja possível a criaturas mortais. Elas alcançam nosso íntimo por caminhos totalmente diversos daqueles fornecidos pelas palavras; elas movem todo o nosso ser de *uma vez* e de um modo prodigioso, e introduzem-se em cada nervo e em cada gota de sangue que nos pertence. Uma dessas linguagens portentosas é utilizada apenas por *Deus*; a outra, somente por loucos eleitos que Ele consagrou como seus

Natureza e arte poderiam ser interpretadas como “duas formas de expressão do absoluto” (VOLOBUEF, 1999, p. 120). Através da *linguagem* própria da arte e da natureza, o homem teria uma ligação com a totalidade. No *Gênese* bíblico, a criação de todas as coisas se dá através da palavra; o poder criador de Deus manifesta-se através da linguagem, que dá sentido ao mundo e transforma o caos inicial em ordem⁵⁴. A palavra absoluta está, no contexto romântico, perdida. A natureza, no entanto, seria ainda capaz de transmitir a “linguagem portentosa” que antes cabia somente a Deus. Ela seria um vínculo possível com o absoluto. Segundo Volobuef (1999, p. 121), Schelling e Friedrich Schlegel entendem a natureza como um “poema em linguagem decodificada que precisa ser decifrado”:

De maneira metafórica, a mensagem codificada aí inscrita é aludida em muitos textos românticos sob forma de uma “misteriosa escrita” que cobriria as asas das borboletas ou formaria os veios no mármore, ou então de “estranhas palavras” que seriam murmuradas pelo vento ou pelas águas. (VOLOBUEF, 1999, p. 121)

O trecho a seguir, da novela *Aus dem Leben eines Taugenichts* [Da vida de um Imprestável], de Eichendorff, exemplifica a descrição romântica desse “mundo que fala” por meio de uma “misteriosa língua”. A descrição ultrapassa o âmbito físico do ambiente natural:

Der Weg lief immerfort im Walde an einem Bergeshang fort. Zuweilen konnte man über die Tannenwipfel, die von unten herauflangten und sich dunkel rührten, weit in die tiefen, stillen Täler hinaussehen, hin und her schlug eine Nachtigall, Hunde bellten in der Ferne in den Dörfern. Ein Fluss rauschte beständig aus der Tiefe und blitzte zuweilen im Mondschein auf. Dabei das einförmige Pferdegetrappel und das Wirren und Schwirren der Reiter hinter mir, die unaufhörlich in einer fremden Sprache miteinander plauderten, und das helle Mondlicht und die langen Schatten der Baumstämme, die wechselnd über die beiden Reiter wegflogen, dass sie mir bald schwarz, bald hell, bald klein, bald wieder riesengross vorkamen. Mir verwirrten sich ordentlich die Gedanken, als läge ich in einem Traum und könnte gar nicht aufwachen. Ich schritt immer stramm vor mich hin. Wir müssen, dachte ich, doch am Ende aus dem Walde und aus der Nacht herauskommen⁵⁵. (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 86)

---

diletos dentre os homens. Refiro-me: à *Natureza e à arte*.” (Tradução de Karin Volobuef, in: *Frestas e Arestas. op. cit.* p. 120).

⁵⁴ cf. Gênesis 1: 1-4.

⁵⁵ “O caminho ia por dentro da floresta, contornando um precipício. De vez em quando se podia ver, sobre as copas dos pinheiros que surgiam de baixo e se tocavam no escuro, os vales profundos e ermos, ao longe,

Nostálgicos de uma suposta harmonia perdida, há, em diversos textos da época, uma atração pelo passado medieval⁵⁶, época na qual ainda existiria uma unidade espiritual, contrapondo-se ao materialismo da modernidade (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 134 et seq.). A obra de arte seria o meio pelo qual os românticos tentam exprimir a totalidade. Conforme observa Volobuef, a imagem da reta e do círculo serviu aos escritores de metáfora para sua percepção do mundo:

Segundo eles, a Antiguidade corresponde ao círculo, que é fechado sobre si mesmo, abrange um espaço limitado e é homogêneo na medida em que cada um de seus pontos mantém a mesma distância do centro; a época moderna (a dos românticos) assemelha-se a reta: em constante movimento, ela se afasta rumo ao infinito sem nunca retornar, sem delimitar seu espaço, e sem nem mesmo perseguir um alvo definido. O círculo representa o ser estático em sua plenitude e satisfeito consigo mesmo; a reta afigura a eterna transfiguração daquilo que nunca repousa, pois seu trajeto não tem fim. Essa imagem demonstra bem o afã romântico por alcançar o infinito, o absoluto, a totalidade. Demonstra, ainda, que, em oposição à harmonia e à serenidade clássicas, o romantismo está marcado pela turbulência e pelo desassossego, pois sente a insatisfação de quem nunca alcança o que procura. (VOLOBUEF, 1999, p. 129)

Esse sentimento de insatisfação que impele o sujeito a uma constante busca e transformação é denominado pelos românticos de *Sehnsucht* (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 120). A *Sehnsucht*, “o mais romântico dos afetos” (PIKULIK *apud* LÖHR, 2003, p. 18), palavra usualmente traduzida por saudade ou anseio, é definida por Schmitthenner (1968, p. 40) como o desejo de fuga de um presente imperfeito, juntamente com a esperança de reencontrar uma verdade outrora possível. Friedrich Schlegel a define como o primeiro, o mais intenso e o mais puro impulso do interior humano; esse movimento permanente

---

aqui e ali um rouxinol cantava, e nos povoados distantes, latiam os cães. Lá ao fundo surgia o ruído de um rio e de repente cintilava com o brilho da lua. Junto, o trotar uníssono dos cavalos e os murmúrios e zunidos dos cavaleiros, atrás de mim, que falavam sem parar, em alguma língua estrangeira, e a luz da lua, suave, e as longas sombras dos ramos das árvores, oscilantes entre os dois cavaleiros, ora escura, ora clara, ora pequena, ora novamente gigante. Meus pensamentos vagavam, como se estivesse num sonho e não pudesse de forma alguma despertar. Continuei caminhando a passos firmes. Em algum momento, pensei, tínhamos que sair da floresta e da noite” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 37 et seq.).

⁵⁶ Volobuef (1999, p. 134 et seq.) relembra que, para os românticos, a Idade Média incluía o período renascentista. A autora cita como exemplo o romance de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen*, cuja ação se passa em 1521. A narrativa inclui, no entanto, elementos que ainda não existiam na época a qual o romance retrata. Isso mostra que “a Idade Média, tal como representada pelos primeiros românticos, não era um quadro verídico daquela época, nem pretendia sê-lo”; Tieck, em sua obra, “não faz a apologia de uma noção de arte que norteou as obras da Renascença, mas dá voz a uma aspiração, a um ideal abstrato que ainda não se materializou na História”.

de busca ilumina o caminho que conduz o homem a uma existência superior (cf. LÖHR, 2003, p. 14). *Sehnsucht* “abrange não só a nostalgia do passado, da inocência e integridade perdidas, e sim também o anseio por um progresso infinito, por uma *nova* idade de ouro, superior à passada” (ROSENFELD, 2006, p. 158), ela seria a ânsia de reaver uma unidade perdida. Para August Schlegel, a poesia romântica estaria intimamente relacionada a esse “anseio do infinito”:

A poesia dos antigos era a da posse, a nossa é a da saudade (e anseio); aquela se ergue, firme, no chão do presente; esta oscila entre recordação e pressentimento. O ideal grego... era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças; a harmonia natural. Os novos, porém, adquiriram a consciência da fragmentação interna que torna impossível este ideal; por isso a sua poesia aspira a reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos, o espiritual e o sensível, fundindo-os de um modo indissolúvel... Na arte e poesia gregas manifesta-se a unidade original e inconsciente de forma e conteúdo; na nova, procura-se a interpenetração mais íntima de ambos, enquanto ao mesmo tempo permanecem opostos. Aquela soluciona a sua tarefa, chegando à perfeição; esta só pela aproximação pode satisfazer o seu anseio do infinito. (SCHLEGEL *apud* ROSENFELD, 2006, p. 158 et seq.)

A poesia⁵⁷ romântica seria fruto da inquietude; o poeta, diante de sua insaciabilidade, buscaria uma aproximação com o absoluto. A obra, sempre em movimento rumo ao ideal, percebe-se incapaz de alcançá-lo e por isso cede ao fragmento, contudo sua busca, seu movimento não se finda. Ela avança em direção a uma missão de que não pode dar cabo. As palavras que se referem à arte dos “antigos” são “posse”, “firme”, tempo “presente”, “equilíbrio”, “harmonia”, “unidade original” etc. Tais atributos relacionam-se com o que se completa, conclui, apascenta. Quanto à poesia romântica, o tempo é o do porvir, há oscilação entre “recordação e pressentimento”, “fragmentação”, “saudade”. A poesia romântica encontra-se entre dois mundos que o poeta almeja unir, o “espiritual” e o “sensível”, e, por constituir-se um fragmento, anseia o infinito. Na definição de Baudelaire (1971, p. 147), romantismo é *aspiração em direção ao infinito*: “Qui dit

---

⁵⁷ A poesia romântica para Schlegel (1994, p. 99), tal como descrito no fragmento 116 da revista *Athenäum*, é um moto-contínuo, nunca estabilizado, mas em movimento perpétuo, ela é “universal e progressiva”. O termo “poesia” é usado pelo autor de maneira a abranger diversas manifestações artísticas, isso é, o termo é horizontal, e não vertical como a mera noção de gênero pode presumir. A poesia agrega e acolhe “desde os maiores sistemas de arte” e também se encontra na reflexão sobre o poético – verso e reflexão se unem em um enlace universalista, como propõe o poeta. Em seu pleno devir, ela é porosa e proporciona “a formação mais elevada e universal” aos homens, “não apenas de dentro para fora mas também do exterior para o interior”. Sempre em evolução, ela prossegue sem nunca se contentar, sem buscar estabilidade, de maneira insaciável.

romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”⁵⁸.

Foi através da imagem da *blaue Blume*⁵⁹ [flor azul], com a qual sonha Heinrich, no romance *Heinrich von Ofterdingen* [1802] de Novalis, e em busca da qual erra pelo mundo (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 46), que a poesia romântica “passou a corporificar a perene insatisfação imanente ao romantismo alemão” (VOLOBUEF, 1999, p. 46):

Man könnte sagen, es sei die Geschichte [Heinrich von Ofterdingen] von dem, der die blaue Blume suchte, und wie er sie fand; die blaue Blume ist aber das, was jeder sucht, ohne es selbst zu wissen, nenne man es nun Gott, Ewigkeit, Liebe, Ich oder Du. Wenn Novalis selbst sagt, der Roman handle von der Poesie, so ist das nur insofern richtig, als Poesie eben das Unendliche, das Ewige, die blaue Blume ist; nicht etwas als solle die Poesie als Kunst unter anderen Künsten charakterisiert werden. (HUCH, 1951, p. 283)

Também Joseph von Eichendorff parece ter se inspirado no romance de Novalis ao compor o poema *Die blaue Blume* [A flor azul, 1818]:

Ich suche die blaue Blume,
Ich suche und finde sie nie,
Mir träumt, dass in der Blume
Mein gutes Glück mir blüh.

5 Ich wandre mit meiner Harfe
Durch Länder, Städt und Au'n,
Ob nirgends in der Runde
Die blaue Blume zu schaun.

10 Ich wandre schon seit lange,
Hab lang gehofft, vertraut,
Doch ach, noch nirgends hab ich
Die blaue Blum geschaut.⁶⁰

---

⁵⁸ “Quem diz romantismo, diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor e aspiração em direção ao infinito, exprimidas por todos os meios de que dispõe a arte” (Tradução nossa).

⁵⁹ Segundo Márcio Seligmann-Silva, a flor azul alimenta o movimento utópico e sintetiza o desejo romântico: “A imagem da flor azul tem diversas origens: desde o místico alemão Jacob Böhme, na sua *Aurora*, passando por lendas de mineiros da Turíngia e pelo *Sakontala*, o drama indiano de autoria de Kalidasa que fala de um lótus azul. A flor azul concentra a força simbólica do mundo das analogias que Novalis lamenta estar sendo destruído. Ela representa tanto o jardim do paraíso, como utopia da sua reconstrução. É também a imagem da amada e do azul do céu que une sob si toda humanidade e o mundo criatural. Ela é uma utopia total, política, psicológica e comunicativa. O mundo da flor azul é o mundo da paz perpétua e da comunicação. Podemos pensar neste termo hoje como uma espécie de senha para a entrada em um universo sem barreiras entre as pessoas e os povos.” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 34).

⁶⁰ cf. KELLNER, 2010, p.1.

O eu lírico do poema está em busca da flor azul, e acredita estar nela a sua alegria (v.4). As anáforas nos versos 1 e 2, “Ich suche”, nos versos 5 e 9, “Ich wandre” e nos versos 8 e 12, “die blaue Blume”, marcam o tema central do poema, e enfatizam a busca incessante do eu lírico: os *enjambements* dos versos 3 e 4, 5 e 6, 7 e 8, e finalmente 11 e 12, representam os passos do eu lírico em busca da *blaue Blume*, sua peregrinação é contínua.

Diversos escritores românticos utilizaram-se de temas que expressam a inquietação romântica e o desejo de transcendência, a busca pela *blaue Blume*. Em oposição aos afazeres práticos do mundo, que limita o sujeito ao cotidiano e às necessidades materiais, os escritores românticos valorizavam práticas intelectuais, capaz de lançá-los “em busca da plenitude”: “No entender dos românticos, enquanto aqueles que se dedicam à atividade intelectual estão dispostos a alçar voo rumo ao infinito, o cidadão comum, ou mediano, permanece preso às amarras do dinheiro, do conforto material, do trabalho com fins “úteis” e práticos” (VOLOBUEF, 1999, p. 99). Quando tenta adaptar-se ao modo de vida burguês, o herói romântico está fadado ao fracasso, pois sempre almeja algo que ultrapassa o mundo concreto. Como observa Volobuef (1999, p. 101), o paraíso do romântico “não é um mundo de trabalho regular, conforto doméstico e vida familiar, mas o universo da arte, da liberdade e da realização pessoal”. Será, então, na figura do *outsider*, daqueles que serão avessos à mecanização e massificação da sociedade burguesa, que o escritor manifestará em sua obra seu descontentamento com as normas da sociedade: ora o herói figura um artista, ora um estudante, ora um caçador, ora um viajante; todos, no entanto, caracterizados como sonhadores e ineptos ao convívio social (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 100 et seq.). Podemos exemplificar através da personagem principal da novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*, a qual, percebendo a insuficiência do modo de vida burguês, voltado ao trabalho, decide “partir mundo afora” e conquistar sua felicidade:

Da trat der Vater aus dem Hause; er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe, der sagte zu mir: “Du Taugenichts! da sonnst du dich schon wieder und dehnst und reckst dir die Knochen müde, und lässt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot.” “Nun”, sagte ich, “wenn ich ein Taugenichts bin, so ist’s gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.”⁶¹ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 60)

---

⁶¹ “Meu pai apareceu, vindo de dentro da casam resmungando outra vez; com a touca de dormir repousada na cabeça, virou-se para mim e disse: “tu, um imprestável, novamente aí tomando sol, te espreguiçando, te esticando todo que nem um paxá e eu aqui fazendo todo o trabalho sozinho. Não posso mais te sustentar.

Em uma de suas errâncias, *Taugenichts* (que não recebe outro nome até o final da narrativa) é destinado à função de aduaneiro [*Zolleinnehmer*]. Ao se mudar para sua nova casa, ele se percebe numa posição confortável, levando uma vida burguesa:

Den ganzen Tag (zu tun hatte ich weiter nichts) sass ich daher auf dem Bänkchen vor meinem Hause in Schlafrock und Schlafmütze, rauchte Tabak aus dem längsten Rohre [...] Ich wünschte nur immer, dass auch einmal ein paar Leute aus meinem Dorfe, die immer sagten, aus mir würde mein Lebtage nichts, hier vorüberkommen und mich so sehen möchten. Der Schlafrock stand mir schön zu Gesichte, und überhaupt das alles behagte mir sehr gut. So sass ich denn da und dachte mir mancherlei hin und her, wie aller Anfang schwer ist, wie das vornehmere Leben doch eigentlich recht bequem sei, und fasste heimlich den Entschluss, nunmehr alles Reisen zu lassen, auch Geld zu sparen wie die andern und es mit der Zeit gewiss zu etwas Grossem in der Welt zu bringen.⁶² (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 69)

No entanto, em seu jardim, em vez de cultivar as batatas e legumes (algo produtivo e com funções “práticas”, a alimentação), *Taugenichts* preenche-o com as “mais primorosas flores” (uma metáfora para a arte?), razão pela qual o porteiro do castelo, onde trabalhavam, olhava-o como se ele fosse um “louco varrido” (EICHENDORFF, 1965c, p. 69). O bem-estar experimentado, entretanto, não permanece. A estagnação desse modo de vida incomoda-o e o desejo de viajar o contagia:

Ich weiss nicht, wie es kam – aber mich packte da auf einmal wieder meine ehemalige Reiselust: alle die alte Wehmut und Freude und grosse Erwartung. Mir fiel dabei zugleich ein, wie nun die schöne Frau droben auf dem Schlosse zwischen Blumen und unter seidnen Decken schlummerte, und ein Engel bei ihr auf dem Bette sässe in der Morgenstille. “Nein”, rief ich aus, “fort muss ich von hier, und immerfort, so weit als der Himmel blau ist!”⁶³ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 77)

A primavera já bate à porta, vai de uma vez por todas para o mundo e ganha tu mesmo o pão de cada dia”. – “Bom”, eu disse, “se sou um imprestável, ótimo, vou partir mundo afora e conquistar minha felicidade”. (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 7).

⁶² “Passei o dia todo sentado em um banquinho em frente à minha casa (não tinha mesmo nada para fazer), de roupa de dormir e gorro, pitando meu cachimbo [...] Só desejava que algumas daquelas pessoas do meu povoado, que me diziam que eu não seria nada, passassem e me vissem assim. A roupa ficava muito bem em mim, na verdade tudo aquilo me agradava bastante. E fiquei então ali sentado, com as ideias vagando, pensando como todo início é difícil, como a vida mais nobre parecia realmente mais confortável, e em segredo cheguei à conclusão de deixar de lado todas as viagens e economizar dinheiro como todas as pessoas, e gastar meu tempo para fazer algo grandioso neste mundo.” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 7).

⁶³ “Não sei como, mas fui novamente acometido por aquele velho desejo de viajar: todas as velhas melancolias e alegrias e a enorme expectativa. Logo imaginei como a bela senhora dormia lá em cima no

O motivo da viagem era uma forma de manifestar a *Sehnsucht* romântica. Ao buscar novas terras, “inebriado pelo desejo de alcançar o horizonte distante”, a personagem contesta o mundo automatizado e sem vida do burguês, revigorando-o e renovando-o (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 113 et seq.).

1.2.1 Melancolia no Romantismo

Segundo Schmitthenner (1968, p. 40), os dois grandes temas do romantismo foram a *Sehnsucht* e a *Melancolia*. Schmitthenner (1968, p. 45) denomina a melancolia como um traço fundamental [*Grundbestimmung*] do romantismo; esse “melódico lamento” derivaria, ao mesmo tempo, do reconhecimento da finitude e do sentido de eternidade, do desejo de dar forma ao infinito, mas estar limitado ao tempo e ao espaço. De acordo com Erich Auerbach, “[o] poeta romântico é um estranho entre os homens; é *melancólico*, extremamente sensível, ama a solidão e as efusões do sentimento” (AUERBACH, 1972, p. 228, grifo nosso). O próprio adjetivo *romântico*⁶⁴ passou a significar, a partir do século XVIII, “o crescente amor pelos aspectos selvagens e *melancólicos* da natureza” (PRAZ, 1996, p. 33, grifo nosso).

Segundo Löwy & Sayre (2015), a melancolia romântica relaciona-se principalmente com a ideia de *perda*: “A visão romântica caracterizava-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43). É bastante recorrente, no período, a alusão a um “paraíso perdido”, a um passado remoto. A alma do romântico, consoante Friedrich Schlegel, estaria “sob os salgueiros em luto pelo exílio” (*apud* LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43). Agora um exilado, o romântico vive em busca de seu verdadeiro lar, de sua verdadeira pátria. Para Walter Benjamin, o “apelo à vida onírica” dos

---

castelo, entre as flores, coberta pelo lençol de seda, e um anjo sentado velava ao lado dela na cama no silêncio da manhã. ‘Não’, gritei, ‘tenho que ir embora daqui, e sempre adiante, seguir até onde o céu for azul!’” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 27).

⁶⁴ Mario Praz expõe de forma sucinta a origem e as mudanças de sentido da palavra “romântico”: “A palavra *romantic* aparece pela primeira vez na língua inglesa na metade do século XVII com o significado de “como os velhos romances” e mostra como àquela época se fazia viva a necessidade de denominar certas características dos romances cavalheirescos e pastorais. Essas características, postas em relevo, [...] eram a falsidade e a irrealidade, a índole fantástica e irracional de eventos e sentimentos descritos nesses romances. Como *gótico*, como *barroco*, *romântico* nasce, portanto, como uma qualificação pejorativa. [...] A verdade da natureza é oposta à falsidade dos romances. Tudo o que parecia produto de desregulada fantasia era chamado *romântico*.” (PRAZ, 1996, p. 32). A partir do século XVIII, no entanto, o adjetivo “romântico” adquire também “o matiz de atraente, de ato de deleitar a imaginação”, pois “cada vez mais tende-se a reconhecer a importância da fantasia nas obras de arte” (PRAZ, 1996, p. 32).

românticos “foi um aviso de emergência; foi um indicativo não tanto do caminho que *a alma deve tomar para retornar ao lar*, mas de que esse caminho já havia sido obstruído” (BENJAMIN, 2013, p. 169, grifo nosso). A metáfora da busca pela *blaue Blume* mencionada no item anterior, também pode indicar o desejo romântico pelo retorno à pátria, a *Sehnsucht* pelo lar:

Há um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a diferença com relação ao presente [...] (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 44)

De acordo com Werner Kohlschmidt (*apud* LÖHR, 2003, p. 16), a melancolia [*Wehmut*] e a *Sehnsucht* seriam, no contexto romântico, “novas formas do afeto”, os quais comportam em si uma necessidade pela totalidade. O sentido de falta que a melancolia e a *Sehnsucht* exprimem, resultaria da perda da plenitude e seria a razão pela qual o romantismo tem como característica o movimento de busca, de *Sehnsucht*. A busca poderia se dar como um retorno a um passado ou através do olhar para um futuro, sobre o qual se evocaria um tempo de plenitude. O passado para o qual muitos escritores românticos retornam representaria um momento do mundo no qual os valores perdidos na modernidade ainda estariam presentes. Trata-se, por conseguinte, de um passado por vezes abstrato e, mesmo quando apontado na obra literária, através de um lugar ou tempo real, idealizado (cf. LÖWY & SAYRE, 2015, p. 44).

A relação entre o romantismo e a melancolia não é, entretanto, um tema apenas de interesse posterior ao período romântico; a discussão surge juntamente com a produção literária e crítica dos séculos XVIII e XIX. Anne-Louise Germaine Necker, conhecida como Madame de Staël (1766-1817) aponta, por exemplo, em seu texto “A poesia do norte e a poesia do sul”, a proximidade entre a poesia melancólica e a filosofia: “A poesia melancólica é a que está mais em consonância com a filosofia. A tristeza permite penetrar no caráter e no destino do homem muito antes de qualquer outro estado de espírito” (STAËL, 1992, p. 58). Desse modo, tal como a filosofia, a “lírica melancólica” assume “propriedades meditativas” (cf. GUINZBURG, 1997, p. 64), atributo que retoma a tradição da bile negra, segundo a qual a melancolia era associada ao planeta Saturno, cujo aspecto mais marcante era a contemplação e o pensamento especulativo (cf. “Sob o Signo de Saturno”; “Melancolia e Contemplação”). Segundo Staël (1992, p. 60),

Tudo o que o homem fez de grande deve-o ao sentimento doloroso de que o seu destino é incompleto. Os espíritos medíocres, na sua generalidade, sentem-se bastante satisfeitos com a trivialidade da vida; preenchem, por assim dizer, a existência e suprem o que sentem que ainda lhes falta com as ilusões da vaidade; mas o que existe de sublime no espírito, nos sentimentos e nas ações nasceu da necessidade de escapar aos limites que cerceiam a imaginação.

Esse “sentimento doloroso”, a *melancolia*, impele o homem a uma busca, a uma superação de suas limitações; “as almas exaltadas e melancólicas” são “almas fatigadas de tudo o que tem uma medida” (STAËL, 1992, p. 60). Ao contemplar o grandioso, o melancólico rejeita seus próprios limites e sua natureza efêmera (cf. GINZBURG, 1997, p. 62). Tal empreitada ocasiona, no entanto, uma nova melancolia: “A imensidão do universo contrasta com a finitude do ser humano” (GINZBURG, 1997, p. 62), o qual está fadado à sua própria condição impotente.

Victor Hugo (1802-1885), por sua vez, sugere, no prefácio da peça de teatro *Cromwell*, conhecido posteriormente como um ensaio teórico independente, “Do sublime e do grotesco” [1827], que a melancolia seria uma característica própria da civilização moderna⁶⁵. O cristianismo viria demarcar a existência do homem: há duas vidas para se viver – uma é passageira (terrena), a outra é imortal (celestial). O homem encontra-se no ponto de intersecção entre a esfera terrena e a divina (cf. HUGO, 2007, p. 22). O cristianismo promoveria sua duplicidade – possuindo uma natureza dividida, o homem apreende tanto o sublime, o paraíso, quanto o grotesco, isto é, as coisas terrenas, do baixo, do humano, do pecador⁶⁶.

---

⁶⁵ Para Victor Hugo, o mundo teria experimentado três idades, cada qual corresponderia às idades da vida do homem, infância, maturidade e velhice. A infância representaria o tempo da poesia: “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus [...]. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo” (HUGO, 2007, p. 17). A maior manifestação da “infância do mundo” seria o hino, o louvor. Nesse momento, não existiriam limitações para o humano, “não há propriedade, não há lei, não há melindres e não há guerras” (HUGO, 2007, p. 17); a vida é pastoril e nômade. À essa “comunidade patriarcal” sobrevém a “sociedade teocrática” (HUGO, 2007, p. 18). A “maturidade” do mundo contrapõe-se à sua infância: há guerras, há impérios e há contendidas (cf. HUGO, 2007, p. 18). A literatura desse momento corresponde a uma literatura que canta os povos e as guerras; o ícone é Homero. A terceira idade equivaleria à civilização moderna; o homem do século XIX se encontraria nesse terceiro momento, no qual a “religião é completa, porque é verdadeira” (HUGO, 2007, p. 21). Essa nova religião, o cristianismo, estaria fincada na moral e na profundidade, e ensinaria o homem a divisão fundamental com a qual deverá conviver, a cisão entre corpo e alma.

⁶⁶ Hugo parece ter tido influência da obra de François-René de Chateaubriand (1768-1848), *O gênio do cristianismo* [1802], a qual relaciona o sofrimento do homem cristão ao contraste entre o finito e o absoluto. Segundo Chateaubriand, a religião proporcionaria um “quadro das tristezas da terra e das alegrias do céu” (CHATEAUBRIAND, 1948, p. 275), gerando a “delinquente melancolia” (CHATEAUBRIAND, 1948, p.

Segundo Hugo, os antigos viviam nas trevas, já os cristãos vivem na luz, pois “Cristo é o dia” (HUGO, 2007, p. 22). O cristianismo possibilita ao homem ter a consciência da separação entre o espírito e a matéria, o cristianismo “[p]õe o abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus” (HUGO, 2007, p. 23). A consciência do duplo em si gera, segundo Victor Hugo, um conhecimento incógnito pelos antigos – “mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2007, p. 23). O homem moderno, consciente das vicissitudes do mundo, começa a sentir “dó da humanidade”, pois percebe que a vida terrena é marcada por contingências, e medita sobre as “amargas irrisões da vida” (HUGO, 2007, p. 25) – o homem cristão olha pelo prisma do absoluto, da verdade cristã, o que torna a vida terrena irrisória, insignificante. A melancolia seria o sentimento causado pela observação das pequenezas da vida, mas com a consciência de que há algo maior; é a percepção do “entre” vidas: a vida terrena, mesquinha e finita, em oposição à divina, totalizante, que aguarda os crentes.

É difícil afirmar se Victor Hugo menospreza a tradição da melancolia ou se ele a desconhecia, contudo, é possível estabelecer relações entre o que pensa o poeta francês e Hildegard von Bingen, a qual traduz a melancolia como consequência do pecado do homem, ocasionando a separação entre este e Deus, gerando, assim, a dualidade terreno-divino, e dando origem à maior falta que o homem pode ter, a falta de Deus (cf. “Melancolia e Sagrado”).

Como percebe-se, as menções da melancolia no ensaio de Victor Hugo são breves, embora ele conceda importância ao tema. Também conciso, embora relevante, são as observações de Novalis (1772-1801). Na obra do autor alemão, a melancolia, denominada aqui *hipocondria*⁶⁷, apresenta-se como forma de conhecimento:

Hipocondria é uma doença muito notável. Há uma pequena e uma sublime hipocondria. A partir daqui é preciso tentar penetrar na alma. [...] (NOVALIS, 2001, p. 32. Fragmento 8, “Folha de fragmentos”)

---

275): “[...] Chateaubriand defende que o homem cristão está dividido entre uma experiência negativa da terra, e uma expectativa positiva do céu. Sua vida está marcada pela errância e pela infelicidade, e a morte se tornaria por isso um alívio. Essa condição problemática motiva a melancolia” (GINZBURG, 1997, p. 69).

⁶⁷ Na edição brasileira da obra de Novalis, Rubens Filho comenta em nota a respeito do primeiro fragmento acima, que a palavra *hipocondria* utilizada por Novalis está relacionada à melancolia. Segundo Filho (2001: 200), “[o]s antigos acreditavam que a bÍlis negra (*mélas kholè*) subia do hipocôndrio (região do abdome) para o cérebro, provocando angústia e tristeza”. Ele explana que o termo *Hypocondrie*, utilizado na *Antropologia* de Kant, pode ser um sinônimo de *Grillenkrankheit*, ou seja, um “acesso repentino de loucura, mania”, “melancolia”.

Sobre hipocondria e ciúme – dois fenômenos muito notáveis para o conhecimento da alma etc. (NOVALIS, 2001, p. 151. Fragmento 128, “Fragmentos I”)

A hipocondria tem de tornar-se uma *arte* – ou educação. (NOVALIS, 2001, p. 200. Fragmento 101, “Fragmentos de Teplitz”)

Já para Charles Baudelaire (1821-1867), a melancolia estaria intimamente enleada ao Belo. O poeta francês escreve num trecho de seu *Journaux intimes*:

Encontrei a definição do Belo, de meu Belo.

É algo ardente e triste... Uma fronte sedutora e bela, uma fronte feminina, quero dizer, é uma fronte que faz sonhar ao mesmo tempo – mas de uma maneira confusa – com a volúpia e com a *tristeza*; que comporta uma ideia de *melancolia*, de lassidão, de saciedade mesmo – ou uma ideia contrária, isto é, um ardor, um desejo de viver, associados a uma *amargura recorrente*, como vindas da privação e da desesperança. O mistério, o desgosto são também características do Belo.

Uma bela fronte de homem... conteria também alguma coisa de ardente e de *triste* – as necessidades espirituais – das ambições tenebrosamente reprimidas, – a ideia de um poderio retumbante e sem emprego, – algumas vezes a ideia de uma insensibilidade vingadora... algumas vezes... o mistério, e enfim (para que eu tenha a coragem de confessar até o ponto em que me sinto moderno em estética) a *infelicidade*. *Eu não pretendo que o prazer não possa se associar com o Belo, mas digo que o prazer é um dos ornamentos mais vulgares, enquanto a Melancolia é, por assim dizer, a ilustre companhia do Belo, a ponto que eu não concebo absolutamente* (meu cérebro seria um espelho encantado?) *um tipo de Belo onde não haja a Infelicidade*. (BAUDELAIRE *apud* PRAZ, 1996, p. 47, grifo nosso)

A melancolia não deve ser vista simplesmente como um mal, mas como uma possibilidade de criação – ela é dupla, e tal como Jano, bifronte: é um sofrimento que produz arte, que produz poesia. A melancolia é um padecer da alma, mas é também a potência da criação, e nas palavras de Baudelaire, ela cria o Belo. Para Victor Hugo, a melancolia é a “felicidade por estar triste” (cf. ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 506), ela é a privação do divino, mas é através dela que o homem se percebe em falta, e por intermédio dela é possível criar.

2 Joseph von Eichendorff e sua *uraltes, wehmütig süßes Lied*

[...] não seja a vida sempre assim
Como um luar desesperado
A derramar melancolia em mim
Poesia em mim

Vai, triste canção, sai do meu peito
E semeia emoção
Que chora dentro do meu coração [...]

Modinha, Vinícius de Moraes

O universo sonoro é uma marca significativa da obra de Eichendorff, sua lírica espera despertar a música secreta das coisas. Os versos a seguir servem de *motto* para sua obra:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt fängt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort⁶⁸

Dorme uma canção em todas as coisas,
Que seguem sonhando a sonhar,
E se encontras a palavra mágica,
O mundo inteiro se põe a cantar⁶⁹

O poema recebe o nome *Wünschelrute*, “Forquilha”, um instrumento usado para encontrar água, “a fonte da vida” – através da palavra mágica, a poesia, o poeta pode fazer despertar a canção [*Lied*] adormecida em todas as coisas: “Dies Wort [...] ist kein geringeres als die Sprache selbst. Ob die Welt singt, darüber entscheidet, daß der Dichter ins Schwarze, ins Sprachdunkle, trifft, als in ein zugleich an sich schon Seiendes”⁷⁰ (ADORNO, 1989, p. 81). Para Eichendorff, a música é a *linguagem prodigiosa*, da qual falam Wackenroder e Tieck (2013, p. 39), por meio da qual seria possível apreender, ao menos como um ruído, a verdadeira canção.

⁶⁸ EICHENDORFF, 1965a, p.149.

⁶⁹ Tradução de Jorge de Almeida, in.: ADORNO, 2003, p. 108.

⁷⁰ “Essa palavra [...] não é nada menos que a própria linguagem. Que o mundo se põe a cantar depende da capacidade do poeta em acertar o alvo, a escuridão da linguagem, pensada ao mesmo tempo como algo que já existe em si mesmo” (Tradução de Jorge de Almeida in.: ADORNO, 2003, p.108).

Na *Humoreske Opus 20* para piano, de Robert Schumann, há uma peculiar passagem (cf. figura 3) na qual, em vez de apenas dois pentagramas, temos três. Esse terceiro pentagrama transcreve a melodia, marcada, porém, como “innere Stimme”, ou seja, não deve ser tocada. Essa voz, “situada entre o soprano e o baixo” (ROSEN, 2000, p. 35), não é exteriorizada. Conforme observa Charles Rosen (2000, p. 35), a melodia tem sua existência apenas como eco. O som executado ao piano é, na verdade, o rumor da verdadeira música, que permanece interior, que se conserva como *innere Stimme*.

Em diversos poemas de Joseph von Eichendorff, a verdadeira música parece quedar-se no interior de uma atmosfera inalcançável; os sons que surgem ao longe são apenas rumores dessa melodia, cujos ecos ressoam distantes, como sussurros da floresta, o murmúrio dos rios, o soar dos sinos, o som da trompa. Os ecos não apenas revelam ruínas de um tempo antigo, mas suscitam lembranças desse passado sentido como primoroso e, no entanto, perdido.

No romantismo alemão, a música instrumental⁷¹ era considerada a arte ideal, pois, como afirma E. T. A. Hoffmann, apenas o infinito [*das Unendliche*] é o seu assunto:

Sie [die Instrumentalmusik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. [...] Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.⁷² (HOFFMANN, 1968, p. 41).

Para Friedrich Schiller, a música é a arte a ser tomada como modelo tanto pela pintura, quanto pela poesia, pois sua forma e seu conteúdo [*Inhalt*] estão impreterivelmente unidos e não podem ser dissociados. A música, diz Schiller, representa a *forma* dos sentimentos:

---

⁷¹ Em termos gerais, tanto Hoffmann quanto Eichendorff compartilham da ideia de que a verdadeira música deve “lançar o homem a uma infável *Sehnsucht*”. Cabe destacar, entretanto, que para Hoffmann, a música instrumental seria a arte romântica por excelência. Para Eichendorff, a música absoluta é aquela que “brota do coração”, que surge espontaneamente, na natureza e no homem. A música profissional, das salas de concertos, das partituras não estaria em consonância com a música verdadeira, pois é fruto do trabalho intelectual (cf. CARVALHO, 2005).

⁷² “Ela [a música instrumental] é a mais romântica de todas as artes, quase poderíamos dizer a única verdadeiramente romântica, pois se ocupa apenas do infinito. [...] A música franqueia ao homem um reino desconhecido - um mundo que não possui nada em comum com o mundo exterior sensorial ao seu redor -, um reino onde ele abandona todo sentimento *determinado* para entregar-se a um anseio [*Sehnsucht*] indizível.” (Tradução de Bruno Berlendis de Carvalho in.: HOFFMANN, *A música instrumental de Beethoven*, 2012, p. 132).

Figura 3. *Humoreske op.20* de Schumann

Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen, oder als Darstellung von Ideen. Zwar sind Empfindungen, *ihrer Inhalte nach*, keiner Darstellung fähig; aber *ihrer Form nach* sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die *Musik*, und in sofern also die Landschaftmalerei oder Landschaftpoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur. [...] wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich

durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei, und als Musik auf uns wirke⁷³. (SCHILLER, 1992, p. 1023 et seq.)

A “missão” da poesia e da pintura é, então, não simplesmente descrever um sentimento, mas também através de sua *forma* exprimir um sentimento, fazendo com que ele seja experienciado pelo leitor do poema, pelo observador da tela, assim como a música possibilita ao ouvinte a experiência de “um reino desconhecido”, desprendendo do homem todo “sentimento *determinado*” e introduzindo-o a uma inefável *Sehnsucht*.

Para Eichendorff,

a poesia só o era verdadeiramente quando transcendia o significacional e se tornava música, quando já não instruída (através de conceitos, imagens, signos convencionais), mas antes quando suscitava (e era simultaneamente suscitada por) essa perfeita e sobretudo intuída harmonia com a natureza (CARVALHO, 2005, p. 63)

Segundo Mário Vieira de Carvalho, a tensão entre a música e a linguagem permeia a obra de Eichendorff. Estudando o romance *Ahnung und Gegenwart* [Intuição e Presença, 1811], Carvalho observa que “a música surge a cada passo numa posição de superação da linguagem como meio de comunicação” (CARVALHO, 2005, p. 55). A música ergue-se como uma necessidade, ela é um *médium* privilegiado de comunicação:

Es ist seltsam [...], wie sich unser Gespräch nach und nach beinahe in einen Wechselgesang aufgelöst hat. Der weite, gestirnte Himmel, das Rauschen der Wälder ringsumher, der innere Reichtum und die überschwenglichen Wonne, mit welcher neue Entschlüsse uns jederzeit erfüllen, alles kommt zusammen; *es ist, als hörte die Seele in der Ferne unaufhörlich eine grosse, himmlische Melodie*, wie von einem unbekannten Strome, der durch die Welt zieht, und so werden am Ende auch die Worte unwillkürlich melodisch, als wollten sie jenen

---

⁷³ “Há dois modos pelos quais a Natureza, sem a presença de criaturas vivas, pode se tornar um símbolo do humano: seja como representação dos sentimentos, seja como representação de ideias. Sentimentos não podem ser representados, de fato, *por seus conteúdos* [*Inhalt*], mas apenas por suas *formas*, e existe, em geral, uma venerada e autêntica arte que não possui outro objeto senão essa forma de sentimento. Essa arte é a *música*, e não importa o quanto a pintura de paisagem ou a poética de paisagem procedam musicalmente, a música é uma representação do poder do sentimento e, conseqüentemente, uma imitação da natureza humana. [...] requeremos que toda composição poética, juntamente com a expressão de seus conteúdos, seja também uma imitação e expressão do sentimento e atue sobre nós como o faz a música” (Tradução de Eduardo Seincman, in.: ROSEN, 2000, p. 191).

wunderbaren Strom erreichen und mitziehen.⁷⁴ (EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart*, 1965b, p. 274, grifo nosso)

A música é uma forma de comunicação, as palavras na escrita poética comunicam-se com a “grande melodia celestial”. Para Eichendorff, a palavra deve se transformar em melodia, em música: em poesia. Fazer poesia é criar um laço com a música celeste, a palavra deve tornar-se “puro som, pura melodia, música” (CARVALHO, 2005, p. 63). O paraíso, para Eichendorff, é musical – existe uma música em cada um, a qual é apenas um resquício da verdadeira canção, que surge como ruído na natureza ou nasce do coração:

Was mir das Herz bewogen
Das sagte treu mein Mund,
Und das ist nicht erlogen,
Was kommt aus Herzensgrund.⁷⁵

Esses versos, do poema *Klage* [Lamento, 1815], exemplificam a relação entre a verdadeira canção e o coração humano. Há espontaneidade na verdadeira música, ela não é planejada, não parte do intelecto, mas é uma necessidade.

[...] é o coração que impõe a música como *médium* privilegiado de comunicação [...] independentemente da condição social, das idades e do gênero, a todos podiam *nascer* canções no coração, e todos eram simultaneamente depositários de um patrimônio poético-musical cujas origens se perdiam nos tempos e nas recordações mais remotas da infância. (CARVALHO, 2005, p. 58)

A poesia, para Eichendorff, estabelece um laço entre a música absoluta e o sujeito, a alma anseia alcançar novamente a música do paraíso: a *Sehnsucht* deseja reencontrar a verdadeira música, o verdadeiro lar.

---

⁷⁴ “É singular [...] como a nossa conversa se transformou a pouco e pouco quase num canto alternado. O imenso céu estrelado, o rumor das florestas à nossa volta, a riqueza interior e o efusivo encanto com que novas decisões a cada passo nos preenchem, tudo converge; *é como se a alma escutasse ao longe ininterruptamente uma grande melodia celestial*, qual torrente desconhecida que circula pelo mundo, de tal modo que as palavras se tornam involuntariamente melódicas, como se quisessem alcançar aquela maravilhosa torrente e circular com ela.” (EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart*, Tradução de Mário Carvalho, 2005, p. 94, grifo nosso).

⁷⁵ EICHENDORFF, 1965a, p. 242.

Diese ganze, stille Zeit liegt weit hinter all' dem Schwallen der seitdem durchlebten Tage, *wie ein uraltes, wehmütig süßes Lied*, und wenn mich oft *nur ein einzelner Ton davon wieder berührt, fasst mich ein unbeschreibliches Heimweh*, nicht nur nach jenen Gärten und Bergen, sondern *nach einer viel fernerer und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint*.⁷⁶ (EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart*, 1965b, p. 44 et seq., grifo nosso)

Esse trecho parece sintetizar o que entendemos por “Ruínas em Ruídos” em Eichendorff. A canção verdadeira, *antiquíssima e melancolicamente doce*, ressurgue como rumor; dessa canção ouve-se uma só nota, capaz de suscitar no eu lírico o desejo de reencontrar seu verdadeiro lar: “Als flöge sie nach Haus”, como soa o último verso de *Mondnacht* – “como se voasse para casa”, o lar de todas as almas, o lar de toda a música. O eco da verdadeira canção provoca um anseio na personagem do romance, no eu lírico do poema, no leitor dos versos; ao soar de uma única nota, o sujeito é tomado por “uma saudade indescritível” do lar, não do lar concreto e paupável, mas do lar primordial, já não mais acessível. A verdadeira música é aquela que permanece como *innere Stimme*, ela não é cantada. Dela, ouve-se apenas algumas notas, alguns ruídos. Os ecos da *innere Stimme* surgem, na obra de Eichendorff, não apenas como uma canção que “vem do coração”, mas ressoa em meio a natureza como um sussuro das florestas, um murmúrio dos rios, um soar de sinos ou o tanger de instrumentos. Nos poemas que serão analisados, o eco da verdadeira canção desperta no eu lírico a melancolia – os ruídos são apenas ruínas de um passado, distante e perdido.

Em *Sehnsucht*, o eco da música absoluta surge como o ressoar da trompa do postilhão: “Und hörte aus weiter Ferne,/ Ein Posthorn im stillen Land.” (v.1-2). O eu lírico, ao ouvir tal toque, é tomado por um desejo de viajar pela “suntuosa noite de verão”, que, no poema, serve de metáfora para um outro tempo, um outro espaço, onde os sussuros da natureza dissolvem-se em pura música, em puro som. Em *Im Herbst*, o ressoar dos sinos leva o eu lírico a rememorar sua infância e pátria: “Und Abendglocken schallen/ Fern von des Waldes Saum” (v.5-6). No poema *Wehmut* (1937), “lembranças dos velhos tempos” surgem como “rios distantes”, sussurando pela noite: “Und alter Zeiten Grüßen

---

⁷⁶ “Toda esta época, calma, está muito para trás de toda a torrente dos dias desde então vividos, *como se fosse uma canção antiquíssima, melancolicamente doce*; e quando, muitas vezes, *uma só nota dela me volta a tocar, apodera-se de mim uma saudade indescritível da minha terra*, não só daqueles jardins e montanhas, mas também *de uma terra muito mais longínqua e profunda, da qual aquela parece ser apenas uma amena reaparição*.” (EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart*, Tradução de Mário Carvalho, 2005, p. 97, grifo nosso)

[...]/ Gleich wie von fernen Flüssen/ Das Rauschen durch die Nacht.” (v.5,7-8). Em *Mondnacht*, o sussurar das florestas, juntamente com movimento suave do trigo, ao toque da brisa, sugerem ao eu lírico que a paisagem que tem diante de si é apenas uma aparição do verdadeiro lar: “Die Luft ging durch die Felder,/ Die Ähren wogten sacht,/ Es rauschen leis’ die Wälder,/ So sternklar war die Nacht” (v.5-8). A paisagem, agora, é apenas um “brilho fluorescente”⁷⁷ [*Blütenschimmer*, v.3] daquilo que um dia existiu.

A música, em *Wehmut* (1815), diferentemente dos poemas nomeados acima, é a produção do poeta, que canta sua canção de anseio (*Sehnsucht*) como uma libertação para o seu coração. Tal como os rouxinóis, o poeta está preso, mas a verdadeira música, que nasce do coração, não pode ser aprisionada, e ressoa para além dos limites terrenos. Esse poema, especificamente, trata da criação poética, e dessa forma, serve de auxílio para entendermos como Eichendorff delineia sua poesia. Nos poemas selecionados, percebe-se uma constante: a música como meio de acesso a um passado perdido e distante – note-se que nos poemas mencionados acima, os sussurros e os ruídos surgem *ao longe*, *distantes* do eu lírico. A música suscita no eu lírico um duplo efeito: *Sehnsucht* e melancolia. A *Sehnsucht* move o eu lírico em busca dessa falta. Nos poemas de Eichendorff, a *Sehnsucht* é a marca do caminhar, do contínuo peregrinar por terras estrangeiras em busca do lar. A melancolia, por sua vez, destaca-se na canção como impossibilidade de reencontro, de retorno, de união. A melancolia, na poesia de Eichendorff, entretanto, não imobiliza o eu lírico, mas é a partir dela que o eu lírico percebe-se como finito, e ansiando transpor sua condição limitada, parte em busca do infinito – a *Sehnsucht* parece surgir como uma resposta à essa falta.

Muitos poemas de Eichendorff são compostos na forma de *Lied*, isto é, um poema cujas estrofes contém 4 versos, com 3 ou 4 pés jâmbicos, rimas cruzadas, e cadência *weiblich-männlich*, ou seja, o final dos versos alternam-se entre uma sílaba não acentuada e uma acentuada. Esse é o caso de *Wehmut* (1815), *Wehmut* (1837) e *Mondnacht*. *Wehmut* (1815), especificamente, trata da composição poética, em forma de canção, revelando que sob a canção do eu lírico repousa sua dor, embora produza alegria aos que ouvem. O poema *Sehnsucht*, por sua vez, embora não composto como *Lied*, traz em si uma canção: a de dois companheiros, que peregrinam e cantam, enquanto o eu lírico, à janela, os observa.

---

⁷⁷ Tradução de Laura B. Moosburger (cf. MOOSBURGER, 2016, p. 204)

O absoluto musical, para Eichendorff, é inaudível, não pertence a esse mundo (cf. CARVALHO, 2005, p. 69). Os ruídos que surgem na natureza, ou a poesia que brota do coração do homem, são uma forma de comunicação que vai além da linguagem, é um fragmento da verdadeira canção: “Através da música, natureza e personagem vibram” (CARVALHO, 2005, p. 61). A poesia salvaria um tempo de plenitude, revivido pela memória. Os acordes que surgem como ecos, todavia, prolongam-se apenas por um breve compasso, num tempo que abarca o absoluto fugaz – a poesia de Eichendorff compõe um instante de totalidade.

2.1 *Sehnsucht*: “Amor da infinitude pela infinitude”

Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
5 Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

10 Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschluchten,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
15 Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
20 Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht. —⁷⁸

Anseio

Como ouro as estrelas brilhavam,
Solitário, eu estava à janela,
Quando ouvi a trompa do postilhão
Ecoando ao longe na tranquila terra.
5 Por todo meu corpo, o coração ardia,
Pois eu pensava em minha solidão:
Ah, quem ao meu lado viajaria,
Na suntuosa noite de verão!

10 Dois jovens amigos caminhavam,
Subindo a encosta da grande colina,
Eu ouvia da janela o que cantavam
No passeio pela estrada tranquila:

---

⁷⁸ EICHENDORFF, 1965a, p. 73 et seq.

15 Cantigas de enormes precipícios,
Onde a floresta murmura suave,
De nascentes, que desde os abismos
Afloram em meio à noite selvagem.

20 Cantavam de estátuas de pedra,
Em jardins por sobre a rocha nua,
Crescendo selvagens na penumbra
Como palácios ao brilho da lua,
Onde as moças à janela escutam,
O alaúde despertando em canção
E fontes adormecidas murmuram
Na suntuosa noite de verão.⁷⁹

Uma figura à janela – solitária, ela volta seu olhar para a imensidão da paisagem. Poderíamos estabelecer um diálogo entre o quadro de Caspar David Friedrich (1774-1840), *Frau am Fenster* (1822), com o poema de Joseph von Eichendorff, *Sehnsucht*, publicado primeiramente em 1834, integrando a obra *Dichter und ihre Gesellen*. O poema faz parte do romance como uma canção e não contém um título. A primeira publicação autônoma do poema sob a denominação que hoje temos é de 1837, na coletânea *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff* (cf. LÖHR, 2003, p. 249). Nessa antologia, o poema faz parte do ciclo *Wanderlieder*, com o qual o livro se inicia. À semelhança da pintura de Friedrich, o eu lírico do poema está sozinho, defronte a uma janela, mas enquanto a tela nos apresenta um firmamento límpido e iluminado pela luz do sol, o verso inicial de Eichendorff declara um cenário noturno e estrelado.

Como observa Seidlin (1978, p. 54 et seq.), o poema é uma canção sobre uma viagem. Viagem essa, contudo, privada de uma travessia e de um viajante – o eu lírico permanece imóvel, em frente à janela. O percurso realiza-se enquanto canção e o espaço pelo qual se viaja é de tal forma peculiar que suas paisagens são erigidas de luz e som (cf. SEIDLIN, 1978, p. 55). O poema inicia-se com a imagem do firmamento estrelado, “Es schienen so golden die Sterne”, um “além” do ambiente privado no qual o eu lírico aparenta estar. O primeiro verso une-se ao segundo, ou separa-se dele, por intermédio de uma vírgula. A imagem agora já não é de “fora”, mas de um interior que se abre para um exterior – é a partir do ambiente privado, através da janela, que o eu lírico tem acesso ao que lhe é externo. Logo nos versos iniciais, temos um jogo entre o próximo e o distante, entre o “aqui” e o “lá”, que são abarcados pelo olhar (cf. SEIDLIN, 1978, p. 55). O olhar

---

⁷⁹ Tradução de Jorge de Almeida, in.: ADORNO, 2003, p. 114 et seq.

do eu lírico, ancorado em um “aqui”, âmbito interior, abrange ao mesmo tempo um “lá” que lhe é externo, apresentando ambos não como dimensões isoladas, mas unidas pelos sentidos. O percurso da viagem é descrito não através de aspectos espaciais, mas de sensações perceptíveis como a luz e o som (cf. SEIDLIN, 1978, p. 56). De acordo com a interpretação de Seidlin, a imensidão descrita no poema é experienciada como um espaço ouvido e audível, e não medido e mensurável; a paisagem que surge diante do olhar do eu lírico não é descrita como estática e imutável, mas é vivenciada em seu processo de alargamento – no primeiro verso há a visão do espaço exterior, no segundo verso, a posição do eu lírico estabelece-se, um ambiente interno, a partir do qual ele experiencia o que surge ao longe, como é expresso nos versos seguintes “Und hörte *aus weiter Ferne/ Ein Posthorn im stillen Land*” (v.3-4). O som ecoado pela trompa do postilhão é percebido *de muito longe*, marcando mais uma vez a perspectiva do eu lírico. O quinto verso volta-se novamente para o “aqui”, posição do eu lírico que, após a soada da trompa em meio à tranquila terra, sente seu coração em ardor. O último verso indica não apenas o período do dia e a estação no qual o poema se desenvolve, uma noite de verão, mas é também uma descrição espacial: “*In der prächtigen Sommernacht!*” (cf. SEIDLIN, 1978, p. 56). Além de indicar o período que o eu lírico contempla a paisagem, a noite de verão, a preposição seguida de dativo sugere também um espaço, para o qual o eu lírico deseja viajar, *na noite* de verão. Espaço e tempo parecem unir-se numa mesma grandeza.

O vocabulário referente ao campo semântico sonoro, como *hörte* (v.3), *Posthorn* (v.4), *im stillen Land* (v.4), *hörte* (v.11), *singen* (v.11), *Die stille Gegend* (v.12), *rauschen* (14), *sangen* (v.17), *lauschen* (v.21), *der Lauten Klang* (v.22), *rauschen* (v.23), além dos advérbios *sacht* (v.14) e *verschlafen* (v.23), relacionados ao verbo murmurar nos respectivos versos, compõe o *leitmotiv* do poema. Há uma integração entre som e movimento – o som faz a viagem realizar-se como poesia, como canção. Na primeira estrofe, o ressoar da trompa do postilhão desperta no eu lírico o desejo ardente pela viagem e por uma companhia na suntuosa noite de verão. Na segunda estrofe, os versos 9 e 11 rimam entre si justamente através das palavras que indicam movimento e audição, *gingen* e *singen*. Também no verso 11 há a associação entre as duas ações: *Ich hörte im Wandern sie singen*, o eu lírico ouve o que é cantado *enquanto* os dois companheiros caminham. Cabe ressaltar aqui que a preposição utilizada “*im Wandern*”, em vez da usual “*beim Wandern*”, não é casual (cf. SEIDLIN, 1978, p. 57). O peregrinar [*wandern*] não é apenas a ação dos dois jovens, mas é um espaço físico. Som e movimento não apenas se unem temporalmente [*beim*], mas através da preposição ‘*in*’ seguida de dativo, o

movimento ganha dimensão espacial [*im*]. O ato de peregrinar não se dá no espaço, mas cria um espaço – o espaço dos dois amigos é o *Wandern*. Tal como um peregrino, eles não fincam raízes em um lugar determinado, mas no ato de peregrinar, que aqui se transforma no próprio lugar.

A união entre som e movimento perpassa todo o poema. O canto dos amigos é executado durante uma caminhada, cujo percurso é “uma estrada tranquila” (v.12), ou, em outra possível tradução, “uma estrada *silenciosa*”, uma vez que em alemão, o adjetivo *still* refere-se também ao âmbito sonoro. De forma similar, a trompa do postilhão, na primeira estrofe, ecoa em meio a uma “terra tranquila” (v.4) pela qual o som transpassa. A terceira estrofe abre-se com o verbo cantar, “*Sie sangen*” (v.17), o qual dá continuidade à cena introduzida na estrofe anterior, dos amigos cantando em sua peregrinação. Por fim, nos versos 22 e 23, uma cena similar à inicial mostra-nos moças à janela, que escutam [*lauschen*] quando o alaúde desperta em canção, e fontes, que murmuram adormecidas [*verschlafen*, v.24], representando o movimento ameno das águas. Semelhantemente, os versos finais da segunda estrofe indicam o movimento das nascentes [*Quellen*, v.17] que se lançam dos abismos [*Klüften*, v.17] na noite selvagem. A preposição no acusativo assinala que há um movimento em direção a essa noite, a qual não é apenas a marcação do tempo de ausência da luz do sol, mas se configura como espaço percorrido pelas águas. Na viagem erigida no poema, como atenta Seidlin (1978, p. 57), o mundo não é dado como definido, mas ele ressurgue – para os ouvidos e não diante dos olhos – como canção.

O poema *Sehnsucht*, formado por três estrofes de oito versos cada, com rimas ababcbcd, pode ser dividido em duas partes; a primeira parte, versos 1 a 12, descreve a situação do eu lírico à janela, a segunda parte, versos 13 a 24, expõe a canção dos dois amigos (cf. FRÜHWALD, 2004a, p. 386). O anseio pela viagem é despertado através do som, não de um instrumento qualquer, mas da trompa do postilhão, um mensageiro, que, ao soar de seu instrumento, marca a partida da mala-posta [*Postkutsche*] (cf. SEIDLIN, 1978, p. 70). O ressoar anuncia uma viagem e provoca o desejo pela caminhada. A segunda estrofe, à primeira vista, parece iniciar uma nova narrativa, pouco relacionada aos versos antecedentes: “*Zwei junge Gesellen gingen*” (v.9). O verso 11, entretanto, une-as novamente: “*Ich hörte im Wandern sie singen*”, fazendo com que ambos, eu lírico e os jovens amigos, relacionem-se através da canção entoada por estes. O final da primeira estrofe, que expressa o anseio por uma peregrinação, conecta-se à segunda estrofe através da caminhada dos dois companheiros, que, por terem a companhia um do outro, realizam o desejo do “*mitreisen*” do eu lírico (cf. SEIDLIN, 1978, p. 64).

A segunda parte do poema, versos 13 a 24, descreve a canção dos jovens amigos, ouvida pelo eu lírico à janela, revelando um novo mundo, pertencente a outro tempo. Valendo-nos da metáfora dos quadros, a partir da pintura de Friedrich, observamos um encadeamento de molduras⁸⁰ retratadas no poema. A primeira moldura abarca os 24 versos, isto é, a totalidade do poema. A segunda moldura insere-se no interior da primeira e enquadra a visão que eu lírico tem dos dois amigos (v.9-24). Essa moldura, por sua vez, introduz um novo quadro, a canção dos jovens (v.13-24). Apesar de as molduras introduzirem novas cenas, cada uma delas comunica-se com o enquadramento anterior através de diversos elementos, como ressaltamos, por exemplo, a relação entre o final da primeira estrofe e o início da segunda. A segunda metade do poema (v.13-24), ou seja, a terceira moldura, conecta-se com a segunda moldura, os dois companheiros caminhando pela estrada tranquila, através da preposição “von”. Sintaticamente, a preposição relaciona as imagens entoadas na canção dos amigos à cena anterior: “Ich hörte im Wandern sie singen [...] Von schwindelnden Felsenschlülften” (v.11;13), ou seja, a preposição introduz o tema da canção entoada pelos amigos. A respeito desta canção, Seidlin (1978, p. 66) ressaltava que no verso 20, a preposição deixa de ser mencionada, gerando uma aparente quebra da união entre a subordinada e sua oração principal (*Sie sang*, v.17). Ao verso “Palästen im Mondenschein” (v.20) segue-se uma oração subordinada, designando um local (v.21), e a esta, por sua vez, uma segunda oração temporal é subordinada (v.22), compondo uma nova cena, à primeira vista independente. No entanto, a repetição do último verso, entoado pela primeira vez na primeira moldura (v.8), articula a cena final ao restante do poema.

---

⁸⁰ Por “moldura” entendemos as cenas apresentadas no poema; não se trata do termo usado para se referir a formas literárias narrativas (p. ex. *Novelle*), nas quais há uma nova narrativa no interior da narrativa inicial.

1 Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

9 Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:

13 Von schwindelnden Felsenschlüssen,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen

24 In der prächtigen Sommernacht. –

Interessante notar a mudança de cenário em cada nova camada do poema. A canção dos dois amigos apresenta uma paisagem misteriosa e soturna: *Felsenschlüssen* [penhascos, v.13], *Wälder* [florestas, v.14], *Klüften* [precipícios, v.15], *Waldesnacht* [noite selvagem, v.16], *Marmorbildern* [estátuas de mármore, v.17], *Gärten* [jardins, v.18], *dämmernden Lauben* [caramanchões crepusculares, v.19], *Palästen im Mondenschein* [palácios ao brilho da lua, v.20]. Há uma oposição entre a paisagem sobre a qual se canta e o espaço no qual a canção é entoada, uma estrada tranquila (v.12). O cenário da segunda moldura apresenta os dois jovens caminhando pela natureza, subindo a encosta da colina, em meio a uma região silenciosa, ou seja, um “fora”, um “lá”, enquanto a primeira moldura retrata o eu lírico à janela, inserido em seu espaço privado, um “dentro”, um “aqui”, talvez um quarto. É, no entanto, a partir desse espaço interno e delimitado, através da janela, elemento que está entre o ambiente interno e externo, que o eu lírico tem acesso ao mundo exterior e às imagens entoadas na canção. Outra relação entre as três estrofes do poema pode ser percebida no âmbito acústico: o sexto e oitavo

versos de cada estrofe apresenta a mesma rima “*acht*”, ecoando a ligação entre cada uma. Seidlin (1978, p. 67) também nota o eco entre a última palavra do sexto verso, “Da hab’ ich mir heimlich *gedacht*:”, com o início do verso seguinte, “*Ach* wer da mitreisen könnte”. A interjeição *ach* ressoa com o particípio *gedacht*, relacionando, então, o íntimo do eu lírico, o que por ele é sentido (v.5) e em segredo pensado (v.6), com a expressão verbal, isto é, uma manifestação externa do desejo. A interjeição, manifestando o estado de ânimo do eu lírico, serviria como uma libertação de seus pensamentos secretos, um alívio, mesmo que momentâneo, do coração incandescente de desejo.

A realização de uma viagem não apenas é desejada, mas também uma companhia é solicitada: “*Ach* wer da *mitreisen* könnte/ In der prächtigen Sommernacht!”, que em tradução literal seria “Ah quem poderia viajar comigo/ Na suntuosa noite de verão”. Nesses últimos versos da primeira estrofe é manifesto o desejo pela peregrinação, desejo instaurado após o ressoar do instrumento que anuncia uma partida. A segunda estrofe inicia-se com uma caminhada em curso: “Zwei junge Gesellen gingen” (v.9), caminhada efetuada por duas pessoas, o que, além de satisfazer o desejo por companhia, revela o contraste em relação à situação do eu lírico, sozinho à janela (v.2), carente da presença de outro ser, e estático, sem deslocamento. No interior da canção dos dois companheiros esse contraste também é ressaltado – da mesma maneira que o eu lírico ouve, à janela, o som da trompa, o verso 21 anuncia moças, igualmente à janela, também à escuta. O retorno da imagem acentua a condição solitária do eu lírico, a canção dentro do poema reafirma o desejo por companhia, através da forma plural de *Mädchen*. A assonância do encontro vocálico /ei/, na primeira estrofe, assinala foneticamente a condição solitária [*einsam*] do eu lírico, que ouve ao longe [*weiter*] o som da trompa, manifestando em seu corpo [*Leib*] e em seu íntimo [*heimlich*] o desejo pela viagem [*mitreisen*] por terras longínquas. Além disso, as sílabas compostas pelo ditongo /ei/ são tônicas, e no interior da estrofe posicionam-se paralelamente uma à outra:

Es schienen so golden die Sterne,	x X x x X x x X x
Am Fenster ich <i>ein</i> sam stand	x X x x <i>X</i> x X
Und hörte aus <i>wei</i> ter Ferne	x X x x <i>X</i> x X x
Ein Posthorn im stillen Land.	x X x x X x X
Das Herz mir im <i>Lei</i> b entbrennte,	x X x x <i>X</i> x X x
Da hab' ich mir <i>hei</i> mlich gedacht:	x X x x <i>X</i> x x X
Ach wer da <i>mitrei</i> sen könnte	x X x x <i>X</i> x X x
In der prächtigen Sommernacht!	x x X x x X x X

Não apenas a cena à janela retorna, desta vez com as moças, mas o ponto de partida do poema ecoa e ressurge ao final: o céu estrelado [*Es schienen so golden die Sterne*, v.1] reaparece como brilho do luar [*Mondenschein*, v.20], a sonoridade da trompa [*Posthorn*, v.4] ecoa agora como um toque de alaúde [*der Lauten Klang*, v.22], além dos versos finais, “In der prächtigen Sommernacht” (v.8, v.24), produzindo uma circularidade no poema, um retorno que se revela uma nova partida. O poema expande-se, a partir da primeira estrofe, para um destino cada vez mais distante. Da janela do eu lírico abre-se a visão dos dois jovens; da canção destes, são despertadas as imagens do mundo. Tal amplitude constrói-se a partir e através do som:

Das Tönen aber hält das Gedicht nicht nur zusammen; es ist wie ein Urgrund, aus dem die Bewegung der Seele, die Transfigurationen der Gestalten aufzutauchen scheinen. Aus dem Klang des Posthorns steigt alles herauf: Sehnsucht, wandernde Gesellen, Bilder der Welt. Klang, unkörperliches Etwas, ist die Substanz des Gedichts. (SEIDLIN, 1978, p. 70)

A música une o poema e veicula o desejo (*Sehnsucht*) do eu lírico – a partida. Em cada moldura, todavia, o som e o que por ele é representado vão se diluindo, restam ruídos. A trompa, um instrumento musical, alerta a partida da diligência. Trata-se de um som cujo significado representa um acontecimento concreto. Na segunda estrofe, os dois amigos *cantam*, isto é, a linguagem é, ainda, expressão verbal (cf. SEIDLIN, 1978, p. 70). A partir da segunda metade do poema (v.13), a poesia lança-se em “puro” som. Conforme observa Seidlin (1978, p. 70), a canção dos jovens contém um tom que nada mais representa: “die Wälder rauschen so sacht” (v.14), “der Lauten Klang erwacht” (v.22), “die Brunnen verschlafen rauschen” (v.23). O sussurrar suave das florestas, o despertar do alaúde em canção, o murmurar das fontes adormecidas não têm uma finalidade, são pura música, a verdadeira composição que não representa nada a não ser si mesmo. No murmurar das florestas e no sussurrar das fontes inexiste um instrumento tangível, não há alguém que toque o alaúde – trata-se da pura música dos instrumentos e do som da natureza (cf. SEIDLIN, 1978, p. 70 et seq.).

A verdadeira música liberta-se da vinculação de um sentimento determinado, como declarava Hoffmann (1968), e introduz o homem em uma inefável *Sehnsucht*. O poema de Eichendorff, tal como a verdadeira música, não pretende descrever um sentimento, mas fazer com que o leitor se deixe lançar, a cada verso, em uma infinita

Sehnsucht. Título do poema, *Sehnsucht* anuncia uma falta e uma busca. Segundo o dicionário Adelung (1793, p. 27), *Sehnsucht* significa um intenso e imperioso desejo por algo. O substantivo é composto por duas partes, *Sehnen* e *Sucht*. *Sehnen* indica uma ânsia, um desejo. Heyse (*apud* LÖHR, 2003, p. 258) define-a como “vivenciar uma dor na alma, um sofrimento amoroso”, e o dicionário Adelung (1793, p. 27) sugere ainda que a sílaba *-nen* seja um intensificador de “sehen” [ver], denotando, portanto, “ver algo com desejo”⁸¹. *Sucht*, por sua vez, refere-se a uma patologia, um vício ou uma mania, ao que Adelung (1793, p. 495 et seq.) acrescenta o sentido de “doença da alma”. Expressão de difícil tradução em português, anseio, desejo, saudade, nostalgia, poderia ser compreendido da seguinte maneira: “infinito desejo de infinito”, como propõe Moosburger (2015, p. 75). A *Sehnsucht* romântica “marca uma relação do homem com a finitude” (MOOSBURGER, 2014, p. 4), ao que o poeta romântico responderá com seu “amor pela infinitude”:

O que, enfim, prepondera, como determinante do comportamento espiritual do poeta romântico, dando o acento impulsivo de sua sensibilidade conflitiva, é a aspiração do infinito, como anseio vago e indefinido – que a palavra *Sehnsucht* exprime – como indeterminação do desejo, amor da infinitude pela infinitude, e da procura pela procura [...] (NUNES, 2008, p. 68).

Sehnsucht é, acima de tudo, um afeto (cf. MOOSBURGER, 2015, p. 75), o qual é considerado por diversos estudiosos o afeto fundamental do romantismo alemão (cf. HUCH, 1951, PIKULIK *apud* LÖHR, 2003, p.18; SCHMITTHENNER, 1968, p. 40; NUNES, 2008, p. 68). Conforme o *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* [Dicionário de Conceitos Fundamentais da Filosofia]:

Sehnsucht heißt das starke Verlangen nach etwas für wertvoll Erachteten, in Verbindung mit dem Gefühl der Trauer, es nicht erreichen zu können. Die Sehnsucht kann sich auf Vergangenes und Verlorenes oder auf Zukünftiges und Erhofftes richten. Am natürlichsten richtet sie sich auf die Zukunft. [...] Besonders in der Jugend wird der Mensch von Sehnsucht nach etwas Unbekanntem gequält, nach der zukünftigen-Geliebten, nach einem schöneren Lande, einem besseren Dasein, einem edleren Jenseits. Durch Goethes Lyrik z.B. geht bis zur Reise nach Italien dieser Zug der Sehnsucht hindurch (vgl. z.B. Trost in Tränen, Mignon, Wandrers Nachtlid). Aber auch im

---

⁸¹ “Da wir eine eigene Ableitungssylbe *-nen* haben, welche Intensiva bildet, so kann *sehen* ein solches Intensivum von *sehen seyn*, [...] da es denn eigentlich bedeuten würde, scharf und mit Begierde nach etwas sehen.” (ADELUNG, 1793, p. 27).

späteren Leben erfaßt den Menschen oft mitten in der Prosa der Alltäglichkeit ein tiefer Schmerz, ein geheimes Sehnen, das sich rückwärts nach den Idealen seiner Jugend wendet. So begleitet die Sehnsucht das ganze menschliche Leben. [...] So förderlich für den Menschen die Sehnsucht nach etwas Höherem ist, so schädlich wird sie, wenn sie zur schwächlichen Sentimentalität, zur phantastischen Mystik oder zum lähmenden Weltschmerz ausartet. Eine besondere Form der Sehnsucht ist das Heimweh (s. d.). (KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 559)

“Amor da infinitude pela infinitude” disso trata o poema de Eichendorff, infinito que pode estar direcionado ao futuro ou ao passado, infinito que pode relacionar-se com algum país, com alguma época, infinito, que para os românticos deve permanecer desejo de infinito. Não tentaremos aqui expor detalhadamente todas as nuances que o termo *Sehnsucht* sugere, o que ultrapassaria os objetivos deste trabalho, mas interessa-nos especificamente os pontos de confluências entre o afeto *Sehnsucht* e a condição melancólica do ser. Um dos aspectos que os une é a falta. Moosburger (2015, p. 77) lembra que o afeto *Sehnsucht*, em todas as suas possíveis traduções, revela sempre uma falta: “desejo é desejo do que não se tem ou não se é, saudade é saudade do que não se tem mais ou não está presente, nostalgia é o desejo doloroso do que está longe no espaço ou no tempo”.

Dessa forma, a *Sehnsucht* do poema de Eichendorff revela-se melancólica. A *Sehnsucht* posiciona o homem entre a saudade de um passado, onde há “os desejos e ideais de sua juventude”, e entre o futuro, onde é “tomado pelo desejo do desconhecido”. Há na *Sehnsucht* a tensão entre esses dois tempos, que movimenta o ser ora para um polo, ora para outro. O melancólico, de forma semelhante, também vive entre “extremos”: à frente de um passado de perdas e diante de um futuro incerto. O movimento de busca da *Sehnsucht*, de desejo imperativo, assemelha-se à melancolia na medida em que esta é marcada por um dualismo intenso – na tentativa de superar seus limites, o melancólico frustra-se, visto que sua precariedade e limitação o impedem (cf. GINZBURG, 1997, p. 57). Segundo a tradição, a busca pela superação de sua condição terrena e o comportamento voltado à contemplação são próprios do melancólico. Tal como a “Mulher à janela”, de Caspar Friedrich, o eu lírico do poema de Eichendorff volta seu olhar, em contemplação, para além do palpável, num gesto de busca. Mais que contemplar o horizonte, o eu lírico contempla o firmamento estrelado, verso que introduz o poema, “Es schienen so golden die Sterne”. A finitude do melancólico inquieta-o, seu desejo

aspira ao grandioso, ao imensurável, ao absoluto. A imagem do céu estrelado pode ser um símbolo desse inalcançável, desse infinito desejado, da busca pelo grandioso. Cerceado por suas limitações, o melancólico avista sua própria condição finita, e num jogo entre anseio e renúncia, lança seu olhar, antes voltado aos céus, à terra, perfurando-lhe – duas extremidades que tensionam a existência do melancólico, o elevado páramo e o mais profundo abismo. Ambos estão presentes no poema *Sehnsucht*. As inacessíveis estrelas abrem o poema, revelam a posição do olhar do eu lírico; a canção dos dois jovens enuncia uma paisagem de profundezas e abissos: *Felsenschlüften* [penhascos, v.13], *Klüften* [abismos, v.15], *Gestein* [rocha, v.18].

Seu canto evoca um mundo enigmático que apenas se deixa conhecer através de fragmentos, não sendo possível visualizá-lo em sua totalidade. Essas imagens são os ecos desse mundo revivido em canção. Ao se voltar para tais elementos, o eu lírico evoca um mundo que já não há mais, um mundo onde não se pode estar. Para Walter Benjamin (2013, p. 164), o “persistente alheamento meditativo” da melancolia “absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar”. O poema de Eichendorff salva esse mundo através do canto dos peregrinos, que caminham enquanto cantam, como se avançassem em direção ao próprio canto, rumo às imagens invocadas na canção – cabe lembrar os últimos 5 versos do poema, os quais se desprendem, no nível sintático, do canto dos jovens, através do apagamento da preposição *von*. Essa autonomia como cena gera o efeito de amalgamento entre o início da segunda moldura (os jovens amigos caminhando, v.9-12), e a parte final da última moldura (v. 20-24), como se os jovens não mais cantassem a cena que encerra o poema, mas participassem dela.

Quando de sua publicação original, no romance *Dichter und ihre Gesellen*, o poema não incluía um título. A posterior publicação do poema sob o nome *Sehnsucht* pode indicar uma autointerpretação por parte do poeta, que sintetiza os motivos referentes à *Sehnsucht*, como por exemplo a janela, através do título. A janela materializa a esfera “de transição” – ela está entre o espaço interno e o externo, entre um cômodo restrito e delimitado e a imensidão da paisagem, entre a solidão do quarto e uma possível companhia durante a peregrinação, uma fronteira entre o conforto burguês e a busca pela transcendência. Ao posicionar-se defronte à janela, o eu lírico permite ser invadido por tudo o que lhe é externo: é com o olhar voltado à imensidão que o eu-lírico pode avistar as estrelas. Note-se que no primeiro verso do poema não se fala em brilho do luar, o eu lírico contempla as estrelas, o que direciona seu olhar não apenas a elas, mas ao universo, ainda mais amplo. É da janela que o eu lírico é capaz de ouvir o ressoar, *ao longe*, da

trompa do postilhão. Tanto sua visão quanto sua audição voltam-se para o que está distante e inalcançável.

O motivo da distância [*Ferne*] também aponta para a *Sehnsucht*. No poema de Eichendorff, janela e distância sobrepõem-se, enfatizando o desejo do eu lírico. A menção, direta ou não, à distância une as três molduras do poema. Na primeira moldura, a distância configura-se através do olhar do eu lírico e do ressoar do instrumento, ambos longínquos; na segunda, através dos amigos que peregrinam pela natureza, ao longo de uma região não nomeada; por fim, na última moldura, a distância manifesta-se por meio da canção dos dois jovens, há uma abertura na paisagem, eles cantam sobre um lugar remoto, muito além do alcance visual ou auditivo do eu lírico. Ao eu lírico cabe apenas ouvir os ecos desse lugar misterioso, que chegam a ele mediante o canto dos companheiros, permitindo ao eu lírico contemplar a paisagem insondável. Não por acaso, os dois amigos fazem o papel de “transição” entre o eu lírico e o mundo cantado, eles figuram a janela entre o eu lírico na primeira moldura e a narrativa em fragmentos da terceira. A janela faz parte dos dois ambientes – interno e externo, sem, no entanto, pertencer a nenhum deles. O motivo da janela, além de ser marca da *Sehnsucht* romântica, aponta também para a melancolia, ela mesma dual. O melancólico vive um dualismo: se por um lado ele deseja transpor sua finitude, é impedido por sua condição delimitada. Há também para o melancólico um jogo de olhares, ora voltado para a imensidão que se abre à janela, ora voltado para o ambiente circunscrito de um quarto. A contemplação do imensurável representaria uma recusa e resistência à cerceada natureza humana.

Na “*Sehnsuchtsreise*” realizada no poema, o mundo não é estático, mas vai ressurgindo como canção (cf. SEIDLIN, 1978, p. 57). Seus elementos são escassos, porém sua enumeração conduz-nos a uma atmosfera misteriosa: (...) *schwindelnden Felsenschluchten, / Wo die Wälder rauschen so sacht* [(...) vertiginosos penhascos, onde as florestas murmuram tão suavemente, v.13-14]; (...) *Quellen, die von den Klüften sich stürzen in die Waldesnacht* [(...) nascentes, que dos abismos se lançam na noite selvagem, v.15-16]; (...) *Gärten, die übern Gestein / In dämmernden Lauben verwildern* [(...) jardins, que crescem selvagens por sobre a rocha nos caramanchões crepusculares, v.18-19]. Essas cenas possuem um caráter onírico, suas imagens não se referem à superfície, mas às profundezas, e sugerem movimento (através dos *vertiginosos* penhascos, das fontes que se *lançam* na noite e dos jardins, que *crescem* selvagens por sobre a rocha), opondo-se, mais uma vez, à imobilidade do eu lírico, na primeira estrofe, à janela. Visualizamos cenas criadas a partir de sensações dinâmicas, dos movimentos e dos sons. As nascentes

[*Quellen*] irrompem dos precipícios, elas surgem dos abismos e dirigem-se à noite. O efeito de movimento dá-se, de modo semelhante, no âmbito fonético, como se também o som arrastasse o eu lírico para o domínio sonoro, através da fricativa pós-alveolar [ʃ] nas palavras “*schwindelnden*” “*Felsenschlüften*”, *rauschen*, “*stürzen*”, *Mondenschein*, *lauschen*, *verschlafen* e novamente em *rauschen*, além da fricativa velar [x] em *sacht*, *Waldesnacht* e *Sommernacht*, e da fricativa palatal [ç] em *sich*, *Mädchen* e *prächtigen*.

Outro fragmento cantado pelos dois amigos, *Marmorbildern* [estátuas de mármore, v.17], acentua a atmosfera soturna desse mundo que se apresenta em canção, se evocarmos a novela de Eichendorff, cujo título é, no poema, ecoado, *Das Marmorbild* (1819). Nela, a personagem Florio é enfeitiçada pela imagem da Vênus de mármore, que, uma vez por ano, tenta encantar jovens viajantes:

Aus einem verfallenen Venustempel, wovon nur noch geborstene Gemäuer und ein zertrümmertes Bild Göttin zeugen, steigt in gewissen Nächten die versunkene Herrlichkeit ans Mondlicht, um den Jüngling, der für den dämonischen Reiz empfänglich ist, zu verlocken und zu verderben. Nur der Name Gottes oder überhaupt ein christlicher Sinn rettet vor dem gefährlichen Trugbilde. Diese Venus [...] hat langes, goldenes Gelock, trägt ein blaues Gewand, in das buntglühende Blumen gestickt sind, eine prächtige Laute, auf der sie Akkorde greift zu träumerisch wehmütigem Gesange. (HUCH, 1951, p. 389)

Em *Sehnsucht*, a menção à estátua de mármore e ao mesmo instrumento, o alaúde [*Laute*, v.22], que aparecem na novela, cria uma relação perceptível entre ambos, narrativa e poema. Tanto a estátua quanto o instrumento aludem a símbolos da poesia na obra de Eichendorff. Vênus é, originalmente, a deusa da beleza e do amor, mas pode, na novela *Das Marmorbild*, ser associada à poesia, pois sua imagem vincula-se com a atmosfera de encanto e sedução do canto, e com o período taciturno da noite.

É durante a noite que o mundo, escondido nas profundezas, vem à tona, o canto, entoado na noite, possibilita a emersão do que estava oculto. Tanto a primeira parte do poema (v.1-12), com o eu lírico à janela, ansioso pela viagem, quanto a segunda parte (v.13-24), o canto dos jovens, são marcadas temporalmente como *noite*: “Es schienen so golden die Sterne” (v.1), “*Sommernacht*” (v.8), “*Palästen im Mondenschein*” (v.20), “*Sommernacht*” (v.24). O reluzir das estrelas e o brilho da lua iluminam as cenas e circunscrevem o caráter noturno do poema – a noite revela ao eu lírico o desconhecido, o inexplorado, o secreto. Mais do que trazer à luz o que estava nas trevas, o brilho produzido

na noite faz as coisas *despertarem*, tal como o som do alaúde, que desperta [*erwacht*, v. 22] sob o brilho do luar. A obra de Eichendorff demonstra especial inclinação às paisagens noturnas, como podemos exemplificar não apenas em seus poemas, mas também em novelas, como na seguinte passagem de *Das Marmorbild*:

So in Gedanken schritt er noch lange fort, als er unerwartet bei einem grossen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher. [...] Er [Florio] hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken. Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiss und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling.⁸² (EICHENDORFF, *Das Marmorbild*, 1965c, p. 33)

Como afirma Volobuef, a partir do trecho acima, observa-se uma descrição da beleza e do fascínio da natureza, ressaltando seu lado sombrio e misterioso, expondo a magia e o mistério da paisagem noturna, que ultrapassam a racionalização: “A obscuridade da noite parece abrigar o perigo oculto, e uma atmosfera de incerteza e de encanto é reforçada pela passagem da Lua, pelos jogos de luz e sombra e pelo tênue murmúrio da folhagem” (VOLOBUEF, 1999, p. 83). A noite é mais do que o período do dia situado entre os crepúsculos vespertino e matutino, ela converte-se em um *lugar*: “Wer mitreisen könnte/ *In der prächtigen Sommernacht*” (v.7-8). A suntuosa noite de verão não designa apenas

---

⁸² “Assim, perdido em pensamentos, ele ainda continuou a caminhar por um longo tempo, até inesperadamente chegar a um grande tanque cercado em toda a volta por elevadas árvores. A Lua, que acabara de surgir por sobre os cimos, cravava sua luz em uma Vênus de mármore que lá se achava sobre uma rocha perto da margem, como se a deusa tivesse acabado de emergir das ondas e agora contemplasse, encantada consigo mesma, a imagem da própria formosura que o inebriado espelho de águas refletia em meio às estrelas que de mansinho desabrochavam ao fundo. Alguns cisnes descreviam serenamente seus círculos uniformes em torno da estátua, e um leve murmurar trespassava as árvores ao redor. [...] Ele [Florio] demorou-se com os olhos fechados, tal era seu ofuscamento, melancolia e enlevo. Quando outra vez os abriu, de repente tudo parecia como que transformado. A Lua insinuava-se de modo estranho por entre as nuvens; um vento mais forte encrespava o tanque com ondas soturnas; a estátua da Vênus, tão pavorosamente alva e inerte, e emoldurada pelo infinito silêncio, lançava com as órbitas de pedra um olhar quase medonho. Um terror como nunca sentira apossou-se então do mancebo” (Tradução de Karin Volobuef, in: *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 82 et seq.)

uma divisão cronológica, trata-se também de um *onde* deseja-se viajar, além de ser o *lugar para onde* as fontes se direcionam, “(...) Quellen, die von den Klüften, sich stürzen in die Waldesnacht”, como já foi mencionado anteriormente. Da mesma maneira, em *Aus dem Leben eines Taugenichts*, o uso semântico de “noite” ultrapassa seu sentido temporal: “Wir müssen, dachte ich, doch am Ende aus dem Walde und aus der Nacht herauskommen”⁸³ (EICHENDORFF, 1965c, p. 86), ela é um lugar de onde se deve sair, assim como da floresta. A noite, no romantismo, devolve ao mundo os segredos da natureza e serve de metáfora para um mundo encoberto de encanto e de mistério (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 108), o qual transpassa o poema de Eichendorff – a última palavra de cada estrofe reafirma, não por acaso, a atmosfera noturna: *Sommernacht* (v.8), *Waldesnacht* (v.16), *Sommernacht* (v.24). Seidlin (1978, 64 et seq.) observa que, entre os elementos da natureza mencionados no poema há uma diferença entre o que ele denomina *Urnatur* [natureza primordial], apresentados como “Felsenschlüssen”, “Quellen”, “Kluften”, “Waldesnacht” [noite da floresta], e a *Kulturlandschaft der Gärten* [paisagem cultural dos jardins], tal como as imagens introduzidas na terceira estrofe, “Marmorbildern”, “Gärten”, “Lauben”. É de se notar, no entanto, que a natureza cultivada pelo homem se torna novamente selvagem [*verwildern*], ou seja, retorna a um estado natural, a um lugar não dominado pelo homem, tal como as primeiras imagens. Esse retorno a um estado primitivo realiza-se também durante o anoitecer, “[Gärten] In dämmernden Lauben verwildern” (v.19).

O efeito de mistério criado na canção dos dois amigos dá-se também através do corte brusco entre um elemento e outro, dificultando uma localização precisa. Seidlin (1978, p. 63), porém, afirma ser possível identificar a cena geograficamente: “Über die Alpen nach Italien”. A relação entre o poema e a Itália é possível mediante o contexto em que aquele surge no romance *Dichter und ihre Gesellen*. Fiametta, a personagem que canta o poema *Sehnsucht*, acompanhada de sua viola [*Gitarre*], deseja retornar à sua pátria, a Itália. Ao finalizar a canção, no entanto, é acometida pela tristeza, pois não acredita poder retornar ao seu lar: “Fiametta legte die Gitarre schnell weg, vergab ihr Gesicht an Fortunats Knien, und weinte bitterlich. – ‘Wir reisen wieder hin!’ flüsterte ihr Fortunat zu. Da hob sie das Köpfchen und sah ihn gross an. ‘Nein’, sagte sie, ‘betrüg mich nicht! –’” (EICHENDORFF, 1965b, p. 475). Outra cena do romance, que se passa em Roma, antecipa alguns motivos do poema, tais como a noite, a distância e a natureza:

---

⁸³ “Em algum momento, pensei, tínhamos que sair da floresta e da noite” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 38).

Die Sonne war eben über Rom untergegangen, als Fortunat von den Bergen mit der Abendkühle in die Stadt einzog. Nur ein Streifen des Meeres in der Ferne und das Kreuz der Peterskuppel brannten noch im Widerschein, dazwischen der Klang unzähliger Abendglocken, und Gärten, Paläste und einsames Gebirg unten wunderbar zerworfen – es war ihm, als zöge er in ein prächtiges Märchen hinein. (EICHENDORFF, *Dichter und ihre Gesellen*, 1965b, p. 385)

Em diversas narrativas de Eichendorff, a Itália é o país para o qual se almeja direcionar, mas é em *Aus dem Leben eines Taugenichts* que o autor retrata a mais romântica Itália (cf. HUCH, 1951, p. 386), sua descrição de Roma ultrapassa a objetividade, pois não se trata de uma cidade geograficamente apreensível, mas de uma inefável *Sehnsucht*:

Ich war Tag und Nacht eilig fortgegangen, denn es sauste mir lange in den Ohren, als kämen die von dem Berge mit ihrem Rufen, mit Fackeln und langen Messern noch immer hinter mir drein. Unterwegs erfuhr ich, dass ich nur noch ein paar Meilen von Rom wäre. Da erschrak ich ordentlich vor Freude. Denn von dem prächtigen Rom hatte ich schon zu Hause als Kind viele wunderbare Geschichten gehört, und wenn ich dann an Sonntagnachmittagen vor der Mühle im Grase lag und alles ringsum so stille war, da dachte ich mir Rom wie die ziehenden Wolken über mir, mit wundersamen Bergen und Abgründen am blauen Meer und goldenen Toren und hohen glänzenden Türmen, von denen Engel in goldenen Gewändern sangen. Die Nacht war schon wieder lange hereingebrochen, und der Mond schien prächtig, als ich endlich auf einem Hügel aus dem Walde heraustrat und auf einmal die Stadt in der Ferne vor mir sah. Das Meer leuchtete von weitem, der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen, darunter lag die heilige Stadt, von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafener Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben wie dunkle Riesen, die ihn bewachten.⁸⁴ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 106)

---

⁸⁴ “Caminhei dia e noite sem parar, pois a cada passo que dava meus ouvidos zuniam como se alguém viesse da montanha gritando com tochas e facas afiadas em punho. Durante o caminho descobri que estava a poucas milhas de distância de Roma. Estremeci de alegria, pois desde criança escutava em casa muitas histórias fabulosas sobre a bela Roma. Aos domingos, quando me deitava sobre a grama frente ao moinho com tudo tão calmo e silencioso, imaginava uma Roma parecida com as nuvens que passavam sobre minha cabeça, com montanhas e abismos fantásticos junto ao mar azul e portões dourados e torres altas e brilhantes, onde anjos vestidos de dourado cantavam. A noite já havia caído havia bastante tempo e a lua brilhava intensamente quando por fim saltei de uma colina saindo da floresta e avistei a cidade de longe. O mar reluzia na imensidão, o céu cintilava com incontáveis estrelas; sobre seu manto repousava a cidade santa, da qual só se distinguia uma faixa de névoa, tal qual um leão adormecido sobre a terra silenciosa. E a seu lado erguiam-se montanhas que pareciam gigantes escuros a vigiá-la.” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestando*, 2014, p. 63).

Muitos elementos do trecho acima estão presentes no poema *Sehnsucht*: “wundersamen Bergen und Abgründen” [maravilhosas montanhas e precipícios], “Die Nacht” [a noite], “der Mond schien prächtig” [a lua brilhava suntuosa], “in der Ferne” [na distância], “der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen” [o céu fulgurava e cintilava com incontáveis estrelas], “auf der stillen Erde” [sobre a terra silenciosa], além do adjetivo “gold”, citado duas vezes.

A menção à Itália não é uma particularidade de Eichendorff, outros escritores da época referiam-se a ela como um país da *Sehnsucht* e da poesia. Frühwald (2004a, p. 382) cita alguns exemplos: “Nur wer die Sehnsucht kennt”, do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Johann Wolfgang von Goethe; “Sehnen nach Italien”, de Ludwig Tieck e o capítulo intitulado “Sehnsucht nach Italien”, do romance *Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbrudes*, de Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck, onde a Itália é retratada como a “prometida terra da arte”:

Durch einen seltsamen Zufall hat sich folgendes kleine Blatt bis jetzt bei mir aufbewahrt, das ich schon in meiner frühen Jugend niederschrieb, als ich vor dem Wunsche, endlich einmal Italien, das gelobte Land der Kunst, zu sehen, keine Ruhe finden konnte. [...] Warum liegt es so fern von mir, daß es mein Fuß nicht in einigen Tagereisen erreichen kann? Daß ich dann vor den unsterblichen Werken der großen Künstler niederknien und ihnen alle meine Bewunderung und Liebe bekenne? Daß ihre Geister es hören, und mich als den getreuesten Schüler bewillkommen? – (WACKENRODER & TIECK, 2013, p.8)

A Itália não exercia forte atração na época somente por suas paisagens peculiares, seu clima ameno e seu “componente de sensualidade que com frequência é ligado aos países do Sul” (VOLOBUEF, 1999, p. 114), mas o fundamental era a relação dos escritores românticos com as “terras longínquas”, as quais apenas “mantém seu encanto e poder de atração enquanto estiveram distantes” (VOLOBUEF, 1999, p. 115). Justamente as cenas do poema *Sehnsucht* não se deixam localizar, trata-se de uma “terra distante” evocada na canção. As referências aos lugares são abstratas e, entre uma moldura e outra, vão se expandindo, como se a cada nova cena que se abre, se ampliasse também o espaço. Na primeira parte, o espaço, apesar de não identificado, é o mais próximo do eu lírico, um lugar recluso, onde, de uma janela, é possível avistar um exterior amplo, onde os dois jovens caminham. Já o espaço introduzido na canção dos amigos estende-se ainda mais, sua descrição, apenas em fragmentos, impossibilita a visualização da imagem como um

todo. Ademais, cada elemento cantado pelos amigos é elencado como cenas individuais, causando a sensação de que a enumeração dos elementos deste mundo que se expande na canção poderia continuar indefinidamente. Sua descrição, a maioria na forma plural, *Felsenschlüften* (v.13), *Wälder* (v.14), *Quellen* (v.15), *Klüften* (v.15), *Marmorbildern* (v.17), *Gärten* (v.18), *Lauben* (v.19), *Palästen* (v.20), *Brunnen* (v.23), produz o efeito de que a imagem descrita não pode ser apreendida apenas por um olhar, trata-se de uma cena ampla, cuja extensão não pode ser mensurada.

A *Sehnsucht* manifesta no poema não diz respeito a um lugar concreto, como por exemplo a Itália, mas o que é ansiado é o Infinito:

Uma vez alcançadas e conhecidas, [as terras longínquas] tornam-se igualmente monótonas, previsíveis e comuns, ou seja, igualam-se ao cotidiano burguês que o viajante deixou atrás de si na pátria (que agora, existindo apenas na imaginação, torna-se, por sua vez, a *inalcançável* terra dos sonhos). Em consonância a esse estado de coisas, muitas vezes o romântico expressa o anseio por aquilo que simplesmente chama de “terras longínquas”, ou seja, um espaço indeterminado que não corresponde a nenhum país em especial e que, dado ser intangível e indizível, não pode ser alcançado. Mesmo os personagens que se encontram a caminho, digamos, da Itália expressam esse desejo de horizonte azul – cor, aliás, da flor em cuja busca o Ofterdingen de Novalis parte pelo mundo. (VOLOBUEF, 1999, p. 115)

Sendo assim, a *busca* seria uma constante nos escritos românticos, especialmente na obra de Eichendorff. A busca pelo infinito exige um eterno caminhar, a *Sehnsucht* é o ponto de partida e o de chegada, que volta a ser busca. No fragmento 47 do *Lyceum*, Friedrich Schlegel escreve: “Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht was er will. Aber umkehren läßt sich dieser Satz nicht”. Em especial o poema *Sehnsucht* exprime esse anseio de infinitude, através de uma viagem que se realiza no canto: trata-se de um poema sobre a viagem, no entanto, não temos nem um destino, nem um viajante: o enunciado do eu lírico, na forma de *Konjunktiv II*, indica uma situação inexistente, expressa um desejo, que permanece no plano irreal, o eu lírico está estático, à janela.

Tanto a noite inicial do poema (v.8), quanto a que o fecha (v.24) são descritas da mesma forma: *In der prächtigen Sommernacht*. Na primeira estrofe, a “suntuosa noite de verão” marca o tempo de onde fala o eu lírico e faz parte da expressão de seu desejo – é na suntuosa noite de verão, a qual tem diante de si, que deseja viajar. O ponto de exclamação ao final do verso exprime o estado de ânimo do eu lírico com relação ao seu desejo, trata-se de um clamor. A noite de verão (v.8) é, dessa forma, uma noite específica

associada a um contexto particular, como o brilho das estrelas, o ressoar da trompa do postilhão e seu efeito, o coração ardendo e o desejo pela viagem (notemos que a primeira estrofe é exposta no passado⁸⁵). A repetição do verso na última estrofe, além de criar a circularidade do poema e uma fusão entre as molduras, não se refere a uma noite específica, mas a um presente permanente – a canção, atemporal, une-se a um tempo passado, um tempo rememorado pelo eu lírico.

A canção dos dois amigos, na qual se insere essa “suntuosa noite de verão”, versa sobre um lugar atemporal. Há, no entanto, uma peculiar diferença quanto à sua pontuação. O verso finaliza-se, e com ele o poema, não mais com um ponto exclamativo, como no verso 8, mas com um travessão. Tal sinal em alemão, *Gedankenstrich*, significa literalmente traço [*Strich*] do pensamento [*Gedanke*] e denota, segundo o dicionário Duden, um “sinal de pontuação em forma de traço horizontal, que serve de símbolo para uma pausa, de delimitação para uma sentença interpolada ou de um constituinte, ou representa uma palavra suprimida conscientemente”. É possível afirmar, portanto, que no verso final do poema algo está ausente, mas está, simultaneamente, presentificado através do sinal gráfico. Há, sem dúvida, uma circularidade no poema – o último verso faz retornar à primeira estrofe, à posição do eu lírico, sozinho à janela, também numa suntuosa noite de verão, mas ele também abre-se “para a desmaterialização, para o infinito” (SEIDLIN, 1978, p. 72). Seidlin ainda aponta que a música deixa de ser representativa, como é o caso do *Posthorn*, sinalizando a partida, e passa a ser autorreferente, como os sons da natureza e do alaúde, na segunda metade do poema. Além do componente musical, há outro que encaminha o poema ao infindo: da mesma forma que ao eu lírico se abre um mundo em frente à janela (os dois jovens caminhando e através de sua canção, o eu lírico tem acesso a uma nova paisagem), podemos supor que para as moças (v.21), também à janela, um mundo há de se abrir, como se o poema não tivesse um fim, é um *mise an abysme*. O travessão final marca a perpétua reiteração do poema, este não apenas é circular, como sua circularidade é ilimitada. Estamos diante de um poema sobre a *Sehnsucht* em forma de *Sehnsucht*: aspiração pelo infinito, anseio indefinido.

---

⁸⁵ A primeira parte do poema é exposta no passado, *schienen* (v.1), *stand* (v.2), *hörte* (v.3), *entbrennte* (v.5), *hab’ ... gedacht* (v.6), *gingen* (v.9) e *hörte* (v.11). A segunda parte, a canção dos amigos, é apresentada no presente, *rauschen* (v.14), *sich stürzen* (v.16), *verwildern* (v.19), *lauschen* (v.21), *erwacht* (v.22), *rauschen* (v.23). O mundo reerguido na canção dos dois amigos é atemporal e pode sempre presentificar-se como canção, trata-se de um tempo e de um lugar, cuja temporalidade está em suspenso. Apenas o verso 17 [*Sie sangen*] relembra o leitor que as cenas descritas fazem parte da narrativa dos dois amigos.

A circularidade do poema alude igualmente à dissolução dos limites apresentados no próprio poema. Se as fronteiras entre a canção dos dois amigos (v.13-24) e a condição do eu lírico (v.1-8) tornam-se opacas, devido ao retorno infinito e à união dos diferentes tempos, e se as demarcações entre a primeira estrofe e o início da segunda moldura (v.9-12) também se diluem, qual o alcance da visão do eu lírico com relação aos dois jovens? Eles caminham, como declara o eu lírico, pela encosta da colina e pela silenciosa região e concomitantemente cantam. A abertura que o poema cria, entre uma moldura e outra, o movimento das imagens, dos sons e dos próprios companheiros, podem levar o leitor a interpretar sua caminhada como contínua, eles se distanciam do eu lírico, imóvel, à janela. Esse antagonismo produz, de certa forma, uma situação dúbia, o alcance visual e auditivo do eu lírico é desconhecido.

Katja Löhr (2003, p. 335) também menciona a dissolução dos limites entre a situação inicial do eu lírico e a paisagem entoada pelos amigos. O verso 12 anuncia, mediante os dois pontos, a transição entre a situação dos dois jovens, caminhando e sua canção.

12 Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschlülften,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Esse mesmo sinal, entretanto, aparece primeiramente no verso 5, anterior até mesmo à introdução dos dois amigos no poema e, portanto, anterior ao canto. Os dois pontos no quinto verso marcam a manifestação do desejo do eu lírico:

5 Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

O desejo do eu lírico e a paisagem entoada pelos amigos correspondem-se mediante o sinal de pontuação. Poderíamos vincular o desejo de viagem por terras longínquas à paisagem entoada pelos dois amigos. Sua visão dos dois companheiros poderia revelar, além do desejo, uma lembrança despertada pelo toque da trompa do postilhão. Nesse caso, o próprio eu lírico poderia ter sido um dos dois amigos, os quais caminhavam e cantavam

dos tempos de outrora. Se assim for, as fronteiras acústicas e visuais são ilimitadas, dado que se trata de uma recordação. A melancolia, nesse caso, estaria ainda mais marcada, pois seu desejo volta-se a um passado irrecuperável. A falta contida na *Sehnsucht* indicaria, assim, a perda do momento em que havia uma companhia e uma viagem era realizada.

O poema apresenta um paradoxo: é uma busca sem deslocamento, uma viagem estática. O poema *Sehnsucht* contém uma inércia dinâmica, nele há movimento, tanto no âmbito semântico quanto sintático, além do plano sonoro. O eu lírico, entretanto, não realiza nenhuma viagem, ele permanece imóvel, mas é através de sua imobilidade e da visão proporcionada pela janela que qualquer dinâmica é possível:

Eine Reise, auf der unmeßbare Weiten erlebt werden, obwohl kein Körper sich bewegt; führend durch Stationen, in denen Welt sich verdichtet, obwohl einzig ein Lied existiert; hin zu einem Ziel, das ins Unendliche sich öffnen scheint, obwohl es schon in der Ausfahrt beschlossen war: das ist die Eichendorffsche Sehnsucht. (SEIDLIN, 1978, p. 72)

A contradição do poema é uma contradição melancólica. A música desperta o desejo de busca, o poema finda-se com uma canção, as fronteiras, entretanto, mesmo dissipadas, marcam um limite com o qual o melancólico busca quebrar seus laços. Mas apenas através do som a imensidão pode ser, mesmo que momentaneamente, tocada. Assim como a pintura de Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, na qual os traços prolongam-se horizontal e verticalmente, em direção ao infinito, a figura, entretanto, mantém-se imóvel em contemplação, o melancólico, também ansioso pela caminhada, permanece estático, somente sua contemplação ultrapassa as limitações de sua condição:

O olhar do acidioso pousa obsessivamente sobre a janela e, com a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo; ao rangido da porta, ergue-se em pé; ouve uma voz, e corre para pôr-se à janela para olhar; contudo não desce para a estrada, mas volta a sentar-se onde estava antes, entorpecido e quase empalidecido” (SANCTI NILI, *apud* AGAMBEN 2007, p. 22)

***

Im Herbst

Der Wald wird falb, die Blätter fallen,
Wie öd und still der Raum!
Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen
Lind rauschend wie im Traum,
5 Und Abendglocken schallen
Fern von des Waldes Saum.

Was wollt ihr mich so wild verlocken
In dieser Einsamkeit?
Wie in der Heimat klingen diese Glocken
10 Aus stiller Kinderzeit -
Ich wende mich erschrocken,
Ach, was mich liebt, ist weit!

So brecht hervor nur, alte Lieder,
Und brecht das Herz mir ab!
15 Noch einmal grüß ich aus der Ferne wieder,
Was ich nur Liebes hab,
Mich aber zieht es nieder
Vor Wehmut wie ins Grab.⁸⁶

No Outono

A floresta esmaece, as folhas caem,
Ambiente tão ermo e calmo!
Os riachos vão suavemente sussurrando,
Como num sonho, pelo corredor de faias.
5 E sinos da noite soam,
Ao longe, distante dos arredores da floresta.

Por que vocês querem, com tal violência, seduzir-me
Nesta solidão?
Como na pátria esses sinos soam
10 Do silencioso tempo de infância –
Eu me volto assombrado,
Ah, o que me ama está longe!

Irrompam, então, canções de outrora,
E rompam meu coração!
Mais uma vez eu cumprimento de longe,
Aquilo pelo qual tenho amor,
Mas a melancolia me puxa para baixo
Como para um túmulo.⁸⁷

---

⁸⁶ EICHENDORFF, 1965a, p. 245 et seq.

⁸⁷ Salvo menção em contrário, as traduções aqui apresentadas, sem qualquer pretensão poética, são de nossa autoria.

O poema de Eichendorff, publicado em 1837, sugere, logo no início, uma atmosfera soturna. *Im Herbst*, “no outono”, tempo da melancolia, parece prenunciar a morte. Na primeira estrofe há uma mistura de sentidos visuais e auditivos: as folhas caem e a floresta esmaece, os riachos sussurram suavemente e sinos da noite ressoam. Ao que a cena inicial indica, o eu lírico parece estar sozinho na floresta [*Wald*], de onde parte sua descrição. Seu olhar volta-se para a paisagem próxima de si, mas seus ouvidos estão atentos tanto ao horizonte do bosque [*Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen*, v.3], quanto a um domínio que ultrapassa os limites da floresta [*Und Abendglocken schallen/ Fern von des Waldes Saum*, v. 5-6]. Há, portanto, na cena inicial, um deslocamento das imagens que direcionam o eu lírico para fora de sua posição de enunciação, para fora da floresta. O movimento não vai apenas em direção a um espaço geográfico externo, mas se direciona também ao interior do eu lírico: as águas sussurram “como no sonho” [*wie im Traum*, v.4]. A aliteração das nasais alveolares [n] e bilabial [m] no interior e no final de sílaba, como em “und”, “lind”, “rauschend”, “Abendglocken”, “fallen”, “Bächlein”, “gehn”, “Buchenhallen”, “schallen”, “fern”, “von”, “Raum”, “Traum”, “Saum”, servem acusticamente tanto ao mover-se para além da floresta, quanto para o interior de um sonho.

O som dos sinos não traz tranquilidade à paisagem, mas suscita no eu lírico algo molesto. O eu lírico, então, dirige sua fala a eles: “Was wollt *ihr* mich so wild verlocken/ In dieser Einsamkeit?” (v.7-8). Rosen (2000, p. 198) observa que a “música não comunica emoções ou mesmo, propriamente falando, expressa-as: o que ela faz é inspirar e estimular a emoção”. A música em *Im Herbst*, o ecoar dos sinos, promove no eu lírico lembranças da sua pátria [*Heimat*, v. 9], de sua infância [*Kinderzeit*, v. 10] e de um amor perdido [*Ich wende mich erschrocken,/ Ach, was mich liebt, ist weit!* v. 11-12]. Tal como agora ecoam esses sinos, outrora o eu lírico os ouvia, mas num lugar e tempo longínquos. Os sinos não trazem uma lembrança apaziguadora, mas seduzem o eu lírico de maneira violenta [*wild*] também no plano sonoro, marcado na segunda estrofe através da oclusiva velar [k] em “verlocken”, “Einsamkeit”, “Glocken”, “Kinderzeit” e “erschrocken”, indicando a força com que tais sons o seduzem.

O retinir dos sinos desperta no eu lírico memórias que surgem, como os sinos, ao longe, como vindos da própria infância (v. 9-10). Entretanto, a lembrança da pátria, da infância e do amor acentuam a ausência do que agora retorna apenas como rememoração – as recordações não trazem a pátria, a infância ou o amor de volta, mas fazem com que o eu lírico sinta sua morte, expressa no primeiro e último versos [*Der Wald wird falb, die*

Blätter fallen, v. 1; *Vor Wehmut wie ins Grab*, v. 18], ou seja, o eu lírico percebe a falta daquilo que, por meio dos sons, é rememorado e está marcado como inacessível e distante [*weit*, v. 12]. Distância intransponível não apenas geográfica, como é o caso da pátria [*Heimat*], mas também temporal [*Kinderzeit*]. Em oposição a um tempo harmonioso onde a companhia da pessoa amada estava disponível, o “agora” é marcado pela solidão: “In dieser Einsamkeit” (v. 8).

Im Herbst encerra três estrofes com seis versos cada uma e apresenta uma regularidade entre as estrofes. O primeiro verso possui quatro pés jâmbicos; o segundo verso, três pés jâmbicos; o terceiro verso, cinco pés jâmbicos e, finalmente, no quarto, quinto e sexto versos de cada estrofe temos novamente três pés jâmbicos. A cadência dos versos também é regular: versos ímpares *weiblich* (*w* – quando o verso termina com uma sílaba átona *x*), seguido de um verso *männlich* (*m* – quando o verso termina com a sílaba tônica *X*). Quanto à rima, temos a *Kreuzreim*, ou “rima cruzada” a-b-a-b.

	Der Wald wird falb, die Blätter fallen,	x X x X x X x X x	w a
	Wie öd und still der Raum!	x X x X x X	m b
	Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen	x X x X x X x X x X x	w a
	Lind rauschend wie im Traum,	x X x X x X	m b
5	Und Abendglocken schallen	x X x X x X x	w a
	Fern von des Waldes Saum.	x X x X x X	m b
	Was wollt ihr mich so wild verlocken	x X x X x X x X x	w c
	In dieser Einsamkeit?	x X x X x X	m d
	Wie in der Heimat klingen diese Glocken	x X x X x X x X x X x	w c
10	Aus stiller Kinderzeit -	x X x X x X	m d
	Ich wende mich erschrocken,	x X x X x X x	w c
	Ach, was mich liebt, ist weit!	x X x X x X	m d
	So brecht hervor nur, alte Lieder,	x X x X x X x X x	w e
	Und brecht das Herz mir ab!	x X x X x X	m f
15	Noch einmal grüß ich aus der Ferne wieder,	x X x X x X x X x X x	w e
	Was ich nur Liebes hab,	x X x X x X	m f
	Mich aber zieht es nieder	x X x X x X x	w e
	Vor Wehmut wie ins Grab	x X x X x X	m f

Note-se que os versos 3, 9 e 15 se destacam. Como descrito, tais versos têm, cada um, 5 pés jâmbicos e terminam com uma sílaba átona, sendo, portanto, os mais longos do poema:

- 3   *Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen*
 9   *Wie in der Heimat klingen diese Glocken*
 15   *Noch einmal grüß ich aus der Ferne wieder,*

No verso 3, os riachos *atravessam* os corredores de faias; no verso 9, os sinos soam como *na pátria*; no verso 15, o eu lírico saúda mais uma vez ao *longe*. Os versos prolongam-se, visualmente, em direção a algo distante, o tempo perdido da infância, a pátria e a ausência da amada. O terceiro verso, associado aos versos subsequentes, nos quais o som dos sinos noturnos ecoa ao longe, distante das margens da floresta, pode sugerir que os riachos vão em direção a esse som, cuja procedência não é localizada e está além do alcance. O nono verso, por sua vez, nomeia a *pátria*, local onde o eu lírico não está. No décimo quinto verso, o eu lírico reverencia *ao longe*, mais uma vez, aquilo pelo qual ele tem amor (v.16). A forma desses versos alongados marca um movimento de busca – todos os versos seguem em direção à perda, o som que vem ao longe, a pátria, associada à infância, e o algo amado, igualmente remoto. Essa busca, contudo, é interrompida: os três versos consecutivos compõem-se de apenas 3 pés jâmbicos, obstruindo qualquer anseio; a distância é constantemente marcada [*Fern* v.6; *weit* v. 12; *Grab*, v. 18].

Charles Rosen (2000, p. 202) observa que as chamadas de trompa em composições de Schubert e Beethoven, que, quando tocadas suavemente, causam a sensação de virem de muito longe, e “a impressão de distância simboliza a metáfora natural da ausência”. Em diversos poemas de Eichendorff, o som marca a ausência e estabelece a falta de algo outrora supostamente presente. Assim como no poema *Sehnsucht* há a fusão entre um tempo e um espaço [*In der prächtigen Sommernacht*, v. 8] pelos quais se anseia, e a trompa do postilhão sinaliza a falta, o poema *Im Herbst* também trata do afeto *Sehnsucht*, o qual direciona-se tanto para um espaço [*Heimat*] quanto para um tempo [*Kinderzeit*], ambos interligados e despontados na memória do eu lírico a partir dos sinos que ecoam ao longe. O verso 9, inclusive, não apenas trata do som dos sinos no âmbito semântico, mas eles ecoam no interior do verso: o encontro consonantal entre as plosivas [k] e [g] com a líquida [l], juntamente com a sequência silábica de plosivas [g] e [k], em “*klingen diese Glocken*”, causam o efeito sonoro de sinos tocando. O verso seguinte, como mencionado, indica o lugar de origem do som, ao menos na percepção do eu lírico, um lugar que se revela, na verdade, um tempo, a infância. Importante ressaltar que o verso

finaliza com um travessão, ou seja, há uma supressão, algo está em falta e sua ausência é marcada pelo sinal.

Cabe destacar ainda que as palavras *Heimat* [pátria, v. 9] e *Kinderzeit* [infância, v. 10] encontram-se no centro do poema, entre as duas extremidades que fazem referência à morte. No primeiro verso, as folhas caem e a natureza é caracterizada com tom ocre ou pálido [*falb*]; no último verso, o eu lírico é atraído para baixo, em direção à sepultura [*Grab*]. Tal como havia um anseio por “terras longínquas”, a infância, no romantismo, era vista com nostalgia. Novalis (2001, p. 90) escreve no fragmento 97 do Pólen, que “Onde há crianças, ali é uma idade de ouro”. Nos textos românticos, o passado é frequentemente invocado não como um retorno ingênuo e escapista a épocas pré-modernas (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 140; LÖWY & SAYRE, 2015), mas a *Sehnsucht* romântica manifesta um “espírito crítico” que questiona a sociedade moderna (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 140). LÖWY & SAYRE (2015, p. 45) observam que a “nostalgia de um paraíso perdido acompanha-se no mais das vezes de uma busca do que foi perdido”, a perda se dá “tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43). A nostalgia romântica seria “uma forma de vasculhar o mundo ao encalço de valores mais humanos, um modo de encontrar um contrapeso ao materialismo de seus dias” (VOLOBUEF, 1999, p. 140). A infância seria, deste modo, um tempo no qual estariam preservados os valores ausentes na sociedade adulta, ela representaria um “estado mais primitivo da humanidade – sua ‘infância’” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 46).

O poema *Im Herbst*, narrado no tempo presente, refere-se ao passado como um tempo perdido e saudoso, em oposição a um mundo vigente atribulado. A lembrança da infância [*Kinderzeit*, v.10], associada nesse poema também à pátria [*Heimat*, v.9], traz à tona, de maneira desoladora, a perda do eu lírico [*Ach, was mich liebt, ist weit!*, v.11]. Também em Pólen, fragmento 51, Novalis (2001, p. 64) escreve que “Cada objeto amado é o centro de um paraíso” – *Im Herbst* anuncia uma dupla perda, tanto a infância como um tempo imaculado e a pessoa amada estão ausentes. O momento presente e seu ambiente são percebidos como desencantados, qualificados como ermos e silenciosos [*öd und still*, v.2]. Na terceira estrofe, o eu lírico dirige-se, mais uma vez, às antigas canções (v.13) e exclama que com o romper das canções, também seu coração aquebranta-se. A música traz consigo lembranças; elas não trazem apaziguamento, mas acentuam a ausência e distância do objeto amado [*Noch einmal grüß ich aus der Ferne wieder/ Was ich nur Liebes hab,*” v.15-16].

O título *Im Herbst* marca o tempo do poema. Do latim, *autumnus*, outono significa “amadurecer”, é o tempo da colheita e figurativamente representa a transição entre a juventude e a velhice. O outono é, segundo a tradição, o tempo da melancolia. No poema de Eichendorff, não por acaso, é neste tempo que o eu lírico pressente a morte [*Grab*] e é tomado pela melancolia [*Wehmut*]. O outono é também, na obra de Eichendorff, o tempo do encantamento. Em sua primeira novela, *Die Zauberei im Herbste* [Sortilégios de Outono, 1808-9], publicada postumamente em 1906, lemos passagens bastante semelhantes às do poema. Apesar da distância temporal entre a publicação da narrativa e do poema, é possível estabelecer diálogos entre eles.

A narrativa passa-se na Idade Média e inicia-se com o cavaleiro Ubaldo saindo à caça numa tarde de outono, quando, em sua cavalgada, encontra um homem misterioso. Perdido, Ubaldo pernoita com o desconhecido, que promete mostrar-lhe o caminho de volta ao amanhecer. Durante a noite, Ubaldo ouve o canto do cavaleiro misterioso, e percebe que este quer expiar seus pecados. Já de volta a seu castelo, Ubaldo permanece intrigado com tal figura e volta a cavalgar pelas paragens ermas onde encontrou o cavaleiro pela primeira vez. Em uma dessas visitas, entretanto, o eremita misterioso decide revelar a Ubaldo sua história, se este lhe prometer segredo. Ubaldo concorda e chama sua esposa Berta, que vem acompanhada de duas crianças, para que juntos o ouçam. O desconhecido perturba-se ao vê-la, mas não entende a razão de sua agitação. Em seguida, inicia seu relato.

Apaixonado por uma bela dama, o cavaleiro misterioso deixara seu amigo partir sozinho para a Terra Prometida com o exército cristão, pois não conseguira afastar-se dela. Numa manhã de outono, ele revela a ela seu amor; a dama, no entanto, conta que foi forçada a se tornar noiva de seu amigo, que supostamente estaria a caminho da Palestina, mas na verdade ele a vem buscar e escondê-la num castelo distante, “longe dos olhos humanos”. A única solução seria, assim diz a amada, a morte do amigo. O cavaleiro mata então seu irmão de armas, para poder viver com a dama. Eles vivem um tempo de alegria, até que durante uma noite de luar, ao contemplar a amada, o homem vê “uma imagem de pedra, bela, mas fria como a morte”. Perturbado e sem saber ao certo quanto tempo havia passado, ele foge do castelo e passa a perambular, “enterrado no mais profundo ermo”, rogando perdão aos céus por seu pecado.

Ao ouvir a história do cavaleiro misterioso, Ubaldo reconhece-o como seu amigo de armas, Raimundo. Berta, a esposa de Ubaldo, é a mesma dama por quem Raimundo teria se apaixonado, mas o casal não vê Raimundo desde a viagem de Ubaldo à Palestina.

O cavaleiro, então, esclarece a Raimundo o que aconteceu: um feitiço maléfico, que desperta a cada outono seduziu-o e manteve-o envolto durante muitos anos em uma terrível ilusão. Raimundo reconhece o amigo, e transtornado por ter perdido anos de sua vida preso a um engano, foge rumo à floresta, onde é novamente tomado pelos sons que outrora o seduziram. Ele adentra a floresta e nunca mais é visto.

Chama a atenção o modo como os sons permeiam a narrativa e sua função no enredo. As trompas que ressoam em *Die Zauberei im Herbste* seduzem Raimundo a um mundo de encanto, e preenchem-no “com nostalgia tão maravilhosa”. Tal como as trompas de caça da narrativa, os sinos noturnos do poema de Eichendorff seduzem o eu lírico para um lugar sombrio e ilusório. Na novela, no entanto, há uma diferença entre os sons dos sinos e o som da trompa. Enquanto aqueles ressoam e tentam chamar Raimundo de volta ao tempo imaculado da infância e à vida cristã, o som da trompa, com suas “queixas sombrias”, “golpeiam seu coração solitário”⁸⁸ e sinalizam o feitiço que leva à morte:

Inbrünstige Gebete entstiegen gar oft meiner geängstigten Brust, und ich wähnte manchmal, es sei überstanden und ich hätte Gnade gefunden vor Gott; aber das war nur selige Täuschung seltener Augenblicke und schnell alles wieder vorbei. Und als nun der Herbst wieder sein wunderlich farbiges Netz über Berg und Tal ausspreitete, da schweiften von neuem *einzelne wohlbekannte Töne aus dem Walde in meine Einsamkeit, und dunkle Stimmen in mir klangen sie wider und gaben ihnen Antwort, und im Innersten erschreckten mich noch immer die Glockenklänge des fernen Doms, wenn sie am klaren Sonntagsmorgen über die Berge zu mir herüberlangten, als suchten sie das alte, stille Gottesreich der Kindheit in meiner Brust, das nicht mehr in ihr war.* – Seht, es ist ein wunderbares, dunkles Reich von Gedanken in des Menschen Brust [...] *zauberische Klänge wehen dazwischen, du weisst nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen, die Schönheit des irdischen Lebens schimmert von draussen dämmernd herein, die unsichtbaren Quellen rauschen, wehmütig lockend in einem fort, und es zieht dich ewig hinunter – hinunter!*⁸⁹ (EICHENDORFF, *Die Zauberei im Herbste*, 1965c, p. 20, grifo nosso)

---

⁸⁸ “[...] Und der Hörner dunkle Klängen/ Einsam nur ans Herz dir schlagen” (EICHENDORFF, 1965c, p.13).

⁸⁹ “Preces fervorosas brotavam com frequência do meu peito angustiado, e por vezes eu supunha que tudo estava superado e que eu encontrara a graça de Deus, mas isso era apenas a doce ilusão de momentos raros, e tudo passava rapidamente. E quando o outono torna a estender sua maravilhosa rede de cores sobre vales e montanhas, então *alguns acordes bem familiares voltam a desprender-se da floresta até minha solidão, e vozes sombrias dentro de mim lhe fazem eco e lhes dão resposta, e no meu íntimo ainda me deixam estarrecido as pancadas dos sinos da catedral distante, quando me alcançam em claras manhãs de domingo transpondo montanhas, como se buscassem o velho e sereno reino de Deus da infância em meu peito, que nele não se acha mais.* Como vê, há um maravilhoso e sombrio reino de ideias no peito humano [...], e acordes maravilhosos sopram de permeio, tu não sabes de onde vêm e para onde vão, a beleza da vida terrena faísca de fora para dentro em crepúsculo, as fontes invisíveis, tristemente sedutoras,

No poema, os sinos noturnos fazem tanto o papel da sedução (v.7, 13,14), quanto lembram o eu lírico dos tempos virtuosos da infância e da pátria (v.9,10).

O outono é uma época de transição, um estágio no qual as intensas cores da natureza dão lugar à palidez da paisagem. Assim como a natureza decai, o outono representa também o declínio para o corpo humano, que caminha para a morte. A maturidade seria a tragédia do homem, que se afasta dos ideais da infância e se sente atraído pelas memórias de um passado irrecuperável. As águas murmurantes dos riachos, que transpassam as árvores, expõem a efemeridade da vida, a qual, assim como as águas, não permanece estática, em cada “estação” é transitória. Na novela, uma passagem parece elucidar a perda de cada época da vida: “Da wurde es auf einmal still in der Tiefe und rings umher, nur der Strom unten rauschte stärker, *als wäre mein ganzes voriges Leben unter diesen wirbelnden Wogen begraben und alles auf ewig vorbei*”⁹⁰ (EICHENDORFF, 1965c, p. 17, grifo nosso).

Na novela ou no poema, a noite, com seus sons encantatórios oferecem à personagem e ao eu lírico a possibilidade de reaver o que foi perdido, mas tal restituição é ilusória. A poesia, entretanto, traz de volta o que foi perdido, não de forma falaz, mas através dos ruídos que chegam até o sujeito; os ecos de um passado primoroso ecoam apenas por um instante, possibilitando ao eu lírico reviver esse tempo saudoso – esse é o poema *Im Herbst*, um ruído de anseio do eu lírico. Ao mesmo tempo em que o poema vai em direção ao tempo da *Sehnsucht*, esse tempo se esvai, a busca deve ser contínua, tornando-se um “amor da procura pela procura”, para citar Nunes, que ecoa fugazmente como rumor, como poesia.

---

murmuram continuamente, e te trazam eternamente para baixo, para baixo!” (EICHENDORFF, *Sortilégios de Outono*, tradução de José Marcos Macedo in.: CALVINO, 2004, p. 44, grifo nosso).

⁹⁰ “Súbito fez-se silêncio nas profundezas e ao redor, só o ribeirão embaixo rugia como mais fora, *como se toda minha vida pretérita estivesse sepultada sob essas águas turbulentas e tudo fosse para sempre passado*” (Tradução de José Marcos Macedo, *Sortilégios de Outono* In.: CALVINO, 2004, p. 41, grifo nosso).

2.2 *Dolendi voluptas* ou Saudosa melancolia

Neste capítulo, serão analisados os dois únicos poemas de Eichendorff nomeados “Wehmut”. O primeiro deles foi publicado pela primeira vez, ainda sem título, no romance *Ahnung und Gegenwart*, em 1815. Posteriormente, em 1826, o poema foi publicado como autônomo no almanaque *Der Gesellschaft oder Blätter für Geist und Herz*, com o título “Wehmuth”, bem como na edição de *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen*, publicado em Berlim, também no ano 1826. Nessa edição, além das duas novelas e do poema “Wehmut”, estava incluída uma série de poemas, divididos em dois grupos, os quais, segundo o autor, estariam ainda esparsamente organizados (cf. LÖHR, 2003, p. 30 et seq.).

Em 1837, na edição *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, lançada pela editora Duncker & Humblot, “Wehmuth” foi unificado a outros dois poemas independentes, todos sob o mesmo título. A coletânea teve a participação de Adolf Schöll, filólogo e historiador literário, que conheceu Eichendorff em Berlim, em 1832 (cf. LÖHR, 2003, p.31). Segundo Löhr, não se sabe o quanto de participação o historiador exerceu nessa edição, no entanto, seria possível atribuir a ele a escolha dos títulos das sete seções de poemas da coleção, a disposição dos poemas, bem como algumas alterações nas denominações dos poemas. Löhr ainda apresenta a possibilidade de Schöll ter sido responsável pela união dos três poemas, o que, para a pesquisadora, modifica significativamente a versão do poema publicada pela primeira vez: a segunda parte (Wehmuth 2. *Sage mir mein Herz, was willst du?*) foi publicada apenas em 1937, e a terceira parte (Wehmut 3. *Es waren zwei junge Grafen*) é outro poema que também faz parte do romance *Ahnung und Gegenwart* (cf. LÖHR, 2003, p. 31). Por essa razão, a autora opta por analisar o “Wehmut” tal como ele se configura em sua primeira publicação, em 1815, sem as partes subsequentes. No presente trabalho, adotaremos essa mesma posição, por falta de uma edição crítica da obra de Eichendorff acessível no Brasil. A análise que apresentaremos a seguir apoia-se principalmente na leitura minuciosa feita por Katja Löhr (2003, p. 29-91).

Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich Tränen dringen,
Da wird das Herz mir frei.

5 Es lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen
Aus ihres Käfigs Gruft.

10 Da lauschen alle Herzen,
Und alles ist erfreut,
Doch keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.⁹¹

Melancolia

Eu até posso às vezes cantar,
Como se eu estivesse alegre,
Mas secretamente lágrimas urgem,
Então meu coração liberta-se.

5 Os rouxinóis deixam,
Lá fora o ar primaveril dança,
As canções de anseio ressoar
De sua gaiola tumular.

10 Lá todos os corações escutam,
E tudo está contente,
Mas ninguém sente as dores,
O profundo sofrimento na canção.

O *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* apresenta uma síntese histórica da palavra *Wehmut*: o vocábulo é registrado nos dicionários alemães desde o início do século XIII e provém do adjetivo “wehmüthig” que, em sua origem, significava “raiva, ira, paixão, irascibilidade” [*angry, wrath, passion, irascibility*]. No baixo alemão médio [*Mittelniederdeutsch*], “wemodich” significava “cheio de dor, lamuriante, pusilânime, desesperado” [*voller Schmerz, jammernd, kleinmütig, verzagt*] (cf. LÖHR, 2003, p.41). Para Löhr, a capacidade do “afeto” [*Mut*] estaria delimitada pela dor [*Weh*]. O *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* apresenta o verbete “muot”, que em alto

---

⁹¹ EICHENDORFF, 1965a, p. 109 et seq.

alemão antigo [*Althochdeutsch*] denota “força do pensamento, da alma, do coração, estado de ânimo, disposição, sentimento, ânimo, afeição” [*Kraft des Denkens, Seele, Herz, Gemütszustand, Gesinnung, Gefühl, Absicht, Neigung*]. O verbo “muoten”, por sua vez, significava “desejar algo, ansiar, dirigir seus desejos para algo” [*etwas begehren, verlangen, seinen Sinn auf etwas richten*] (apud LÖHR, 2003, p.41).

O *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* apresenta a seguinte entrada:

Die Wehmuth, plur. car. ein hoher Grad der Traurigkeit, derjenige Zustand der Seele, da sie auf allen Seiten von unangenehmen Empfindungen angegriffen wird, ohne doch denselben unterzuliegen. Ich konnte mich der Wehmuth kaum erwehren, Gell. Mein Herz, von deinen Tönen erweicht, schmilzt in süßer Wehmuth. Man siehet leicht, daß es mit dem Adverbio weh zusammen gesetzt ist, so wie Schwermuth, Kleinmuth, Großmuth, u.a.m. (ADELUNG, 1793, p. 1437)

Segundo o dicionário de Conceitos Fundamentais da Filosofia,

Wehmut heißt der Affekt der Traurigkeit, der entweder der Erinnerung an eine vergangene Lust, an ein verlorenes Gut oder der Einsicht in die Unmöglichkeit, ein ersehntes Gut zu erlangen, entspringt. Es mischt sich in jene Traurigkeit auch ein Gefühl der Lust (»Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist« oder: »Es weilt so hoch, es blinkt so schön, wie droben jener Stern«), weshalb man von süßer Wehmut spricht. Ja, es gibt eine »Wonne der Wehmut«. Vgl. Goethes Gedicht »An den Mond« und »Trost in Tränen«. (KIRCHNER & MICHAËLIS, 1907, p. 691)

A tradução pura e simples da palavra alemã *Wehmut* para o português, tal como o dicionário Langenscheidt nos oferece, melancolia ou saudade, apenas tange seu verdadeiro significado se a associarmos à ideia de “melancolia” tal como sugere sua tradição. Ambos os dicionários acima destacados descrevem *Wehmut* como uma tristeza. Ela pode ser causada pela lembrança de um desejo passado ou de um bem perdido, ou pode derivar da compreensão de impossibilidade de obter um bem ansiado. A *Wehmut*, assim como a *Sehnsucht*, volta-se tanto para um passado, quanto para um futuro, mas ao contrário desta, a *Wehmut* enxerga no passado suas perdas e vê-se diante de um futuro onde seu anseio não pode ser satisfeito. *Wehmut* e *Sehnsucht* são afetos marcados pela falta. Esta, em decorrência da falta, configura-se num movimento de busca infinito, seu

desejo deve permanecer inefável, a busca é constante. *Wehmut*, por sua vez, é a tristeza que acomete o homem em decorrência de uma falta, seja ela passada ou futura. *Wehmut*, no entanto, não se define apenas por “tristeza”, ela poderia ser descrita, tal como no dicionário *Adelung* e no *Conceitos Fundamentais da Filosofia*, como uma “doce melancolia”, expressão à primeira vista antitética. *Wehmut* não é apenas uma tristeza pela falta, mas pode ser também definida pelo prazer da tristeza, há um “gozo da melancolia” [*Wonne der Wehmut*]. *Wehmut* contém em si sofrimento e alegria, dor e prazer e desta forma esse vocábulo está vinculado ao oxímoro *dolendi voluptas*, uma dor prazerosa (cf. LÖHR, 2003, p. 42), o qual relaciona-se, como veremos mais adiante, à tradição da melancolia nos escritos poéticos (cf. VÖLKER, 1987). Podemos afirmar, com relação ao título do poema, que há uma falta envolvida, gerando o estado emocional proporcionado pela melancolia. Não cabe aqui, entretanto, suspeitar que Eichendorff se refira intencionalmente à tradição da melancolia pelo uso específico desta palavra, embora a relação entre melancolia, prazer e pesar seja recorrente na literatura (cf. VÖLKER, 1987).

No poema, o eu lírico nomeia-se como um *eu* logo no início (v.1, 2). No primeiro verso, ele declara a possibilidade de poder cantar. Segundo Walter Salmens (*apud* LÖHR, 2003: 46), Eichendorff utiliza muitas vezes em sua obra *Singen* como sinônimo de *Dichten*. Löhr relembra também que *Sänger* e *Dichter* são historicamente sinônimos. No dicionário Grimm, entre outras entradas apresentadas do vocábulo *Sänger*, temos a seguinte definição:

[...] [2] *in mhd. zeit heissen auch die weltlichen, lyrischen dichter, welche wort und weise finden und vortragen, sänger* [...] [3c] *in poetischer sprache zunächst im sinne von 2, dann freier vom dichter überhaupt: der sänger von Chios, der sänger des Messias* [...]

O dicionário Duden apresenta, da mesma maneira, uma das definições de “der Gesang” [o canto] como “das Dichten” [o fazer poético], “Dichtkunst” [arte poética]. Ao “poder cantar” do primeiro verso, segue-se o “als ob” [como se], no segundo verso. O uso do *Konjunktiv I sei* refere-se, no poema de Eichendorff, a algo irreal, sugerindo uma expectativa, um desejo, uma vontade. Destarte, o “poder cantar” de maneira alegre [*Als ob ich fröhlich sei*] pode ser entendido como um anseio ou uma possibilidade. A construção da segunda estrofe, “wohl manchmal”, pouco especifica se o “cantar” causaria um efeito de alegria ou se o canto implica primeiramente uma condição jubilosa (cf. LÖHR, 2003, p. 49). *Wohl* pode tanto denotar “de fato”, “sem dúvida”, “realmente”,

expressões que demonstram certeza, quanto “talvez”, “eventualmente”, “aparentemente”, termos que indicam esperança ou probabilidade. A palavra *manchmal* [às vezes], por sua vez, relaciona-se tanto com o “poder cantar” do primeiro verso, quanto com o “como se” do verso seguinte: “Às vezes posso cantar e ao fazê-lo, agir de tal maneira a causar o efeito de estar alegre” (cf. LÖHR, 2003, p. 49). Sendo assim, *wohl manchmal* poderia ser entendido de duas maneiras: o eu lírico canta às vezes como se estivesse alegre, mas não está – o cantar é *às vezes* uma dissimulação; ou às vezes o eu lírico consegue cantar, e para isso é necessário estar alegre – o eu lírico recorre à sua habilidade de cantar apenas *às vezes*, uma vez que para tal ação seria necessário a alegria (cf. LÖHR, 2003, p. 49).

De qualquer maneira, os dois últimos versos da primeira estrofe opõem-se aos primeiros: contra a pretensa felicidade no cantar, lágrimas impelem; *fröhlich* (v.2) e *Tränen* (v.3) opõem-se semanticamente, mas suas sílabas tônicas estão justapostas nos versos (cf. LÖHR, 2003, p. 51). Além disso, nos versos 1 e 2, o eu lírico é nomeado, através do pronome de primeira pessoa *ich*, enquanto o sujeito do terceiro verso é *Tränen*. O eu lírico, sujeito no primeiro verso, é suplantado pelas lágrimas (cf. LÖHR, 2003, p. 51). O pranto exterioriza uma emoção, uma tristeza, uma melancolia, a *Wehmut*; ele age como uma libertação para o coração (cf. LÖHR, 2003, p. 54). “O coração” [*das Herz*], único substantivo da estrofe no singular, ocupa o centro do quarto verso. Assim como no terceiro verso, o último verso da primeira estrofe também não nomeia o eu lírico; “o coração” preenche a posição de sujeito da sentença – o eu lírico não tem um papel ativo no processo de alívio, mas o coração liberta-se tão logo as lágrimas surgem (cf. LÖHR, 2003, p. 55).

Löhr (2003, p. 55) relembra que, na visão antropológica da Idade Média, os olhos não eram apenas o espelho da alma, mas faziam o papel de “janela do coração”. O terceiro e quarto versos apontam o elo entre o pranto e o coração – aquele revela o padecimento deste. Na primeira estrofe, os opostos *fröhlich* e *Tränen* estão justapostos, assim como *Tränen* e *Herz* ocupam a mesma posição em seus respectivos versos – o pranto⁹² do coração serve de expressão ao pesar, inominável nos versos do poema, mas indicado no título, ao mesmo tempo em que alegria e tristeza estão concatenadas:

---

⁹² Cabe lembrar que, na tradição da melancolia, as lágrimas podiam representar a saída da bile negra do corpo (cf. Melancolia e Sagrado).

Ich kann wohl manchmal singen,	x X x X x X x	a	w
Als ob ich <i>fröh</i> lich sei,	x X x <i>X</i> x X	b	m
Doch heimlich <i>Trä</i> nen dringen,	x X x <i>X</i> x X x	a	w
Da wird das <i>Herz</i> mir frei.	x X x <i>X</i> x X	b	m

Numa breve passagem de sua novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*, a personagem *Taugenichts*, após entoar um poema, é acometida pelo pranto, libertando-se das canções e da dor: “Mir aber standen die Tränen in den Augen schon wie ich noch sang, das Herz wollte mir zerspringen von dem Liede [...] vor Schmerz [...]”⁹³ (EICHENDORFF, 1965c, p. 68). Tendo em vista essa cena, não é difícil perceber que o canto, em *Wehmut* (1815), pode irromper como um alívio para o coração, através das lágrimas – lágrimas e canção são entoadas em uma só voz.

Na segunda estrofe, o eu lírico não é enunciado como um *eu*, mas a posição de sujeito do quinto verso é ocupada por *Nachtigallen* [rouxinóis]. Como se sabe, o rouxinol é um símbolo do poeta e sua poesia. Löhr (2003, p. 61) menciona que, na Antiguidade, o canto do rouxinol era considerado um presságio – era o “pássaro das almas”, o “portador da mansa morte”. Para os trovadores, ele é o símbolo do amor e na visão cristã, era entendido como “Bild der Gott minnenden Seele” [imagem da alma que ama a Deus] e representava a ânsia pelo paraíso [*Himmelssehnsucht*]. A relação entre *Nachtigallen* e o cantar é tanto morfológica, quanto semântica – etimologicamente, *Nachtigall* é composto por “galan”, que no alto-alemão antigo [*Althochdeutsch*] significa cantar [*singen*], louvar [*rühmen*] (cf. LÖHR, 2003, p. 62). Também no poema de Eichendorff, há o paralelismo entre o cantar do eu lírico no primeiro verso da primeira estrofe, o qual podemos também ler como o fazer poético, e os rouxinóis, também no primeiro verso da segunda estrofe:

- 1 Ich kann wohl manchmal *singen*
[...]
- 5 So lassen *Nachtigallen*

No sexto verso, a oração principal é suspensa por outra sentença, a qual, segundo Löhr (2003, p. 64), poderia ser entendida como uma oração temporal devido ao uso do indicativo presente do verbo “lassen” [deixar], ou seja, a ação desencadeada no quinto

⁹³ “Minhas lágrimas, porém, desciam dos olhos, como se eu ainda estivesse cantando; o coração queria libertar-me das canções, [...] da dor [...]” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 16)

verso acontece, tão logo “o ar primaveril brinca lá fora” (v. 6). O verbo *spielen* (v.6) denota também “tocar”, sugerindo um som provocado pelo “ar primaveril” [*Frühlingsluft*, v.6], cuja sonoridade sugere um sopro; as fricativas [f] e [s], além da oclusiva [t], todas não-vozeadas, causaria um efeito onomatopaico de murmúrio, sugerindo o próprio soar do ar primaveril (cf. LÖHR, 2003, p. 64).

Segundo a tradição, o *Nachtigall* representa um pássaro de transição entre a noite e o amanhecer, dado que ele anuncia o nascer do dia (cf. LÖHR, 2003, p. 65). Também a primavera pode ser percebida como uma estação de transição entre o inverno e o verão, a passagem entre a “morte” e a “vida”. É justamente nesta estação que a canção da *Sehnsucht* ecoa (v.7). O ar primaveril transporta o som: no final do sétimo verso não há pontuação, mas ele se desdobra em um *enjambement*, o qual, segundo Löhr (2003, p. 68) seria um eco do próprio som produzido pelos rouxinóis, que se iniciou no verso 5, passando pelo verso 7 e se concluirá apenas no verso 8. Assim como “o coração” [*das Herz*] é o único substantivo, na primeira estrofe, a receber o artigo definido, a “canção da *Sehnsucht*” [*Der Sehnsucht Lied*], na segunda estrofe, também recebe o determinante definido. O coração do eu lírico, que se liberta quando as lágrimas urgem, vivencia a *Sehnsucht* em forma de canção, que ecoa pelo ar primaveril. Os rouxinóis são os mensageiros da *Sehnsuchtslied*, assim como o cantar pertence, na primeira estrofe, ao eu lírico. Entre a primeira e a segunda estrofe há, portanto, um paralelismo entre o eu lírico e os rouxinóis.

A terceira estrofe marca o contraste entre “eu” e “eles”, entre “aqui” e “lá”. Os dois primeiros versos apresentam “todos os corações” [*alle Herzen*] que escutam a canção e tudo [*Alles*] está contente [*erfreut*], versos que se opõem à segunda metade da estrofe: a dor [*Schmerzen*] da canção não é sentida por ninguém [*Keiner*]. A estrofe inicia-se com “da”, que poderia ser tanto uma conjunção, quanto um advérbio. No primeiro caso, o verso poderia ser lido como uma consequência, a canção da *Sehnsucht* é entoada, e então todos os corações escutam e tudo alegra-se. Se, por outro lado, “da” for lido como um advérbio, ele denota um lugar, no caso, um “lá”, e equivaleria ao “draußen” da segunda estrofe, local onde o ar primaveril sopra e de onde a canção de anseio é ouvida. Dessa maneira, a oposição fora x dentro é acentuada não apenas na segunda estrofe, pois um “fora” [*draußen*, v.6] pressupõe um “dentro”, representado pela gaiola tumular [*Käfigs Gruft*, v.8], mas o antagonismo perpassa todo o poema. Na primeira estrofe, os versos 1 e 2 equivaleriam à exterioridade, à aparência – o cantar de forma alegre seria a manifestação externa do poeta, mas em seu interior, versos 3 e 4, brotam lágrimas íntimas

[*heimlich Tränen*]. Na terceira estrofe, a oposição entre dentro e fora configura-se de forma semelhante à primeira – os dois primeiros versos correspondem ao aspecto exterior, os corações escutam [*lauschen*, v.9] o cantar [*singen*, v.1], e tudo está contente [*erfreut*, v.10], pois o canto é percebido como alegre [*fröhlich*, v.2]. Além disso, o verbo *lauschen* corresponde sonoramente ao *draußen* (v.6) da segunda estrofe, indicando que todos os corações [*alle Herzen*, v.9] atentam para o aspecto exterior da canção, para a suposta felicidade, mas o sofrimento [*Schmerzen*, v.11] da canção, palavra com a qual rima, é sentido apenas por um coração, nomeado na primeira estrofe [*das Herz*, v.4], o coração do eu lírico.

O terceiro e quarto versos da primeira e terceira estrofe, da mesma forma, correlacionam-se – tanto o verso 3 quanto o 11, iniciam-se com “*doch*”. Ambos seriam entendidos, em português, como uma oposição à sentença anterior, cuja tradução seria a conjunção “mas”, introduzindo um ponto de vista oposto à do ouvinte: o canto que, às vezes, soa alegre, tal como na primeira estrofe, é, na verdade, cheio de sofrimento, como marcado nos versos 3 e 11 [*Tränen* e *Schmerzen*]. O verso 11, localizado em um “aqui” (em oposição ao “da” do nono verso), marca o sofrimento [*Schmerzen*] da canção, e essa dor [*Leid*, v.12] profunda [*tief*, v.12] pertence à interioridade da canção [*Lied*, v.12]. O jogo de vogais do último verso do poema enfatiza o vínculo entre o sofrimento e a canção. Mais do que relacioná-los, o verso indica que a dor é inerente à canção. No interior, na profundidade [*tief*] da canção [*Lied*], há a dor [*Leid*]. *Lied* e *Leid*, que se aproximam tanto acusticamente quanto visualmente, amalgamam-se no poema, tornam-se um. A canção do eu lírico vem das profundezas [*Lied-tief*] e carregam a dor [*das Leid*], profundidade essa que nos remete à segunda estrofe, na qual a oposição entre dentro e fora também se manifesta:

5   Es lassen Nachtigallen,
         Spielt draußen Frühlingsluft,
         Der Sehnsucht Lied erschallen
         Aus ihres Käfigs Gruft.

Os versos antitéticos não são paralelos à primeira e terceira estrofes (v.1-2 versus v.3-4), mas a composição da segunda estrofe faz com que “dentro” e “fora” entrelacem-se. Os versos 6 e 7 correspondem ao exterior, ao que é audível e perceptível aos outros – o sexto verso explicita no vocábulo *draußen* seu traço de exterioridade, “lá fora sopra o ar

primaveril”, o qual conduz a canção que ressoa. O verbo *erschallen* (v.7) significa não apenas “ecoar”, mas trata-se de um forte ressonar, tal como define o dicionário Duden [*laut ertönen*]. Desta forma, o som, a canção da *Sehnsucht* pode ser percebida a uma longa distância (cf. LÖHR, 2003, p. 68). Em oposição ao espaço aberto onde o ar primaveril ecoa, o oitavo verso anuncia uma gaiola [*Käfig*], que não apenas sugere a imagem de um cativeiro, mas representa a paralisia e o declínio, através do complemento nominal “sepulcro” [*Gruft*]. É deste ambiente, da gaiola tumular, que surge a canção da *Sehnsucht*. Ela parece figurar um clamor de lamento emergido das profundezas (cf. LÖHR, 2003, p. 75), tal como a dor [*Leid*], do último verso, que repousa profundamente [*tief*] na canção [*Lied*]. O pronome possessivo [*ihr*, v.8] mostra que “Käfigs Gruft” pertence aos rouxinóis [*Nachtigallen*, v.5], dos quais, embora aprisionados, a canção ressoa (cf. LÖHR, 2003, p.75).

A canção entoada pelos rouxinóis é uma canção de anseio, uma *Sehnsuchtslied*. Tal como mencionado no capítulo anterior, *Sehnsucht* denota uma incessante busca. A *Sehnsucht*, assim como a *Wehmut*, sinaliza a falta, e marcada pela inquietação, está sempre em movimento, num processo de superar a tensão entre o estado doloroso da falta e o alcance da satisfação. Interessante no poema é que, tal canção, que simboliza a busca contínua, o perpétuo desejo, emane precisamente de seres cativos, condenados à limitação e ao confinamento de uma gaiola.

O poema *Wehmut* é formado por elementos opostos, que, no entanto, se unem: *fröhlich* (v.2) e *Tränen* (v.3), *draußen* (v.6) e *Käfig* (v.8), *Alles* (v.10) e *Keiner* (v.11), *erfreut* (v.10) e *Schmerzen* (v.11), *das Herz* (v.4) e *alle Herzen* (v.9). Não obstante, todos os antagonismos estão unidos através de termos que se referem à música ou campo semântico relativo à audição: *singen* (v.1), *Nachtigallen* (v.5), *Spielt* (v.6), *Lied* (v.7), *erschallen* (v.7), *lauschen* (v.9) e *Lied* (v.12). A união, através da canção, entre termos opostos também se dá no âmbito acústico. O poema *Wehmut* encerra três estrofes de quatro versos. Cada verso é composto por pés jâmbicos com rimas cruzadas a-b-a-b, alternando entre *weiblich* (w), quando o verso termina com uma sílaba átona, e *männlich* (m), quando o verso finaliza com uma tônica. Na última estrofe, no entanto, o segundo verso finaliza com “erfreut”, e o quarto, com “Leid”, palavras que deveriam, no contexto do poema, soar de forma semelhante. Tais palavras opõem-se semanticamente entre si, mas são unidas na canção. Mais uma vez, os opostos unificam-se e a relação entre *dor* e *alegria* na canção é enfatizado: o jogo de ditongos (*erfreut-Leid-Lied*) estabelece uma relação sonora, vinculando-os tanto no sentido quanto na forma.

O poema inicia-se com *Wehmut*, seu título, e termina com *Leid*, palavras que expressam pesar. Todavia, ao pesar, ao sofrimento pertence também a alegria, o júbilo. Assim como a palavra *Wehmut* sugere *dolendi voluptas*, uma “dor prazerosa”, também no poema de Eichendorff a alegria e o sofrimento encontram-se na canção. “Todos” ouvem a alegria da canção, mas “ninguém” percebe a dor inerente a ela – opostos, que, no entanto, unificam-se; não mais representam contrários, mas designam um mesmo objeto: a canção, a própria poesia de Eichendorff. Trata-se de um poema metapoético, sua tônica é a criação poética. A *melancolia* [*Wehmut*] do poema de Eichendorff contém em si a *Sehnsucht*, a qual é entoada pelos rouxinóis (imagem do poeta) cativos; seres com asas, mas impossibilitados de voar. A canção, no entanto, não pode ser aprisionada, o desejo de infinitude liberta-se de qualquer cárcere, a *Sehnsuchtslied* não pertence mais ao compositor, mas torna-se universal.

Nas edições utilizadas neste trabalho, o poema “*Wehmut*” insere-se no ciclo⁹⁴ *Sängerleben* [Vida do Poeta], o qual se abre com uma breve “epígrafe”, um pequeno poema que o prenuncia:

- 1 Singen kann ich nicht wie du
Und wie ich nicht der und jener,
Kannst du's besser, sing frisch zu!
Andre singen wieder schöner,
- 5 Droben an dem Himmelstor
Wird's ein wunderbarer Chor.⁹⁵

- 1 Eu não posso cantar como você
E como eu canto, esse ou aquele não podem,
Se você pode cantar melhor, cante com vigor!
Outros cantam ainda mais belamente,
- 5 Acima no portão do céu
Faz-se um coro maravilhoso.

Os primeiros versos acima indicam que cada canto é único, o canto do eu lírico é diferente do de seu interlocutor [*du*], assim como este não canta da mesma maneira que outros [*der und jeder*], afirmando assim uma expressão única. Dessa maneira, o eu lírico reconhece a subjetividade de cada um, bem como a sua própria, sem pressupor superioridade: “Kannst du's besser, sing frisch zu!” – seu interlocutor deve dar voz ao seu

⁹⁴ A obra poética de Eichendorff é dividida em oito ciclos: “*Wanderlieder*”, “*Sängerleben*”, “*Zeitlieder*”, “*Frühling und Liebe*”, “*Totenopfer*”, “*Geistliche Gedichte*”, “*Romanzen*” e “*Aus dem Spanischen*”.

⁹⁵ EICHENDORFF, 1965a, p. 93.

canto, deve propalar sua canção. Entretanto, há um canto superior ao do eu lírico e dos demais, o canto que se executa acima deles, no portão dos céus (v.5), aludindo ao paraíso e aos anjos, os quais formariam um “coro maravilhoso”. Há um feito que une o eu lírico aos seres celestiais, o canto. A música vincula-os e, no entanto, os distingue: o canto que se faz acima no portão do céu, mais belo do que os cantos antecedentes (v.4), é um canto coletivo, um *coro* maravilhoso. O eu lírico, por sua vez, não faz parte de um coral, ele está apartado da totalidade que representa o coro celestial. A ele, tão somente, cabe entoar sua parte na ária dos que permanecem abaixo dos portões divinos.

Se considerarmos que o poema *Wehmut* insere-se no ciclo *Sängerleben*, e o lermos relacionando-o ao poema introdutório acima comentado, é possível acentuar a solidão do eu lírico. Em *Wehmut*, sua canção expressa dor e pesar, que não são percebidos pelos que ouvem, sua dor permanece íntima [*heimlich Tränen*, v.3; *tiefe Leid*, v.12]. Há um isolamento do eu lírico – ele não faz parte de um coro, mas canta sozinho. A imagem do poeta e do fazer poético, na segunda estrofe, é dada através dos rouxinóis, que estão presos, limitados ao espaço da gaiola, estão, assim como o eu lírico, isolados – são seres dotados de asas, mas impedidos de voar, impossibilitados de alcançar as portas do céu. Seu canto, entretanto, liberta-se de qualquer amarra, ressoando fortemente, alcançando e alegrando outros corações, tal como a terceira estrofe revela.

Cabe ainda notar que *Wehmut* tematiza o fazer poético através de imagens relacionadas à música. A “canção” [*Lied*, v.7] ocupa, tanto visualmente quanto tematicamente, uma posição central no poema de Eichendorff, que é, por sua vez, composto em forma de *Lied*. Apesar de sua ampla tradição tanto na música quanto na literatura⁹⁶, podemos afirmar que por *Lied* entende-se, a partir do século XV, um texto curto e cantado (cf. BRUNNER, 2007, p. 421). No que diz respeito à *Lied* no contexto literário, trata-se de um texto de teor lírico de pequena extensão, cuja melodiosidade expressar-se-ia nos versos e na entonação (cf. BRUNNER, 2007, p. 421; FELSNER et al., 2009, p. 121). Na passagem do século XVIII e XIX, houve um interesse crescente na composição de *Lieder*, os quais eram, à princípio, composições anônimas, orais e baseavam-se nas tradições populares (cf. FELSNER et al., 2009, p. 121). No decorrer da produção literária do século XIX, a *Lied* deixa de designar uma composição sem autoria e passa a ser uma das formas mais produtivas para a composição de poemas, cujas estrofes contém frequentemente 4 versos de 3 ou 4 pés jâmbicos, rimas cruzadas, cadência

---

⁹⁶ Por tratar-se de um tema bastante amplo, não abordaremos neste trabalho as diversas definições de *Lied* e seu uso na literatura ou na música. Para mais, cf. WINFRIED, Eckel (2011); HÄFNER, Markus (2013).

weiblich-männlich; ocasionalmente, o poema poderia apresentar um refrão (cf. FELSNER et al., 2009, p. 91 e 132).

Wehmut é um poema cuja forma insere-se na descrição acima, ou seja, é composto por 3 estrofes de 4 versos cada, os versos possuem 3 pés jâmbicos e o poema, além de constituir rimas cruzadas, possui a cadência própria da *Lied*. *Wehmut* é uma *Lied* que tematiza a *Lied*, a canção do poeta, a criação poética. Sua canção é a *Wehmut*, é *dolenti voluptas*: a melancolia é, ao mesmo tempo, pesar e razão do poema – ela é o impulso para a criação poética.

Ludwig Völker (1984, p. 19-43), em sua antologia de poemas melancólicos alemães, faz uma breve, porém bastante elucidativa introdução com relação ao potencial produtivo da melancolia: “die Entdeckung des Leidens als Ursprung und Quelle künstlerischer Produktivität; die Zuflucht im Schreiben als Mittel seiner Aufhebung und Überwindung; das Postulat einer mit ästhetischen Mitteln erreichten Versöhnung und Transzendenz” (VÖLKER, 1984, p. 29). A melancolia era, e ainda é, descrita pelos poetas de diversas épocas como estímulo e fonte da poesia; dos inúmeros poemas com os quais poderíamos aqui exemplificar tal afirmação, selecionamos, além do próprio poema *Wehmut* (1815), de Eichendorff, alguns poemas do século XVIII e XIX. O primeiro poema que merece destaque é *An die Melancholie*⁹⁷ [À melancolia, 1772], de Johann Jakob Guoth (1743-1766), cujos versos iniciais clamam pela sagrada Melancolia, “rainha dos pensamentos elevados e sábios”:

Komm, Königin erhabner weiser Gedanken,
Du Schwester ernster Phantasie!
Du Wächterin des philosophischen Kranken,
Komm, heilige Melancholie!

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), em *Wonne der Wehmut*⁹⁸ [Deleite da Melancolia, 1775], declara que o pranto da melancolia deixa o mundo mais belo – quando o olhar carece de lágrimas, o mundo revela-se deserto e morto:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!

---

⁹⁷ cf. VÖLKER, 1984, p. 73.

⁹⁸ cf. VÖLKER, 1984, p. 78.

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen unglücklicher Liebe!

Em *Die Wehmut*⁹⁹, de Johann Gaudenz von Salis-Seewis (1762-1834), após saudar a melancolia com suaves tons de harpa, o eu lírico declara que nela a felicidade chora e a tristeza sorri, ela une o prazer e a dor, a aflição e o desejo:

Mit leisen Harfentönen
Sei, Wehmut, mir begrüßt!
[...]
Du, so die Freude weinen,
Die Schwermut lächeln heißt,
Kannst Wonn' und Schmerz vereinen,
Daß Harm in Lust verfließt;
[...]

O eu lírico em *An die Wehmut*¹⁰⁰, de Carl Gustav Brinckmann (1764-1847), por sua vez, anuncia que não trocaria jamais a ternura e o gozo do sofrimento pela alegria da lasciva volúpia – seu choro solitário é prazeroso:

Süßer Wehmut! Deine Leiden,
Voll Genuß und Zärtlichkeit,
Tausch ich nicht um laute Freuden
Ausgelaßner Sinnlichkeit.
[...]
In der Wehmut stillen Hainen,
Beim Genuß der Abendflur
Einsam und zufrieden weinen - - -
Kann der Tugendhafte nur.

À semelhança do poema acima, *Einsamkeit*¹⁰¹ [Solidão], de Ludwig Tieck (1773-1853), dor e pranto servem de companhia àqueles que se encontram solitários:

Der ist nicht einsam, der noch Schmerzen fühlet,
Verlassen von den Freunden und der Welt,
Wenn er die heiße Angst in Trauer kühlet,
Und des Verlustes Bild im Herzen hält,

---

⁹⁹ cf. VÖLKER, 1984, p. 93.

¹⁰⁰ cf. VÖLKER, 1984, p. 96.

¹⁰¹ cf. VÖLKER, 1984, p.110.

Vergangenheit noch kindlich um ihn stellt:
Dem sind die Schmerzen Freunde wie die Tränen,
Und er genießt sich selbst im stillen Sehnen.

Segundo Völker (1984, p. 21), a invocação da melancolia como “deusa”, “rainha” ou mesmo “doce melancolia” baseia-se na literatura inglesa: “But hail thou Goddness, sage and holy,/ Hail divinest Melancholy”, declaram os versos de *Il Penseroso* (1632), de John Milton (1608-1674). Em 1747, na Inglaterra, Thomas Warton (1728-1790) publica *Pleasures of Melancholy*, a partir do qual constata-se a atração dos poetas pela “dolendi voluptas”, pelo “joy of grief” ou “Wonne der Tränen” que apenas a melancolia propicia (cf. VÖLKER, 1984, p. 22). A melancolia, fonte de inspiração, é evocada como “mãe do gênio” (cf. VÖLKER, 1984, p. 24) e, como nas palavras de Goethe, seu elemento é necessário para a criação poética:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

O arco-íris, segundo a tradição bíblica, representa a nova aliança entre Deus e os homens após o dilúvio e a destruição causada pelas águas; o arco-íris simboliza a paz, a reconciliação e o recomeço. Ao compará-lo com a “mansa poesia”, pode-se afirmar que a poesia seria a mais alta representação da harmonia (cf. VALK, 2002, p. 34). Assim como após a tempestade surge o arco-íris, a melancolia serve de inspiração para a composição poética – para que o poeta crie, é necessário o elemento da melancolia, a escuridão faz-se necessária para a chegada do arco-íris:

Doch wie der Regenbogen immer nur vor einem dunklen Hintergrund erscheint, niemals jedoch am klaren und wolkenlosen Himmel, so entsteht auch die Dichtung nicht aus dem Zustand einer heiteren und unbeschwerten Lebensfülle, sondern nur aus der Melancholie, die dem Dichter zwar einerseits die unentbehrliche Schöpferkraft verleiht, andererseits aber auch die schwermütige Trauer auferlegt. (VALK, 2002, p. 34)

Cabe lembrar que as dualidades estão inclusas na própria gramática da melancolia, desde o seu princípio. Para Aristóteles (1998, p. 95), a bile negra, matéria da melancolia,

é dupla e instável – se fria, ela induz o indivíduo a um estado letárgico e apático; se quente, o sujeito melancólico estará propício aos impulsos e aos desejos. Há nessa inconstância melancólica, entretanto, uma constância. Saturno ou Cronos, símbolo da melancolia, é fundamentalmente dual: ele é o “demônio das antíteses”, o “deus dos extremos”, que, segundo Ficino, age também sobre seres contrastantes, raramente marcando “temperamentos e destinos vulgares, mas antes pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou esmagadas pela mais funda desgraça” (*apud* BENJAMIN, 2013, p. 156). A dualidade do melancólico manifesta-se através de extremos – o sujeito atrabiliário é, ao mesmo tempo, limitado à sua fragilidade física e terrena, exposto a doenças, e um ser de exceção, inclinado à filosofia e sensível à criação poética (cf. GINZBURG, 1997, p. 57).

A duplicidade constituinte da melancolia possibilita unir paradoxos, permite amalgamar termos opostos, tais como *dolendi voluptas*, o pranto é aprazível, há deleite no sofrimento. Dessa maneira, o poema de Eichendorff, constituído de antíteses, afirma a melancolia em sua própria canção. Na primeira estrofe, o eu lírico declara poder cantar, como se estivesse alegre, mas chora, libertando seu coração. Löhr (2003, p. 46) observa que o “cantar” [*singen*, v.1] não seria mera recitação ou reprodução musical, mas se refere a uma criação artística. Sendo assim, o poema *Wehmut* é a canção que versa sobre a própria composição poética. Na segunda estrofe, os rouxinóis cantam a canção da *Sehnsucht*, mas, num movimento oposto à própria canção entoada, eles permanecem estáticos, presos na gaiola. Na terceira estrofe, por fim, a canção entoada pelo eu lírico é ouvida por todos, e tudo está alegre, mas ninguém sente o profundo sofrimento na canção. Novamente os pares “alegria-sofrimento” demonstram mais que versos exultantes carregados de tristeza: seus versos são melancolia – a canção do eu lírico é o duplo, é contradição, é *dolendi voluptas*. Tal como o derradeiro verso do poema de Guoth, poderíamos admitir que o poema *Wehmut*, de Eichendorff, declara sua melancolia em forma de canção: “Mein Lied bist du, Melancholie!”, sua melancolia cria uma nova canção.

***

Wehmut

Ich irr in Tal und Hainen
Bei kühler Abendstund,
Ach, weinen möcht ich, weinen
So recht aus Herzensgrund.

- 5 Und alter Zeiten Grüßen
Kam da, im Tal erwacht,
Gleich wie von fernen Flüssen
Das Rauschen durch die Nacht.

- 10 Die Sonne ging hinunter,
Da säuselt' kaum die Welt,
Ich blieb noch lange munter
Allein im stillen Feld.¹⁰²

Melancolia

Por vale e bosque eu erro
No frio entardecer,
No peito um fundo peso
Em pranto quer romper.

- 5 Lembranças do passado
Vinhão à grota muda,
Como o som de um riacho
Cortando a noite escura.

- 10 O sol se foi embora,
Já mal se ouvia o mundo,
Desperto e só por horas
Vaguei no campo mudo.¹⁰³

O segundo poema de Eichendorff nomeado *Wehmut*¹⁰⁴ data de 1837. Na primeira estrofe, o eu lírico vaga (e divaga)¹⁰⁵ pelo vale [*Tal*] e pelos bosques [*Hainen*] durante o entardecer [*Abendstund*, v.2]. Ele, contudo, deseja chorar de todo o seu coração [*Ach, weinen möcht ich, weinen/ So recht aus Herzensgrund*, v.3-4]. Na segunda estrofe, uma

---

¹⁰² EICHENDORFF, 1965a, p. 275.

¹⁰³ Tradução de Laura Moosburger (não publicado, cedida pela autora).

¹⁰⁴ A análise aqui apresentada é a versão corrigida da fala intitulada “Saudosa Melancolia. Uma leitura de “Wehmut” de Joseph von Eichendorff”, apresentada no I Congresso da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos, em novembro de 2015, disponível em <<http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Nathaschka-Martiniuk.pdf>>.

¹⁰⁵ Em alemão, o verbo *irren* pode tanto ser traduzido por vagar (perambular, errar), quanto por divagar.

lembrança dos velhos tempos [*Und alter Zeiten Grüßen*, v.5], desperta no vale [*im Tal erwacht*, v.6], veio como de rios distantes [*Gleich wie von fernen Flüssen*, v.7]. Na terceira estrofe, o crepúsculo tem seu fim. O sol se pôs [*Die Sonne ging hinunter*, v.9] e o eu lírico afirma ter ainda permanecido por muito tempo acordado [*Ich blieb noch lange munter*, v.11] e sozinho, no silencioso campo [*Allein im stillen Feld*, v.13].

Além do próprio título, o tom crepuscular da primeira estrofe reforça a melancolia. Em alemão, a palavra *Abend* é por si só dupla, podendo significar tanto “tarde”, quanto “noite”. No dicionário Duden, uma das acepções é “Tageszeit um die Dämmerung, das Dunkelwerden vor Beginn der Nacht”. Devido às imagens apresentadas nas demais estrofes, que serão adiante analisadas, optamos por interpretar *Abendstund* (v.2) como “crepúsculo”, isto é, a passagem entre o dia e noite. O período crepuscular é uma transição entre dois tempos, não sendo ele próprio um período definido. Ginzburg (2001, p. 148) observa que o entardecer é

um processo de finitude e nascimento, em que ocorre a substituição da claridade pela escuridão. Por ser uma experiência de duplicidade, por constituir uma representação de finitude, por aproximar a percepção da escuridão [...], o crepúsculo é uma imagem preferencial para o sujeito melancólico.

É justamente nesse entretempo que o eu lírico deseja chorar de todo o seu coração. As palavras *Abendstund* e *Herzensgrund*, inclusive, rimam entre si, acentuando a relação entre a dualidade do momento poente e o chorar do “fundo do coração”.

A segunda estrofe parece apontar a perda declarada no título do poema. O substantivo *Grüßen*, construído a partir da nominalização do verbo *grüßen*, pode ser entendido, nesse poema, como uma *lembrança*. O verbo *grüßen* significa “saudar”, “cumprimentar”. O substantivo *Gruß*, contudo, além de significar “saudação”, “cumprimento”, refere-se também à “lembrança”, como exemplificado no dicionário Langenscheidt (2011, p. 908) “jemanden grüßen lassen”: “mandar (dizer) saudades (*od* cumprimentos) a alguém”; “mandar recomendações a alguém”. O dicionário Duden transcreve o verbo *grüßen* da seguinte maneira: “jemandem einen Gruß zusenden; Grüße übermitteln” [“enviar lembrança/saudação a alguém; mandar lembranças”]. Essa memória do eu lírico vem como rios distantes: *Lembrança dos velhos tempos* veio como de rios distantes [*Und alter Zeiten Grüßen/ Kam da (...)/ Gleich wie von fernen Flüssen*, v.5-7].

O último verso da segunda estrofe [*Das Rauschen durch die Nacht*] unifica-se ao primeiro verso da mesma estrofe [*Und alter Zeiten Grüßen*] precisamente através dos verbos nominalizados. O substantivo *Rauschen* [sussurro, murmúrio], formado a partir do verbo *rauschen*, compartilha com o substantivo *Grüßen* o mesmo verbo – *kam*, ambos podem, sintaticamente, ser sujeitos do verbo *kommen*. Sendo assim, pode-se sugerir que a forma da segunda estrofe implica que a lembrança dos velhos tempos vem como um sussurro, um murmúrio de rios distantes:

- v.5   *Und alter Zeiten Grüßen*
- v.8   *Das Rauschen durch die Nacht*
- v.6   *Kam da [...]*
- v.7   *Gleich wie von fernen Flüssen*

A preposição *durch*, no oitavo verso, *Das Rauschen durch die Nacht*, oferece dois sentidos. O primeiro deles seria que o sussurro (ou seja, a própria lembrança, *Grüßen*) veio *por meio* da noite, isto é, ao mesmo tempo em que a noite chega, vem a lembrança; a noite traria consigo a rememoração. O segundo aspecto proposto pela preposição seria que o sussurro, ou a lembrança, veio como rios distantes *através* da noite, ou seja, o sussurro transpassa a noite. Ademais, o substantivo *Rauschen* (v.8) pode estar associado semanticamente a *Flüssen* (rios, v.7), visto que o verbo murmurar relaciona-se ao campo semântico das águas em diversos poemas de Eichendorff, como é o caso do poema *Sehnsucht* (1834), analisado no capítulo anterior, “*Und die Brunnen verschlafen rauschen*” [E fontes adormecidas murmuram, v. 23]. Diversos exemplos podem ser nomeados, tais como *In der Fremde* (1837), “*Ich hör’ die Bächlein rauschen*” (v.1); *Im Alter* (1841), “*Die Bäche gehen rauschend nieder*” (v.3); *Rückkehr* (1837), “*Am Brunnen steh’ ich lange,/ Der rauscht fort, [...]*” (v.9-10), entre outros. Isso indicaria que o som [*Rauschen*, v.8] estaria tanto associado aos rios [*Flüssen*, v.7] quanto à lembrança [*Grüßen*, v.5], a qual, por sua vez, relaciona-se à imagem da distância [*fern*, v.7]. Reminiscência [*Grüßen*] e som [*Flüssen*], vocábulos que tanto semanticamente quanto acusticamente reiteram-se, configuram-se do mesmo modo como *distantes* [*fern*] e *transitórios*, assim como os rios.

O domínio da noite abre a terceira estrofe: *Die Sonne ging hinunter* [O sol se pôs, v.9]¹⁰⁶. Agora, na escuridão da noite, a natureza já mal fala [*Da säuselt' kaum die Welt*, v.10]. O tom que finaliza o poema é sereno, o eu lírico não mais se aflige como na primeira estrofe [*Ach, weinen möcht ich, weinen/ So recht aus Herzensgrund*, v.3-4].

Podemos observar, no poema *Wehmut*, uma sequência cronológica dos acontecimentos narrados através da imagem do pôr do sol, na primeira estrofe [*Abendstund*, v.2], passando pela segunda estrofe, onde os sussuros trazem a noite [*Das Rauschen durch die Nacht*, v.8], finalizando com a terceira estrofe, na qual o momento da noite é introduzido [*Die Sonne ging hinunter*, v.9]. Entretanto, o registro verbal não corresponde a essa cronologia. A primeira estrofe apresenta-se no presente (*Ich irr in Tal und Hainen/ [...] Ach, weinen möcht ich, weinen*, v.1,3), a segunda e a terceira estrofes registram o passado, na forma verbal *Präteritum* (*Und alter Zeiten Grüßen/ kam da [...]*, v.5,6), (*Die Sonne ging hinunter,/ Da säuselt' kaum die Welt,/ Ich blieb noch lange munter*, v. 9-11). Há, portanto, um recuo no tempo. O mesmo momento é observado sob duas perspectivas: no presente (primeira estrofe) e de maneira distanciada, como uma rememoração (segunda e terceira estrofes).

Em meio à natureza (v.1) e ao pranto (v.3), a lembrança dos velhos tempos surge como um sussurro, que atravessa tanto a noite, quanto o poema – esse instante de totalidade, fugidio como o rio que perpassa a noite, manifesta-se entre o momento de desconsolo do eu lírico, na primeira estrofe, e sua serenidade expressa na terceira estrofe¹⁰⁷. O encontro com o passado ocorre junto à natureza e surge como um lampejo fugaz: um átimo de absoluto que desponta como sussurro e *corta* a noite e o poema (a segunda estrofe). Esse momento não se prolonga, mas é a partir dele que as coisas se alteram – a música desperta o mundo em canção.

***

---

¹⁰⁶ Em alemão, o verso 9, com o tempo verbal *Präteritum ging*, pode ser traduzido tanto por “O sol se punha” (passado imperfeito), como por “O sol se pôs” (passado perfeito). Optamos pela segunda alternativa devido ao desfecho da segunda estrofe: com a noite, surge a lembrança (ou, como foi mencionado anteriormente, a lembrança atravessa a noite). De qualquer maneira, a imagem da noite já desponta no cenário narrado.

¹⁰⁷ Através do adjetivo *munter* (v.11), desperto, acordado, vivo ou vivaz, pode-se afirmar que há uma alteração de estado do eu lírico entre a primeira estrofe, na qual ele deseja chorar de todo o coração, e a última estrofe. Essa mudança se dá justamente após ouvir o sussurro dos velhos tempos, em meio à natureza.

Os poemas analisados acima manifestam sofrimento através do pranto, expresso, em ambos, no terceiro verso da primeira estrofe. Também na primeira estrofe, o eu lírico ressalta a palavra *Herz* – no primeiro poema, o coração liberta-se, tão logo as lágrimas surgem; no segundo, o choro brota do fundo do coração:

Wehmut (1815)

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich **Tränen** dringen,
Da wird das **Herz** mir frei.

Wehmut (1837)

Ich irr in Tal und Hainen
Bei kühler Abendstund,
Ach, **weinen** möcht ich, **weinen**
So recht aus **Herzensgrund**.

Enquanto em *Wehmut* (1837) o sofrimento brota do [aus] íntimo do coração, o poema de 1815 traz uma ambiguidade através da conjunção “da” – as lágrimas urgem e dessa maneira o coração do eu lírico liberta-se; ou ao cantar, mesmo que apenas aparentemente alegre, seu coração é liberto das lágrimas que querem sair, sendo assim, elas emergem na forma de canção, uma canção que traz alegria aos que ouvem, mas que carrega em sua essência uma profunda tristeza (v.12). De qualquer maneira, em seu coração habita o sofrimento, que possibilita a criação de uma bela canção – a música ainda ressoa e ela não pode ser aprisionada. Em *Wehmut* (1837) por sua vez, o mundo vai, aos poucos, silenciando. No segundo parágrafo, o passado do eu lírico retorna como uma lembrança [*Und alter Zeiten Grüßen*, v.5], uma memória que se manifesta como ruído, como murmúrio [*Das Rauschen durch die Nacht*, v.8]. O eco dessa memória, entretanto, desvanece – na terceira estrofe, o mundo já mal suspira [*Da säuselt' kaum die Welt*, v.11]. Para Eichendorff, o silêncio pode figurar a morte, tal como no poema *Im Abendroth* [Crepúsculo, 1837], cujo título, assim como o processo de entardecer em *Wehmut* (1837), indica o fim de um ciclo:

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand;
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Através do perigo e da alegria
Fomos nós de mãos dadas;
Da caminhada repousamos
Agora em terra sossegada.

5 Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft.
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Círculos se inclinam aos vales,
Escurecendo já o céu.
Duas cotovias alçam voo,
No ar da noite o véu.

10	Tritt her und laß sie schwirren, Bald ist es Schlafenszeit. Daß wir uns nicht verirren In dieser Einsamkeit.	Venha cá e as deixe voar, Logo é tempo de dormir. Para que não nos percamos Nessa solidão a zunir.
15	O weiter, stiller Friede! So tief im Abendrot. Wie sind wir wandermüde – Ist dies etwa der Tod? ¹⁰⁸	Oh paz longínqua e serena! Tão profunda no arrebol. Estamos cansados de andar – É isso talvez a morte? ¹⁰⁹

Bem como em *Wehmut* (1837), *Im Abendroth* apresenta o eu lírico em meio a vales (v.5), desejoso por repouso após a peregrinação (v.3) em uma terra silenciosa (v.4), ao entardecer (v.6, v.14). Ao contrário daquele, o eu lírico do poema acima não está sozinho, mas tem a companhia de alguém com quem espera receber o repouso merecido após uma cansativa jornada (v.15), o momento do adormecer (v.10), a morte (v.16). A morte, nesse poema, não deve ser entendida como um declínio, mas vem mansamente, como um conforto. Em *Wehmut* (1837), como observamos anteriormente, o eu lírico modifica seu tom entre a primeira e a última estrofe. No final do poema, ele não deseja mais chorar, mas parece sereno, desperto, à espera de algo. O poema *Wehmut* (1837) pertence ao ciclo *Totenopfer* [Oferenda aos mortos], cujos versos iniciais reproduzimos a seguir:

Gewalt'ges Morgenrot,
Weit unermesslich – du verzehrst die Erde!
Und in dem Schweigen nur der Flug der Seelen,
Die säuselnd heimziehn durch die stille Luft. – ¹¹⁰

Punjente aurora,
Vasto imensurável – você consome a terra!
E na quietude apenas o voo das almas,
Que pelo ar silencioso voltam para casa. –

Esses versos apresentam a gênese de um novo ciclo, que desperta com o romper da aurora – o retorno ao lar. A morte, em *Wehmut* (1837), poderia ser um recomeço, aquilo pelo qual o eu lírico espera, a libertação do sofrimento, ou tal como em *Im Abendroth*, o descanso merecido de vida de peregrinação. O novo recomeço seria possibilitado pelo voo das almas em direção à casa, ao lar. Contrariamente aos quatro versos acima, *Wehmut*

¹⁰⁸ EICHENDORFF, 1965a, p. 270.

¹⁰⁹ Tradução de Fernando Miranda (não publicado, cedida pelo autor).

¹¹⁰ EICHENDORFF, 1965a, p. 275.

(1815) apresenta pássaros presos, impossibilitados de alçar voo. Sua canção, entretanto, segue adiante, num anseio indefinido. Os pássaros, ou o poeta, permanecem encarcerados em sua limitação e finitude. Seu canto inefável, sua poesia de anseio do lar, porém, ressoa no ar primaveril como *dor profunda*, como *som que alegre*, como *dolendi voluptas*.

2.3 Voo terreno do peregrino

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.

5 Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis' die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

10 Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.¹¹¹

Noite de luar

Foi como se o Céu houvesse,
Beijado a Terra em tal candor,
Que ela agora o buscava em sonho
Como um mar brilhante em flor.

5 De leve o trigal se agitava
Ao toque da brisa amena,
O bosque suave cantava
Na noite cheia de estrelas.

10 E a minha alma estirou
Para longe suas asas,
Por calmas terras voou,
Como se voasse para casa.¹¹²

Talvez o poema mais conhecido de Joseph von Eichendorff, *Mondnacht* [Noite de luar], publicado em 1835, é para muitos críticos um dos poemas mais belos da língua alemã (cf. FRÜHWALD, 2004b, p. 395); nas palavras de Thomas Mann, ele seria a “*Perle der Perlen*” da poesia (cf. FRÜHWALD, 2004b, p. 395). Com sua beleza peculiar, os

---

¹¹¹ EICHENDORFF, 1965a, p. 322 et seq.

¹¹² Tradução de Laura B. Moosburger in.: MOOSBURGER, 2016, p. 203.

versos de *Mondnacht* guardam a grandiosidade que reivindica um leitor atento, receptivo e disposto a revolver suas sentenças mais corriqueiras.

Logo nos dois primeiros versos, há uma mistura de desejo e fantasia, de sonho, mito e fábula, proporcionado pelo brilho do luar, mencionado apenas no título (FRÜHWALD, 2004b, p. 399)¹¹³. O tempo verbal *Konjunktiv II* [*hätte geküßt*] marca uma representação mental de algo que poderia ter ocorrido num passado (recente ou remoto), figurado nestes versos como um desejo, uma fantasia, uma vez que o uso do *Konjunktiv* se destina não aos acontecimentos reais, mas ao mundo do anseio, do sonho, da expectativa. Os versos seguintes, ainda no subjuntivo, declaram um tempo posterior àquele do encontro entre céu e terra [*mißßt träumen*]: “agora, é como se, num brilho florescente, a terra precisasse sonhar com seu amado”. O eu lírico, ainda não nomeado no poema, observa a paisagem terrena e a partir da imagem do brilho florescente [*Blütenschimmer*, v.3], imagina que o fulgor refletido na terra representa um vestígio do beijo primordial que outrora houve entre céu e terra. O espelhamento do brilho selênico sobre as flores [*Blüte*] seria também a manifestação do desejo da terra, que sonha com seu reencontro com o céu.

A segunda estrofe apresenta um panorama da natureza que o eu lírico tem diante de si: “Der Blick des impliziten Betrachters führt über die wogenden Felder, die Ähren, die rauschenden Bäume des Waldes hinauf zum Himmel einer sternklaren Nacht” (FRÜHWALD, 2004b, p. 397). Essa estrofe, ao contrário da primeira, é enunciada no indicativo, ou seja, tempo verbal que expressa um fato ou uma certeza. Trata-se da descrição da paisagem observada pelo eu lírico, a qual une substâncias da terra e do céu: o vento [*Luft*, v.5] que sopra e a noite estrelada [*sternklar, Nacht*, v.8] representam elementos do céu, enquanto os campos [*Felder*, v.5], as espigas [*Ähren*, v.6] e os bosques [*Wälder*, v.7] referem-se ao domínio terreno (cf. JOBST & KERLER, 2002). O vínculo entre uma e outra esfera não se estabelece apenas no âmbito semântico do poema, mas também no formal. O vento sopra através dos campos, agitando o trigal e toda a paisagem, sob o domínio noturno, é iluminada pelas estrelas. Formalmente, o paralelismo entre o celeste e o terreno dá-se através das sílabas tônicas e suas posições na estrofe:

---

¹¹³ Ver também SCHWARZ *apud* JOBST & KERLER, 2002; MOOSBURGER, 2016.

Die Luft ging durch die Felder ,	x X x X x X x
Die Ähren wogten sacht,	x X x X x X
Es rauschten leis' die Wälder ,	x X x X x X x
So sternklar war die Nacht .	x X x X x X

De forma semelhante, na primeira estrofe, os pronomes que retomam terra [*Erde*, v.2] e céu [*Himmel*, v.1], *sie* (v.3) e *ihm* (v.4), estão sobrepostos:

Daß sie im Blütenschimmer	x X x X x X x
Von ihm nur träumen müßt'.	x X x X x X

Na terceira estrofe, a partir do pronome possessivo “meine”, o eu lírico se anuncia, declarando que sua alma, prolongando suas asas, voou por terras tranquilas. O uso do verbo no indicativo sugere que o eu lírico sente o “voo da alma” como um acontecimento; ele seria consequência do “estímulo tátil do vento”, como se o eu lírico fosse carregado pela brisa que sopra e movimenta a natureza apresentada na segunda estrofe (cf. FRÜHWALD, 2004b, p. 398; JOBST & KERLER, 2002). Em uma conjunção entre a visão maravilhosa e o toque do vento, o eu lírico sente em sua alma o “movimento de *Sehnsucht*”, impelindo-a a alçar voo (cf. FRÜHWALD, 2004b, p. 398). O *enjambement* dos versos 9 e 10, “Und meine Seele spannte/ Weit ihre Flügel aus” realça o movimento de abertura das asas, as quais alçam voo como manifestação do desejo do eu lírico: o retorno ao lar. “Als flöge sie nach Haus”, assim finaliza o poema – em anelo, em anseio, em *Sehnsucht*. O uso do *Konjunktiv*, no último verso do poema, não apenas serve de expressão a um desejo pelo lar, mas é também uma comparação com o acontecimento mítico no início do poema: “É como se ela (a alma) voasse para casa”. O voo da alma é experienciado de maneira tão plena que a sensação seria equivalente à união da terra e do céu, um encontro fabuloso e, para o eu lírico, a síntese da totalidade.

Num movimento de enlace entre céu e terra, no início, onde o deslocamento dá-se de cima para baixo, o poema finaliza invertendo essa perspectiva: o eu lírico, saudoso pelo lar, sente sua alma erguendo as asas em direção ao céu. Mais uma vez, a oposição entre a terra e o céu é estabelecida no poema. O eu lírico, circunscrito ao âmbito terreno, tem diante de si “calmas terras” [*stillen Lande*, v. 11], mas seu olhar vislumbra outra instância, a amplidão do firmamento, retomado no último verso como “lar”:

- v.1 Es war, als hätt' der *Himmel*
v.12 Als flöge sie nach *Haus*.

Dessa maneira, o poema abre-se e fecha-se num encontro entre céu e terra, retornando ao ponto de partida. O movimento gerado pelas imagens da segunda estrofe, não por acaso, abarca tanto a paisagem plana, os campos [*Felder*], seus frutos, as espigas [*Ähren*], adentrando nos bosques [*Wälder*], até que, finalmente, seu olhar volta-se para o céu estrelado, num deslocamento ascendente:

A interpretação mais corrente da primeira estrofe relaciona-a ao mito grego da união entre Gaia, a terra, e Urano, o céu, representando o início de todas as coisas¹¹⁴ (cf. BORMANN, 2005, p. 20; JOBST & KERLER, 2002). O beijo do céu e da terra, nesse sentido, corresponderia à união entre as duas extremidades do mundo, integrando-as em plenitude. A divisão viria de um de seus filhos, Cronos¹¹⁵, o qual, a pedido de sua mãe, castra com sua foice Urano, libertando-a de seu domínio¹¹⁶. Bormann (2005, p. 20) observa que a união entre terra e céu inclui também um sentido religioso; cabe ressaltar

¹¹⁴ Em “Teogonia. A origem dos Deuses”, de Hesíodo (1995), a união entre céu e terra dá-se a partir desta, a qual gera o céu para envolvê-la e ser o seio acolhedor dos deuses: “Terra primeiro pariu igual a si mesma/ Céu constelado, para cerca-la toda ao redor/ e ser aos Deuses venturosos sede irrevogável sempre.” (HESÍODO, 1995, v.126-128).

¹¹⁵ Cabe lembrar que Cronos é símbolo da melancolia, deus do tempo e da colheita, que ceifa tanto as searas quanto a vida.

¹¹⁶ “Quando da Terra e do Céu nasceram,/ filhos os mais temíveis, detestava-os o pai/ dès o começo: tão logo cada um deles nascia/ a todos ocultava, à luz não os permitindo,/ na cova da Terra. Alegrou-se na maligna obra/ o Céu. Por dentro gemia a Terra prodigiosa/ atulhada, e urdiu dolosa e maligna arte./ Rápida criou o gênero do grisalho aço,/ forjou grande podão e indicou aos filhos./ Disse com ousadia, ofendida no coração:/ “Filhos meus e do pai estólido, se quiserdes/ ter-me fé, puniremos o maligno ultraje de vosso/ pai, pois ele tramou antes obras indignas”./ Assim falou e a todos reteve o terror, ninguém/ vozeou. Ousado o grande Crono de curvo pensar/ devolveu logo as palavras à mãe cuidadosa:/ “Mãe, isto eu prometo e cumprirei/ a obra, porque nefando não me importa o nosso/ pai, pois ele tramou antes obras indignas”. (HESÍODO, 1995, v. 154-172).

que Eichendorff era católico e, como cristão, a tradição bíblica perpassa sua obra¹¹⁷. Se assumirmos que *Mondnacht* dialoga com a narrativa cristã, é possível ler o poema através do “plano de salvação de Deus”, desde a criação do mundo, passando pela queda do homem, até a salvação por meio de Cristo.

Segundo o Gênesis, Deus cria, nos cinco primeiros dias, o *céu* e a *terra*, *ervas que dê frutos*, *árvores frutíferas*, o *sol*, a *lua* e as *estrelas*, além dos animais (Gênesis, 1: 1-20, 23). Tais elementos estão presentes no poema de Eichendorff: o céu [*Himmel*], a terra [*Erde*], o campo [*Feld*], as ervas frutíferas (espigas) [*Ähren*], os bosques ou florestas [*Wälder*], as estrelas [*sternklar*], a noite [*Nacht*], a lua [*Mond*]. A separação entre Deus e sua criação é apresentada ainda na primeira estrofe, quando a terra, refletindo a união que outrora houve, sonha com o céu. No texto bíblico, a separação dá-se como consequência do pecado; o homem, agora, limitado ao terreno e aos sofrimentos que isso lhe impõe, sonha em reencontrar o paraíso. O reencontro entre o finito e o infinito é possível apenas por meio de Cristo, que é, ao mesmo tempo, divino e humano. O enlace apresentado nos dois primeiros versos de *Mondnacht* poderia ser, da mesma forma, entendido como a união entre Deus e seu povo, tal como no Velho Testamento, ou entre Cristo e a Igreja,

---

¹¹⁷ Como exemplo, podemos mencionar a novela *Die Zauberei im Herbste* [Sortilégios de Outono]. A personagem principal, Raimundo, abandona o desejo de lutar pela fé cristã, durante as cruzadas, algo que compartilhava com seu amigo Ubaldo, para ficar ao lado de sua amada. Essa troca será o início de sua derrocada, pois ele opta pelo amor terreno e carnal em detrimento do amor a Cristo e à fé cristã. Em imagem utilizada pela própria personagem, ele se deixará seduzir pelo canto das sereias, e nesse sentido, seu amigo Ubaldo representaria o ideal – vai às cruzadas e ao retornar, casa-se com a amada, ou seja, ele coloca o amor a Cristo à frente do amor terreno, e como recompensa acaba tendo ambos. Raimundo, após desistir da viagem à Palestina, ouvirá uma música na floresta. Os valores que essa música transmite são os do *carpe diem*, os quais propõe o apego aos prazeres fugidios em oposição à graça eterna. Tem-se, portanto, o amor mundano, de um lado, e o amor divino, de outro. Depois de encantado, crescerá em Raimundo o desejo sexual e a lascívia, a qual, desmedida, justifica para ele o assassinato de seu próprio amigo. No momento em que lhe é revelado que tudo não passava de um feitiço, Raimundo fica transtornado e se apegava novamente aos valores mundanos: os anos perdidos. Ao fugir em direção à floresta, cai novamente no feitiço e perde-se para sempre. Também em *Das Marmorbild* [A imagem de mármore], o tema da volúpia e paganismo versus devoção e cristianismo é central na trama. A Vênus representa o amor erótico e carnal (cf. MARCH, 2001, p. 106), e, portanto, condenável segundo uma certa leitura cristã (cf. por ex. Romanos 1). Em *Aus dem Leben eines Taugenichts* [Da vida de um Imprestável], por sua vez, podemos destacar a descrição da “bela Roma”, feita por *Taugenichts*, como uma visão teológica da “cidade santa”, como o próprio narrador a nomeia. Oskar Seidlin (1978, p. 34) comenta uma passagem de *Ahnung und Gegenwart* [Intuição e Presença], na qual Friedrich, a personagem principal do romance tem um sonho. Para Seidlin, esta passagem representaria a visão escatológica do apocalipse, e nela estariam representados, através da paisagem, toda a doutrina cristã da salvação, incluindo a paixão, o dia do julgamento e a ressurreição: “da sah er ringsum eine unbegrenzte Runde, Meer, Ströme und Länder, ungeheure, umgeworfene Städte mit zerbrochenen Riesensäulen, das alte Schloß seiner Kinderjahre seltsam verfallen, einige Schiffe zogen hinten nach dem Meere, auf dem einen stand sein verstorbener Vater, wie er ihn oft auf Bildern gesehen, und sah ungewöhnlich ernsthaft, – alles doch wie in Dämmerung aufarbeitend, zweifelhaft und unkenntlich, wie ein verwischtes, großes Bild, denn ein dunkler Sturm ging über die ganze Aussicht, als wäre die Welt verbrannt, und der ungeheure Rauch davon lege sich nun über die Verwüstung.” (EICHENDORFF, 1965b, p. 154).

no Novo Testamento. Na tradição bíblica, a metáfora do casamento¹¹⁸ é empregada como símbolo da (re)união entre Cristo, o noivo, que virá dos céus¹¹⁹ para buscar a igreja, sua noiva. No poema, o voo da alma do eu lírico em direção ao céu simbolizaria a nova união entre os homens e Deus. O último verso, entretanto, marca que o retorno ao lar é um desejo, o regresso à pátria perdida manifesta-se como *Sehnsucht*.

Oscar Seidlin (1978, p. 32), chama a atenção para o cenário que se apresenta na obra de Eichendorff. Para ele, “seus mais profundos conhecimentos estão escondidos na superfície”, isto é, na *paisagem* que se abre em cada narrativa, em cada poema:

Da steht im Wald geschrieben
Ein stilles, ernstes Wort
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen
Die Worte, schlicht und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen
Ward's unaussprechlich klar.¹²⁰

Está lá escrita na floresta
Uma silenciosa e grave palavra
Do fazer e do amar corretos,
E qual a riqueza do homem.
Li com toda verdade
As palavras simples e sinceras
E por todo meu ser
Tornou-se inefavelmente claro.¹²¹

O trecho acima, do poema *Abschied* [Despedida, 1815], apresenta o que Seidlin nomeia de concepção de natureza na obra de Eichendorff: “Natur und Landschaften [sind] für Eichendorff und in Eichendorffs Werk ein System von Symbolen [...], ein Kryptogramm, das es zu entziffern gilt, eine bildhafte Zeichensprache” (SEIDLIN, 1978, p. 33).

¹¹⁸ Cf. entre outras passagens: “O zelo que tenho por vocês é um zelo que vem de Deus. Eu os prometi a um único marido, Cristo, querendo apresenta-los a ele como uma virgem pura.” (2 Coríntios 11:2); “Maridos, ame cada um a sua mulher, assim como Cristo amou a igreja e entregou-se por ela” (Efésios 5:25). Com relação à retomada da união entre os homens e Deus através do casamento em textos da época, podemos mencionar o conto *O casamento Celestial*, de Jacob e Wilhelm Grimm, no qual um pobre filho de fazendeiros, inicia sua jornada ao ouvir um padre dizer que “Quem quiser ir para o céu deverá seguir sempre em frente” (GRIMM & GRIMM, 2015, p.169, Tomo II). Após atravessar montanhas e vales, o garoto encontra-se em uma igreja onde estava sendo realizada uma missa. O menino, achando que estava finalmente nos céus, decide não mais deixar o templo. Na igreja havia “a imagem entalhada em madeira da Virgem Maria com o Menino Jesus”, a qual o pobre garoto pensou que era o próprio Deus. Percebendo que a imagem era magra e esguia, e imaginando que ela estava passando fome, ele começa a trazer-lhe, todos os dias, metade de sua comida, e a imagem passa, de fato, a comer. O padre da igreja, notando que a estátua estava encorpando, sem entender o porquê, segue o menino e o vê “repartindo seu pão com a mãe de Deus”. Certa vez, porém, o menino fica doente e durante oito dias não consegue levantar-se da cama, mas após recuperar-se, pega sua comida e a entrega à imagem: “Bom Deus, não leve a mal que eu fiquei tanto tempo sem trazer comida, mas é que estive doente e não pude me levantar”. A imagem respondeu: ‘Não faz mal, eu vi a sua boa vontade e isso já basta para mim, e no domingo que vem você deve vir a mim *para o casamento*’. O menino ficou feliz da vida e o padre pediu-lhe que perguntasse à imagem se ele também poderia ir. ‘Não’, respondeu a imagem, ‘você sozinho’. Mas o padre quis antes prepará-lo e dar-lhe a ceia; o pequeno ficou satisfeito e no domingo seguinte, quando foram lhe servir a ceia, caiu morto e foi ao *eterno casamento*.” (GRIMM & GRIMM, 2015, p.170, Tomo II, grifo nosso).

¹¹⁹ Cf. “Então se verá o Filho do homem vindo numa nuvem com poder e grande glória.” (Lucas 21:27)

¹²⁰ EICHENDORFF, 1965a, p. 74.

¹²¹ Tradução de Fernando Miranda (não publicado, cedida pelo autor).

Frequentemente em sua obra, Eichendorff nomeia esses “símbolos plásticos” expressos na natureza como hieróglifos:

Wie wahr ist es, [...] dass jede Gegend schon von Natur ihre eigentümliche Schönheit, ihre eigene Idee hat, die sich mit ihren Bächen, Bäumen und Bergen, wie mit abgebrochenen Worten, auszusprechen sucht. Wen diese einzelnen Laute rühren, der setzt mit wenigen Mitteln die ganze Rede zusammen. Und darin besteht doch eigentlich die ganze Kunst und Lust, dass wir uns mit dem Garten recht verstehen. (EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart*, 1965b, p. 89)
[...] der steigende Morgen vergoldete rings um sie her die Anfangsbuchstaben einer wunderbaren unbekannten Schrift [...] (EICHENDORFF, *Eine Meerfahrt*, 1965c, p. 231)

Desse modo, as paisagens, em sua obra, servem de emblema à condição existencial da personagem que protagoniza a cena, e por extensão, do homem (cf. SEIDLIN, 1978, p. 36). Seidlin insiste em afirmar, contudo, que Eichendorff recusa qualquer visão panteísta da natureza; o homem, distante de Deus, não tem acesso ao divino e, conseqüentemente, não há união, na natureza, entre o finito e o eterno, entre o celeste e o humano:

In den Augen des frommen Katholiken Eichendorff mußte eine solche Vergöttlichung der Natur dem Heidnischen gleichkommen; und aus diesem Grund wohl fehlt in seinem Werk die unendliche Landschaft, in der die Romantik schwelgt, das Ineinanderschmelzen von Realem und Idealem, von Zeitlichem und Ewigem. Das auch mag die große Schärfe und Klarheit seiner landschaftlichen Ausblicke erklären, scharf und klar auch noch bei weitester Sicht. Selbst der Fluß in größter Ferne ist deutlich konturiert, schwimmt nicht mit dem Himmel darüber. (SEIDLIN, 1978, p. 46)

No poema *Mondnacht*, a união entre céu e terra só é possível através da suposição, isto é, através do tempo verbal *Konjunktiv*, é um *como se*, marcando a distância, na realidade deste mundo, entre uma e outra instância. A natureza descrita na obra de Eichendorff não contém o divino, mas aponta para um além (cf. SEIDLIN, 1978, p. 47). Em *Mondnacht*, a natureza não mostra qual é o lar, mas sugere que ele está além da visão do eu lírico. A segunda estrofe ocuparia, assim, posição central no poema: nela temos a descrição da percepção do eu lírico diante da paisagem à sua volta:

- 5 Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis' die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Absorvido pela sinestesia que a paisagem propicia, numa mistura de som e luzes, o eu lírico é, através da linguagem misteriosa da natureza, conduzido a um novo tempo, uma época remota, da qual se percebem apenas os ruídos. A “melodia misteriosa da noite” (FRÜHWALD, 2004b, p. 403), juntamente com a atmosfera onírica propiciada pela luz do luar¹²², conduzem o eu lírico a sentir resquícios de um passado – o brilho fluorescente [Blütenschimmer, v.3], o sopro do vento [Die Luft ging, v.5] pelos campos, agitando [wogten, v.6] a plantação e o sussurrar [rauschen, v.7] dos bosques servem de revelação ao eu lírico da união mítica entre terra e céu, que representaria um “momento pleno, no qual o homem não escrevia versos, mas vivia a poesia na transcendência de seu eu” (FRÜHWALD, 2004b, p. 401).

A natureza, além de indicar o lar, anseio do eu lírico, marca a distância entre o homem e Deus (cf. SEIDLIN, 1978, p. 49), e a impossibilidade de unir o divino e o terreno. Para o cristão, a promessa de uma nova união com Deus dar-se-ia através da morte. A terceira estrofe do poema enuncia a “libertação do peso e amargura terrenos” (FRÜHWALD, 2004b, p. 405), por meio da metáfora da alma que “abre suas asas”. O verso 11, *Flog durch die stillen Lande*, alude à morte mediante o adjetivo *still* [quieto, calmo], indicando a mudança auditiva entre a segunda estrofe, na qual a natureza ainda ressoa sua melodia, e a terceira, onde o campo é caracterizado como silencioso¹²³. A *Sehnsucht* do eu lírico é pelo lar, sua alma abre as asas percorrendo a tranquila terra, *como se* voasse em direção à pátria. Cabe lembrar, aqui, os versos que iniciam do ciclo *Totenopfer* [Oferenda aos mortos], ao qual o poema *Wehmut* (1837) pertence:

Gewalt'ges Morgenrot,	Punjente aurora,
Weit unermesslich – du verzehrst die Erde!	Vasto imensurável – você consome a terra!
Und in dem Schweigen nur der Flug der Seelen,	E na quietude apenas o voo das almas,
Die säuselnd heimziehn durch die stille Luft. –	Que pelo ar silencioso voltam para casa. –

¹²² Peter Paul Schwarz (*apud* FRÜHWALD, 2004b, p. 403) observa que o motivo da lua é frequentemente, na obra de Eichendorff, associado ao sonho. Como exemplo, ele cita um trecho do romance *Dichter und ihre Gesellen*, no qual o brilho do luar transmuta tudo em sonho: “Der Mond trat eben hervor und verwandelte alles in Traum” (EICHENDORFF, 1965b, p. 386). Em *Mondnacht*, o eu lírico, envolto nessa atmosfera onírica, sonha com o primeiro encontro entre céu e terra, e em seu devaneio há o sonho da terra, que deseja reencontrar-se com o céu.

¹²³ Acerca da relação entre o silêncio da natureza e a morte, cf. capítulo 2.2 “*Dolendi Voluptas* ou Saudosa Melancolia”.

Tal como em *Mondnacht*, o voo dá-se através da alma. Também em ambos os poemas o ambiente é descrito como silencioso, “*durch die stillen Lande*” (v.11) e “*durch die stille Luft*” (v. 4). Se em *Mondnacht* o voo é noturno, sob a luz do luar, nos versos acima ele acontece antes do nascer do dia, o que poderia simbolizar um renascer na completude, no verdadeiro lar que, para o cristão, configura o paraíso. De qualquer maneira, pode-se entender o voo da alma, na poesia de Eichendorff, como símbolo do desejo de regresso ao lar primordial.

Ziolkowski (2014, p. 40) menciona alguns poemas de Eichendorff, nos quais a imagem das asas aparece, dentre eles *Abendlandschaft* [Paisagem vespertina, 1837]:

	Der Hirt bläst seine Weise, Von fern ein Schuß noch fällt, Die Wälder rauschen leise Und Ströme tief im Feld.	O pastor toca sua melodia De longe um disparo ainda rui As florestas sussurram baixo E rios profundamente no campo.
5	Nur hinter jenem Hügel Noch spielt der Abendschein - <i>O hätte ich, hätte ich Flügel,</i> Zu fliegen da hinein! ¹²⁴	Apenas atrás daquela colina Ainda brinca o brilho do entardecer - <i>Ah, tivesse eu, tivesse eu asas,</i> Para voar para lá!

No poema acima, pode-se observar que a primeira estrofe expõe um abrandamento dos sons, conforme o anoitecer se aproxima: o pastor deixa sua melodia ressoar; um disparo, talvez de um caçador, ainda se faz ouvir ao longe; as florestas sussurram suavemente e os rios rumorejam baixinho no campo. A gradação descendente, entre um verso e outro, com relação à intensidade dos sons que ecoam na natureza pode indicar a chegada da noite – a medida que a paisagem se silencia, a noite sobreleva-se sobre a natureza: “Der Hirt *bläst* seine Weise” > “Ein Schuß fällt *noch* von *ferne*” > “Die Wälder rauschen *leise*” > “Und Ströme *tief* im Feld”. O silêncio, na poesia de Eichendorff, pode indicar a morte, o brilho do entardecer [*Abendschein*, v.6], no entanto, ainda “brinca” [*spielt*, v.6], ou, tal como um som instrumental, pulsa, unindo som e luz. Vale ressaltar que o eu lírico está distante daquilo que ele anseia – alcançar o brilho crepuscular, o qual reluz atrás da colina, um obstáculo intransponível. Para alcançá-lo seriam necessárias asas, as quais o eu lírico deseja com fervor. Se o entardecer simboliza o final da vida, ter asas significa viver mais uma vez, ser capaz de contemplar o sol novamente, que, em *Abendlandschaft*, apresenta-

¹²⁴ EICHENDORFF, 1965a, p. 216, grifo nosso.

se apenas como um brilho prestes a findar. O desejo do eu lírico é expresso no registo do impossível: “O *hätt* ich, *hätt* ich Flügel”, em *Konjunktiv*, de tal maneira que se aproximar desse brilho é tarefa inexequível.

Frühwald (2004b, p. 404) atenta para as paisagens com obstáculos em poemas de Eichendorff: “Die den Horizont begrenzenden Berge sind bei Eichendorff stets Bild der Trennung, der Ferne, der Sehnsucht nach Vereinigung”. A colina, no poema acima, põe-se como barreira entre o eu lírico e o “som reluzente” que o atrai. *Der Kranke* [O Doente, 1837] é outro poema de Eichendorff, no qual o eu lírico deseja asas. Seu desejo de sobrevoar as “amadas distantes colinas azuis” também se exprime através do *Konjunktiv*:

Liebe ferne blaue Hügel,
Stiller Fluß im Thales-Grün,
Ach, wie oft wünscht' ich mir Flügel,
Über euch hinwegzuzieh'n!¹²⁵

Amadas distantes colinas azuis,
Silencioso rio no vale verde
Ah, como eu desejaria ter asas,
Para ir além de vocês!

Em outro poema, *Die Stille* [O Remanso, 1815], o eu lírico, exultante, deseja ser um passarinho (v.9) para poder voar sobre o mar, e ir além: chegar até os céus (v.12). O desejo, também expresso em *Konjunktiv*, é, desta vez, a manifestação de contentamento do eu lírico. Na primeira estrofe, ele declara sentir-se muito bem (v.2). Interessante notar que, de forma similar ao poema *Wehmut* (1815), ninguém tem acesso ao íntimo do sujeito. Se em *Wehmut* (1815) sua dor, expressa através da canção, não é percebida pelos que a ouvem, em *Die Stille* sua alegria também não é constatada por ninguém (v.1).

Es weiss und rät es doch keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach, wüsst es nur einer, nur einer,
Kein Mensch es sonst wissen soll.

5 So still ist's nicht draussen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höh,
Als meine Gedanken sind.

10 Ich wünscht, ich wär ein Vöglein
Und zöge über das Meer,
Wohl über das Meer und weiter,
Bis dass ich im Himmel wär!¹²⁶

¹²⁵ EICHENDORFF, 1965a, p. 313, grifo nosso.

¹²⁶ EICHENDORFF, 1965a, p. 227.

A união entre o motivo da *Sehnsucht* e a imagem das asas converte-se, na poesia de Eichendorff, em símbolo melancólico: a *Sehnsucht* impele o eu lírico a buscar, a transpassar colinas e montanhas, a alcançar os céus; para isso, porém, asas são necessárias. O desejo do eu lírico por asas expressa um anseio maior – o retorno ao lar. Não é apenas o tempo verbal *Konjunktiv* que explicita a impossibilidade de “voar”, se evocarmos a segunda estrofe do poema *Wehmut* (1815), perceberemos que mesmo àqueles dotados de asas o voo é contestado:

5   Es lassen Nachtigallen,
         Spielt draußen Frühlingsluft,
         Der Sehnsucht Lied erschallen
         Aus ihres Käfigs Gruft.

Mais uma vez, tem-se a união entre *Sehnsucht* e as asas. Como observado no capítulo anterior, a canção da *Sehnsucht* é ecoada pelos seres aptos a alcançar os céus, os quais, no entanto, estão presos – no poema *Wehmut* (1815), a imagem dos rouxinóis [*Nachtigallen*] está vinculada ao eu lírico, e o canto daqueles indica a produção poética deste. O eu lírico, mesmo que disponha de asas, está impedido de usufruí-las. Tanto em *Abendlandschaft* ou em *Der Kranke*, quanto em *Mondnacht*, o desejo de ter asas é um símbolo da *Sehnsucht* do eu lírico. Poderíamos afirmar que nos poemas acima, os obstáculos que se apresentam na paisagem impedem o eu lírico de alcançar seu desejo, as colinas, em *Abendlandschaft* e *Der Kranke*, a gaiola, em *Wehmut* (1815), e a infinita distância entre terra e céu, em *Mondnacht*.

A impossibilidade de alcançar os céus e a contemplação do que está inacessível suscitam um tom melancólico no poema. De maneira semelhante ao anjo da gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, que, embora tenha asas, permanece com o seu corpo e olhar fixos ao solo, as asas dos pássaros de *Wehmut* (1815) não lhe permitem libertação. O melancólico, ao mesmo tempo em que é dotado de capacidades excepcionais, que o levam a contemplar o grandioso, ansiando alcançar o inapreensível, é limitado por sua própria condição terrena. Em *Mondnacht*, o retorno ao lar como forma de libertação do sofrimento terreno é apresentado, através da forma verbal, como ilusória – um infinito *como se*. O encontro com o maravilhoso, a sensação de retorno ao lar dá-se como epifania, mas esse momento é apenas um sopro fugaz. Pode-se compreender, portanto, que o eu

lírico volta à sua condição anterior, ainda desejante do lar – a definitiva volta ao lar ainda está por vir.

O desejo de retorno ao lar marca a condição de exilado do eu lírico, pois se o anseio é pelo regresso à pátria, podemos afirmar que ele é um estrangeiro. Na primeira parte do poema *Der Pilger* [O Peregrino, 1837], o eu lírico, sobre os dormentes da estrada, não sabe nem de onde vem (v.2), e nem para onde deve ir (v.16); uma certeza é proferida: o anseio pelo lar.

1	<i>Man setzt uns auf die Schwelle, Wir wissen nicht, woher? [...]</i>	<i>Colocam-nos sobre os trilhos, Nós não sabemos de onde. [...]</i>
13	<i>Und ein geheimes Grausen Beschleicht unsern Sinn: Wir sehnen uns nach Hause Und wissen nicht, wohin?¹²⁷</i>	<i>E um secreto horror Apodera-se de nosso espírito: Temos saudades de casa E não sabemos para onde.</i>

Ao usar a primeira pessoa do plural, *wir*, o eu lírico pode estar incluindo o leitor – nós não sabemos para onde vamos, como se o mover do trem sobre os trilhos fosse o caminhar do mundo. O eu lírico parece estar no meio do percurso: não sabe para onde vai, nem de onde veio, sente-se falta de casa e suas origens são desconhecidas.

Todos os poemas acima citados, *Abendlandschaft*, *Der Kranke*, *Wehmut* (1815), *Der Pilger*, tem um ponto em comum com *Mondnacht*: o anseio pela pátria, o desejo de retorno ao lar. O caminho para este lar está, entretanto, obstruído. O eu lírico, ao peregrinar movido pela *Sehnsucht*, encontra-se em constante paradoxo: ao mesmo tempo em que é impelido à caminhada e à busca, sua trajetória é desconhecida, seu percurso, cheio de obstáculos, não o conduzem ao lar.

Preso à escandalosa contemplação de uma meta que se manifesta a ele no próprio ato em que é vedada e que é tanto mais obsessiva quanto mais se torna inatingível para ele, o acidioso encontra-se em situação paradoxal: assim como acontece no aforismo de Kafka, “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho”, e da qual não há escapatória, porque não se pode fugir daquilo que nem sequer se pode alcançar. (AGAMBEN, 2007, p. 30)

---

¹²⁷ EICHENDORFF, 1965a, p. 314, grifo nosso.

Onde lemos “acidioso”, poderíamos, no contexto aqui em análise, entender “melancólico”. O eu lírico dos poemas acima, em especial, o eu lírico de *Mondnacht* é um eu lírico melancólico: “existe um ponto de chegada”, existe um destino, *nach Haus*, “mas nenhum caminho”, “*Wir wissen nicht, wohin?*”. Interessante notar que, em certa passagem do romance *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, pergunta-se a um peregrino “*Wo gehen wir denn hin?*”, ao que ele responde: “*Immer nach Hause*”. O peregrinar em si converte-se em destino. O caminhar é o ponto de partida e o ponto de chegada; o próprio caminho torna-se destino do peregrino. Cabe lembrar nesse momento o verso 11 do poema *Sehnsucht*: “*Ich hörte im Wandern sie singen*”. Conforme interpretamos anteriormente, a preposição *in* no lugar da habitual *bei* concede um aspecto espacial à ação de caminhar [*wandern*]. Aqui, o peregrinar é tanto uma ação, quanto um espaço; o caminhar é o destino do estrangeiro que peregrina em busca da pátria, uma vez que não se tem uma direção: *para onde* é o lar?

Graças a este saudosismo [os românticos] se tornaram descobridores, andarilhos e peregrinos espirituais, conquistadores de mundos longínquos – mundos históricos, exóticos, folclóricos. Mas enquanto buscavam na distância do tempo ou do espaço a unidade e inocência, realçavam ao mesmo tempo o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sósia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a “pátria”, exilado que é da unidade paradisíaca. (ROSENFELD, 2006, p. 159)

A peregrinação por terras estrangeiras acentua o caráter melancólico do eu lírico dos poemas de Eichendorff, que, em busca “da unidade paradisíaca”, está destinado a percorrer caminhos desconhecidos, caminhos que não levam à chegada, o lar; a peregrinação torna-se, ela mesma, *Sehnsucht*. Em *Mondnacht*, a busca pela pátria dá-se através do tempo verbal *Konjunktiv*, ou seja, um desejo que permanece(rá) sempre como anseio, como *Sehnsucht*: “*Als flöge sie nach Haus*”, o eu lírico declara seu desejo como inalcançável, como meta irreal, e desta forma, pode-se entender que este é um eu lírico melancólico. Sua finitude e limite lhe são patentes, e por isso, seu devaneio por asas se dá através de sua alma: “*Und meine Seele spannte/ Weit ihre Flügel aus*” (v.9-10), isso é, sua essência não terrena; seu corpo permanece limitado à terra. Isso não o impede, entretanto, de lançar seu olhar ao inalcançável, ao absoluto. Estamos diante, mais uma vez, do gênio melancólico, que contempla o inapreensível, buscando-o, recusando seus

limites, ao mesmo tempo em que os afirma, porquanto não pode alcançar os céus, suas asas são unicamente desejo, e mesmo quando dotado delas (tal como em *Wehmut*), seu voo é aprisionado.

O motivo da peregrinação, a disposição de “alçar voo rumo ao infinito” (VOLOBUEF, 1999, p. 99) traduz, em parte, o descontentamento do romântico com relação à vida burguesa, voltada ao dinheiro, ao trabalho e aos bens materiais (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 99). Para Eichendorff, os errantes e os apátridas, por exemplo, seriam personagens avessos à sociedade voltada às atividades práticas (cf. ADORNO, 1989, p. 76). Em sua poesia, o eu lírico não acha abrigo e não pertence a nenhum lugar:

Sie werden bei Eichendorff von den Vaganten vertreten, den Heimatlosen von einst als Boten an die Zukunft derer, die wie es bei Novalis die Philosophie will, überall zuhause sind. Nach dem Lob der Familie als der Keimzelle der Gesellschaft wird man bei ihm vergebens suchen. Enden einige Novelle [...] konventionell mit der Ehe des Helden, so bekennt sich in der Lyrik der Dichter als der, welcher keine Bleibe hat, mit unmißverständlichem Spott gegen das Gebundensein¹²⁸. (ADORNO, 1989, p. 76)

Os motivos da peregrinação por terras estrangeiras, dos pássaros, da contemplação do firmamento e das estrelas estão presentes em sua lírica, como no poema *Mondnacht*, da mesma forma que percorre sua prosa. A título de exemplo podemos citar a novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Nela, o “herói” tem, ao final da narrativa, seu “final feliz”, o eu lírico de seus poemas, ao contrário, não tem repouso, como observa Adorno, seu desejo não se consuma, sua aspiração segue ecoando mesmo após o último verso. São, porém, os pontos em comum entre sua poesia e novela que gostaríamos de destacar. A fim de desvencilhar-se do moinho de seu pai e do trabalho “útil” e “prático”, *Taugenichts* lança-se “na imensidão do mundo” (EICHENDORFF, 2014, p. 8): “[...] meine eigne Nasenspitze war mir im Wege, wenn ich in Gottes freie Welt hinaussah”¹²⁹ (EICHENDORFF, 1965c, p. 66). Ao ser questionado por uma moça para onde iria,

---

¹²⁸ “Em Eichendorff, os inimigos dessa sociedade são representados pelos errantes, pelos apátridas de então, presságios do futuro daqueles que, como quer a filosofia de Novalis, estão em casa em qualquer lugar. Seria inútil buscar, em sua obra, o elogio da família como embrião da sociedade. Se algumas de suas novelas [...] terminam de modo convencional, com o casamento do herói, em sua lírica o poeta reconhece que não tem abrigo, com uma inequívoca ironia contra todos os laços.” (Tradução de Jorge de Almeida in.: ADORNO, 2003, p. 101).

¹²⁹ “[...] meu próprio nariz me indicava o caminho quando eu olhava para o imenso mundo de Deus” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 14).

Taugenichts, entretanto, não sabe dizer (EICHENDORFF, 2014, p. 9). Isso nos remete à peregrinação sem uma rota concreta, a *Sehnsucht* é pelo inalcançável:

[...] meine Geige, die ich schon fast ganz vergessen hatte, hing verstaubt an der Wand. Ein Morgenstrahl aber aus dem gegenüberstehenden Fenster fuhr gerade blitzend über die Saiten. Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. “Ja”, sagt’ ich, “komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt!”¹³⁰ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 78)

“Nosso reino não é deste mundo”¹³¹ – a pátria não pode ser encontrada nessa realidade. Como em *Mondnacht*, ela está além da visão do eu lírico: a contemplação do céu [*Himmel*, v.1] indica seu lar [*Haus*, v.12]. A contemplação do firmamento e das aves que voam livremente serve, na novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*, de metáfora para a vida do peregrino, do apátrida, que vive sem amarras e sem raízes: o caminho é seu destino – “Ich zeigte bloß auf ein paar Kraniche, die eben hoch über uns durch die Luft zogen, und sagte, *ich müßte nun auch so fort und immer fort, weit in die Ferne!*”¹³² (EICHENDORFF, 1965c, p. 103, grifo nosso). A menção a asas, com as quais seria possível alçar voo e alcançar seu destino também está presente em um dos poemas que fazem parte da novela de Eichendorff:

Wenn ich ein Vöglein wär,
Ich wüßt wohl, wovon ich sänge,
Und auch zwei Flüglein hätt,
Ich wüßt wohl, wohin ich mich schwänge!¹³³

Se eu fosse um passarinho,
Saberia o que cantar,
Se tivesse duas asinhas,
Saberia aonde voar!¹³⁴

O tempo verbal dos versos acima é igualmente o *Konjunktiv*, *wär* (v.1), *wüßt* (v.2 e v.4), *sänge* (v.2) e *schwänge* (v.4), expressando um desejo, um anseio – um constante “se”. *Taugenichts*, “preso no estrangeiro” (EICHENDORFF, 2014, p.60), vagando “sem rumo

---

¹³⁰ “[...] meu violino, que eu já quase esquecera, todo empoeirado, pendurado na parede. Um raio de sol entrou pela janela e foi direto nas cordas. Um som agudo penetrou meu coração. “Sim”, disse, “venha, venha fiel instrumento! Nosso reino não é deste mundo!” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 28).

¹³¹ Cabe destacar que essa fala de *Taugenichts* faz ressoar as palavras proferidas por Jesus: “O meu reino não é deste mundo” (João 18: 36a).

¹³² Apontei para uns groux que sobrevoavam sobre nós e disse: “*Tenho que seguir sempre adiante, mundo afora!*” (Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 58, grifo nosso).

¹³³ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1965c, p. 109.

¹³⁴ Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 66.

por terras estrangeiras” (EICHENDORFF, 2014, p.89), faz, durante toda a narrativa, referências à *pátria distante* (EICHENDORFF, 2014, p. 68), ao *lar distante* (EICHENDORFF, 2014, p.77). Na lírica de Eichendorff, a *pátria distante* apenas pode ser reconquistada mediante as asas, ou mediante a própria canção, o poema:

Fliegt der erste Morgenstrahl Durch das stille Nebeltal, Rauscht erwachend Wald und Hügel: Wer da fliegen kann, nimmt Flügel!	Surgem os primeiros raios da manhã Atravessando o silencioso vale Despertam a floresta e as colinas murmurantes Que voe quem possa voar!
5 Und sein Hütlein in die Luft Wirft der Mensch vor Lust und ruft: Hat Gesang doch auch noch Schwingen, Nun so will ich fröhlich singen! ¹³⁵	E seu chapéu ao vento Atira o homem por prazer, gritando: O canto ainda tem suas asas Quero alegremente cantar! ¹³⁶

Esse poema é uma canção entoada por um dos viajantes que acompanha *Taugenichts*, em certo momento da narrativa, em sua caminhada. Os dois últimos versos declaram que a canção possui asas; ao cantar, o eu lírico soergue sua voz, possibilitando seu voo: “O canto ainda tem suas asas/ Quero alegremente cantar”. Cabe aqui, mais uma vez, relembrar o poema *Wehmut* (1815): os rouxinóis [*Nachtigallen*, v.5] são uma metáfora do poeta, que canta sua canção cheia de sofrimento [*Schmerzen*, v.11]. Todos ouvem a canção (v.9), mas ninguém sente sua dor (v.12). Se por um lado a dor do eu lírico permanece aprisionada em sua canção e apenas ele a sente, a canção, por sua vez, é livre. Mesmo cerceados pela gaiola, impedidos de voar, os rouxinóis deixam ressoar a *canção da Sehnsucht* (v.7): *O canto tem suas asas*. O eu lírico de *Mondnacht*, ansiando o reencontro com o céu, está, como o eu lírico de *Wehmut* (1815), restrito à terra. É, no entanto, através de sua canção, através do próprio poema, composto como *Lied*, que ele pode libertar-se da finitude que o prende à terra e alcançar os céus. Apenas por meio da canção, e pela canção, seu anseio é realizado. Mas a canção é um sopro e, quando finda, o eu lírico percebe-se novamente em terra e em falta.

---

¹³⁵ EICHENDORFF, 1965c, p. 88.

¹³⁶ Tradução de Fernando Miranda, in.: EICHENDORFF, *Da vida de um Imprestável*, 2014, p. 40.

***Mondnacht* – saudade sob a luz do luar**

Para Eichendorff, a *memória* é uma questão importante desde a sua juventude – não apenas na sua obra, mas também para sua experiência pessoal (cf. KOOPMANN, 2005, p. 52). No dia 7 de maio de 1807, ele registra em seu diário:

[...] der galante Postmeister, die hiesigen Offiziere u. Honoratioren nebenan zu einem Balle begaben. Ach! wie erinnerten uns dabey aller der schönen vergangenen Zeiten, aber bey uns war Spiel u. Tanz vorbei, unser Postillion stieß ins Horn u. durch Sturm u. kalten Regen fuhren wir in alle Welt bey den fröhlichen Fenstern vorüber. (EICHENDORFF *apud* KOOPMANN, 2005, p. 52)

Já aos 19 anos, Eichendorff escrevia sobre os “schöne[n] vergangene[n] Zeiten”: um tempo que, na verdade, ultrapassa qualquer memória concreta e pessoal. Inúmeros poemas de Eichendorff tratam de um passado, de um tempo antigo; se não como tema central, a memória surge, ao menos, como eco, ressoando através dos versos. O poema *Mondnacht* apresenta uma memória de um tempo remoto, próximo das origens do mundo, tal como pretendia as *Märchen*:

Eichendorff verherrlicht was ist und meint doch nicht das Seiende. Er war kein Dichter der Heimat sondern der des Heimwehs [...]. Selbst in jenem “Es war als hätt’ der Himmel”, das er unter die ‘Geistlichen Gedichte’ einreichte und das klingt, als wäre es mit dem Bogenstrich gespielt, trägt das Gefühl der absoluten Heimat nur darum, weil es nicht unmittelbar die beseligte Natur meint, sondern mit einem Akzent unfehlbaren metaphysischen Takts bloß gleichnishaft ausgesprochen wird¹³⁷ (ADORNO, 1989, p. 74)

A “pátria absoluta” é anunciada através da paisagem experienciada pelo eu lírico, que observa, na segunda estrofe, numa conjunção de sensações, as ruínas de um passado: um momento temporalmente não marcado, mas acessível através da poesia. Mais do que apontar para outra temporalidade, a paisagem articula diferentes perspectivas de tempo –

---

¹³⁷ “Eichendorff celebra o que existe, sem entretanto se referir ao existente. Ele não foi um poeta da pátria [*Heimat*], mas sim um poeta da nostalgia [*Heimweh*] [...]. Mesmo no poema “Es war als hätt’ der Himmel” [Foi como se o céu], que ele inclui em seus “poemas espirituais” e que soa como se fosse tocado com o arco de um violino, o sentimento de uma pátria absoluta está presente apenas porque não se refere diretamente à natureza animada, mas antes é pronunciado em forma de parábola, com um acento de infalível cadência metafísica” (Tradução de Jorge de Almeida in.: ADORNO, 2003, p. 97).

o presente abrange o passado e o futuro (cf. SEIDLIN, 1978, p. 48). Em *Mondnacht*, a segunda estrofe, narrada no *Präteritum*, abarca um passado remoto, revelado apenas pelos sussurros e resplandecer da natureza, além de aludir ao futuro, o retorno ao lar. O presente, por sua vez, se apresenta como *ruit hora*, como tempo que rui, como experiência de um tempo passageiro e transitório (cf. KOOPMANN, 2005, p. 55). O tempo presente, como forma verbal, não é utilizado nos versos, mas é sugerido a cada nova leitura do poema, tal como se o eu lírico entoasse, agora, sua canção, e esta, de novo e mais uma vez, evidenciasse que a “pátria absoluta” permanece no passado e que a projeção de uma união no futuro perdura como anseio.

Helmut Koopmann (2005, p. 55) observa que, na poesia de Eichendorff, a forma enunciativa de um passado sempre reaparece, com diversas variações. Nos poemas que analisamos anteriormente, podemos citar algumas dessas variantes: “In der prächtigen Sommernacht” (*Sehnsucht*), “alte Lieder” (*Im Herbst*), “alter Zeiten Grüßen” (*Wehmut*, 1837). O passado surge na poesia de Eichendorff como momento para o qual se deve retornar; o passado ressurgiu sobre o eu lírico como uma perda “irrecuperável e irrevogável”, que, no entanto, quanto mais se esvaece do horizonte, mais poderosa torna-se sua rememoração:

Eichendorffs Lyrik ist wesentlich Erinnerungsdichtung. [...] Das Frühere [der Blick zurück in die Heimat, in die Kindheit, in eine verlorene Landschaft, in frühere Geselligkeit] ist bei Eichendorff nicht etwas das, was es zu überwinden lohnte, es ist so gut wie immer auch das Bessere, das schon gelebte Leben intensiver als das Dasein jetzt und was die Gedichte allenfalls festhalten können, ist der Abglanz des unwiederbringlich und unwiderruflich Verlorenen, das um so Erinnerungsmächtiger wird, je endgültiger es verschunden ist. (KOOPMANN, 2005, p. 48)

O passado só se deixa salvar por meio da poesia (cf. SAFRANSKI, 2010, p. 195); é por meio da poesia que o tempo de plenitude pode ser revisitado. Mais do que lembrar de um tempo passado, perdido e irrecuperável, a rememoração faz com que o eu lírico reviva esse tempo de plenitude; através da poesia, o que estava perdido é recuperado por breves instantes (cf. CARVALHO, 2005, p. 58). Koopmann destaca que a lembrança não desponta ao esplendor do dia, mas surge no reluzir da lua. A noite é o momento de conhecimento, no qual o eu lírico percebe-se duplamente em falta – tanto o passado é irrecuperável, quanto ele carece de uma companhia:

Nie sind es mehrere, die zurückschauen, immer ist es nur ein übriggebliebenes Ich, das aus einer glücklicheren Zeit, einem reicheren Leben herausgefallen ist. Dabei kommen die Erinnerungen nicht am hellichten Tag, sie sind Nachtgesichte. [...] Die Nacht ist [...] die Zeit der Erkenntnis, und diese Erkenntnis enthält die nüchterne Botschaft, dass der Verlust des Früheren nicht nur arm gemacht hat, sondern auch isoliert. (KOOPMANN, 2005, p. 49)

A “noite de luar” não apenas ilustra o cenário do poema *Mondnacht*, ela também faz parte da paisagem de *Sehnsucht* e *Wehmut* (1837) e, se retornarmos aos poemas analisados, podemos constatar que a solidão do eu lírico é inclusive verbalizada. Em *Sehnsucht*, o eu lírico declara estar sozinho, à janela, enquanto observa as estrelas (Es schienen so golden die Sterne,/ Am Fenster ich *einsam* stand, v.1-2); em *Im Herbst*, o eu lírico, ao ouvir as batidas dos sinos, volta-se, aflito, aos sons que o chamam e pergunta “Was wollt ihr mich so wild verlocken/ In dieser *Einsamkeit*?” [“Por que vocês querem, com tal violência, seduzir-me/ Nesta solidão?”, v. 7-8]; em *Wehmut* (1837), o poema finaliza com o eu lírico sozinho no silencioso campo (Ich blieb noch lange munter/ *Allein* im stillen Feld., v.11-12). No poema *Wehmut* (1815), embora o eu lírico não declare estar sozinho, seu isolamento com relação aos outros é evidente e é, inclusive, central no poema: alle Herzen (v.9) versus das Herz (v.4); alles (v.10) versus keiner (v.11), erfreut (v.10) versus Schmerzen, (v.11); fröhlich (v.2) versus Leid (v.12). *Mondnacht*, por sua vez, explicita o eu lírico em seu momento de contemplação; o leitor apreende apenas a perspectiva parcial deste eu lírico, não se sabe se ele está acompanhado ou sozinho. No entanto, sabemos que o “beijo” entre o céu e a terra não pode ser recuperado, ele apenas surge como brilho florescente que ecoa na visão do eu lírico. Se pensarmos que o eu lírico está preso à instância terrena, e que seu retorno ao lar, o céu, permanece como desejo, então o poema *Mondnacht* também apresenta o eu lírico como um ser isolado – ele segue como um exilado de sua pátria, ele está afastado de seu lar. Cabe lembrar que, também no poema *Im Herbst*, o eu lírico é um estrangeiro. Ao soar dos sinos, ele relembra da *pátria* e de sua *infância*, acentuando sua solidão: “Wie in der Heimat klingen diese Glocken/ Aus stiller Kinderzeit” (v.9-10).

É também sob a escuridão do céu que a música se anuncia: “o mundo começa a soar quando a noite cai” (CARVALHO, 2005, p. 78). Diversos poemas de Eichendorff vinculam a noite com a verdadeira música, tal como expressos nos versos do poema *Lockung* [Sedução, 1834]:

[...]
Kennst du noch die irren Lieder
10 Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
[...]¹³⁸

[...]
Conheces ainda as canções errantes
Dos velhos e bons tempos?
Que despertam tudo outra vez
À noite na solidão da floresta,
[...]¹³⁹

Quatro dos temas centrais da obra de Eichendorff estão presentes nesses versos: as canções dos “velhos tempos” (v.9-10), o despertar da canção (v.11), a noite¹⁴⁰ (v.12) e a solidão (v.12). A trompa do postilhão, o ressoar dos sinos, a saudação dos velhos tempos, o murmúrio dos riachos, o rumorejar das florestas despertam no eu lírico sua própria canção – a poesia, e apontam para uma música maior. O universo sonoro compõe, na poesia de Eichendorff, uma espécie de pintura, a qual Mario Vieira de Carvalho (2005, p. 57) denomina *Klangmalerei*. Para Carvalho, a música é essencial na efabulação das narrativas de Eichendorff, e podemos aqui acrescentar, também em sua poesia – a música traz consigo imagens de um passado tido como ideal, porém perdido, ao mesmo tempo em que move o eu lírico em busca daquilo que lhe falta. Através de “pinturas sonoras”, é despertado no eu lírico uma saudade do lar – *saudade* como correlato de língua portuguesa que parece ressoar tanto a ausência da perda, quanto o anseio da *Sehnsucht*. Entre *Sehnsucht* e melancolia restam os ruídos da saudade de um lar.

---

¹³⁸ EICHENDORFF, 1965a, p. 134.

¹³⁹ Tradução de Fernando Miranda (não publicado, cedida pelo autor).

¹⁴⁰ Na obra de Eichendorff, o dia, representando o domínio do mundano, relaciona-se com o mundo burguês e com tudo tem o que tem uma finalidade, um telos; a noite, por sua vez, condiz com a verdadeira música, com o espaço da poesia e das revelações – a noite corresponde à esfera do espiritual (cf. CARVALHO, 2005, p. 62).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora a perda, por mais cruel que seja, nada pode contra a posse: completa-a, se quiserdes, afirma-a: não é, no fundo, senão uma segunda aquisição – desta vez totalmente interior – mas igualmente intensa.

Rainer Maria Rilke

A definição do termo *melancolia*, se averiguado em dicionário, não resgataria as inúmeras acepções que a palavra adquiriu no decorrer da História: tristeza profunda, abatimento mental ou físico, ou mesmo o desinteresse pela vida apenas tocam alguns aspectos que a tradição da bile negra apresenta. Associada à terra, ao outono, ao período de maturidade da vida do homem, ao planeta Saturno, ou ao deus grego Cronos, a melancolia é a deusa inconstante de duas faces – ela é tanto uma enfermidade mental, que causa tristeza e depressão profunda, quanto um estado de ânimo transitório; é própria dos homens de exceção, que, por se voltarem à contemplação do inapreensível, estão condenados à infelicidade; presos à finitude, não transcendem as limitações próprias do humano. Ela é, não obstante, exaltada como fonte de inspiração, uma musa que, juntamente com seu sofrimento, abriga o prazer, capaz de incitar as mais belas obras que dão voz à *doce melancolia*.

Segundo Klibansky et al. (1979, p. 238 et seq.), a melancolia no século XIX surge, por um lado, da tradição já enraizada na cultura e, por outro, da efusão espontânea de um dor individual; ela seria “essencialmente ilimitada”, “incomensurável” e por isso, “indefinível”. Há, no romantismo, um prazer na contemplação e na produção estética à altura dos afetos; os escritores românticos veem na melancolia um potencial criativo. A poesia de Eichendorff, núcleo deste trabalho, evidencia o vínculo entre a composição poética e a melancolia. O diálogo entre o humor atrabiliário e seus poemas dá-se por meio da música. Tal como os versos de *Wünschelrute* [Forquilha] declaram, sua poesia quer despertar a canção que dorme em cada coisa. A música suscita no eu lírico memórias de um passado perdido e ansiado, motivando a melancolia.

A música era, segundo Robert Burton, “a medicina de uma mente triste” (BURTON, 2012, p. 152). Além de elencar a “doce música” e o “murmúrio aprazível de uma água suave a soar”, tal como “diques, arcos, quedas d’água”, “algum ruído contínuo

que nos possa entorpecer os sentidos” (BURTON, 2012, p. 134) como possibilidade de obter um sono tranquilo, Burton, quando discorre sobre a cura da melancolia, recomenda a música como um remédio para tal enfermidade:

Muitos são melancólicos por ouvir música, porém é uma melancolia apazível a que ela causa, e portanto para os descontentes, sofridos, temerosos, tristes ou abatidos ela é um remédio muito à mão, expulsa os cuidados, altera as mentes aflitas e alivia num instante (BURTON, 2012, p. 156).

A música em Eichendorff, todavia, não ocupa o papel de meio para uma vida sem melancolia, ela não surge como consolo, mas é ela, precisamente, que marca a falta. Em seu poema *Wehmut* (1815), o canto do eu lírico está intimamente relacionado ao seu sofrimento: “Doch keiner fühlt die Schmerzen/ Im *Lied* das tiefe *Leid*” (v.11-12). Seu canto vem como lágrimas, libertando seu coração. A canção entoada pelos rouxinóis, espelhamento do poeta, é uma canção de *Sehnsucht*, de constante busca. Sua dor não paralisa o eu lírico, mas produz arte, cria poesia.

No poema *Sehnsucht*, cujo título já anuncia a peregrinação, o toar de uma trompa de postilhão, sinalizando a partida, instaura no eu lírico o desejo de adentrar na suntuosa noite de verão que, por sua vez, introduz tanto um ambiente ansiado quanto um passado remoto e misterioso. As imagens que se repetem no início e no final do poema constroem sua circularidade e, tal como a melancolia, o poema revela-se duplo: se por um lado sua forma marca o eterno movimento, a constante busca, por outro, o eu lírico permanece estático defronte à janela. No poema *Im Herbst* são os sinos que despertam no eu lírico a rememoração de seu lar e de sua infância. Os versos 3, 9 e 15 prolongam-se como se estivessem indo em direção ao som que traria de volta a pátria e a infância, sentidas agora como perdidas. Os versos subsequentes, entretanto, reafirmam a distância e a perda. Mais uma vez, melancolia e *Sehnsucht* unem-se em torno da falta.

O poema *Wehmut* (1837) figura, através do crepúsculo, a imagem do sujeito melancólico. O pôr do sol seria, por não ser nem dia nem noite, a experiência de duplicidade e a representação da finitude. A noite traz consigo a *lembrança dos velhos tempos*, a qual surge como um sussurro, e tal qual os rios que perpassam a noite, ela é fugaz – os ruídos de um tempo perdido e, talvez, perfeito surgem como murmúrio na natureza. A melancolia manifesta-se, novamente, através dos sons que trazem para o eu lírico lembranças de um tempo distante. Finalmente, o poema *Mondnacht*, através de sua

paisagem, vinculando som e luz, propicia ao eu lírico a imagem de um tempo remoto e até mesmo mítico; a natureza evoca um momento de total união entre céu e terra, cujo enlace pode tão somente ser percebido hoje como um brilho fluorescente: o eu lírico apreende o passado apenas como ruína. O último verso do poema, *Als flöge sie nach Haus*, serve de comparação à sensação experienciada pelo eu lírico. Ao contemplar a paisagem diante de si, o eu lírico, tomado pela brisa que move a natureza, sente sua alma abrindo as asas e voando pelas terras, *como se voasse para casa*. A sensação de união entre terreno e celeste é, no entanto, apenas a ruína da totalidade, é um instante de infinito. A natureza remete ao absoluto, mas não pode apreendê-lo. Preso ao âmbito terreno, resta o ardente desejo de retorno ao lar. A plenitude dá-se como uma breve comparação com o maravilhoso encontro divino; o desejo de regresso à pátria, entretanto, permanece, anunciando a impossibilidade de união que só pode ser sentida por um momento fugidio. A melancolia, em *Mondnacht*, é motivada pela perda do lar, que, por sua vez, é revelada ao eu lírico não apenas através da música, o murmurar das florestas, mas também através da paisagem sinestésica que o eu lírico tem diante de si. Restam, agora, ruídos de ruínas que ecoam na natureza.

O passado, nos poemas acima, aparece como perdido; mas ao ser declarado como ausente, pode ser apropriado pelo eu lírico: não como passado concreto, mas como algo que, por ser enunciado como perda, torna-se posse – a perda do passado e sua reapropriação dão-se simultaneamente: “o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido” (AGAMBEN, 2007, p. 45). A poesia de Eichendorff traz à tona o passado desejado, na medida em que afirma sua perda. Somente por meio da poesia o passado ressurgiu e é apenas por breves versos revivido. Seus versos tocam, durante um instante fugaz, a totalidade pela qual anseia o eu lírico.

John Keats (1795-1821), em “Ode sobre uma urna grega”, numa tentativa poética de reviver o passado, contemplando um fragmento desse tempo rememorado, escreve

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone [...]¹⁴¹

---

¹⁴¹ “É doce a melodia que se escuta; mais ainda,/ Aquela que não se ouve; soai pois, ó frautas;/ Não para o ouvido material, porém mais gratas/ Tocai-nos para o espírito árias insonoras (...)”. KEATS, John. ODE

Assim como para Robert Schumann, em *Humoreske Opus 20* para piano, em *Ode a uma urna grega*, Keats anuncia que a mais afável melodia não pode ser percebida através do palpável, mas somente o espírito é capaz de sentir a *innere Stimme*, nas palavras de Schumann. O ouvido sensorial apreende apenas o eco da verdadeira canção, da qual tão somente o sussurro pode ser, agora, percebido.

Também na obra de Joseph von Eichendorff vemos reverberar essa ideia. Nos poemas analisados, a ressonância da *innere Stimme* manifesta-se ora como um soar de trompa, ora como um sussurro das águas, ora como o ressoar de sinos, ora como o murmurar das florestas. A música surge em meio à natureza e é através de sensações do presente que “as camadas soterradas do passado são diretamente evocadas” (ROSEN, 2000, p. 227). Pretendemos, com este trabalho, além de introduzir ao leitor de língua portuguesa um estudo sobre os poemas de Eichendorff, mostrar que a melancolia faz parte de sua poética, não como mera citação de imagens da tradição, mas de forma ímpar: a música desperta rememorações de um tempo sentido como perdido e, ao mesmo tempo, ansiado. Ela faz perceber a falta, instaurando a melancolia, que, por sua vez, cria poesia, e motiva a *Sehnsucht* pelo lar – a criação poética desnuda a falta sobre a qual se funda. A natureza, para Eichendorff, ainda transmite um rumor da canção inaudível, contudo esse fragmento faz apenas vislumbrar a perda e cantar a memória da ausência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre Melancolia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Os fantasmas de eros. In: **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 19-56.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: O Problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. **Problema XXX, 1**. Traduzido do grego por R. Klibansky e vertido ao espanhol por María Luisa Balseiro. In: KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancholia*. Versión española de María Luisa Balseiro. Primeira reimpressão da primeira edição de 1991. Madri: Alianza editorial, 2004, p. 42-53.

BENJAMIN, Walter. Drama trágico e tragédia. In.: **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancolia**. Curitiba: Editora UFPR, 2011a. v. I

_____. **Anatomia da melancolia**. Curitiba: Editora UFPR, 2011b. v. II.

_____. **Anatomia da melancolia**. Curitiba: Editora UFPR, 2012. v. III.

_____. **Anatomia da melancolia**. Curitiba: Editora UFPR, 2013. v. IV.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Introdução. In.: **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 19-46.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: **Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]**. Tradução e notas de Paulo Césas de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170-194. (Obras Completas, v.12.).

GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. In: **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, APPOA - Porto Alegre, n.20, Junho/2001. Disponível em: <<http://www.appoa.com.br/download/revista20.pdf?PHPSESSID=acaf150f9a085e2d313937bc4bd4c951>> (Acesso em 15/11/2010).

KELH, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boi Tempo, 2009.

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

_____. **Saturno y la melancolia: Estudios de historia de la filosofía de la naturaliza, la religión y el arte**. Tradução de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: O Problema XXX, 1**. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 7-75.

ROUDINESCO & PLON. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. — Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. In.: **IDE: Psicanálise e Cultura**. São Paulo, vol. 31, n. 47, p. 133-138, 2008. Disponível em:

<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a24.pdf>> (Acesso em Agosto/2015).

SENA, André de. **Visões do Ultrarromantismo**: melancolia literária e modo ultrarromântico. 2010. 510p. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão. Tradução: Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VÖLKER, Ludwig (Org). „**Komm, heilige Melancholie**“: eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte. Stuttgart: Reclam, 1984.

WAGNER-EGELHAAF, Martina. **Die Melancholie der Literatur**: Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997.

Sobre Romantismo

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. Qu'est-ce que le Romantisme? In: **Écrits sur L'art**. Paris: Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p. 145-148. Tome I.

BEUTIN, Wolfgang et al. **História da literatura alemã**: das origens à atualidade. Vol. 1 Lisboa: Apaginastantas, Edições Cosmos, 1993.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 75-111.

CHATEAUBRIAND. **O gênio do Cristianismo**. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1948. (Clássicos Jackson, vol. 16).

GINZBURG, Jaime. **Olhos turvos, mente errante**: Elementos melancólicos em *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo. 1997. 321p. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 1997.

GRIMM, Wilhelm & GRIMM, Jacob. **Kinder- und Hausmärchen**. Edition Holzinger. Taschenbuch. Berliner Ausgabe, 2014. Disponível em:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen>> (Acesso: Janeiro/2016)

_____. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tradução Christiane Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HAUSER, Arnold. O romantismo alemão e ocidental. In: **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 661-726.

HÄFNER, Markus. **Melancholie und Lied**: eine typologische Untersuchung am Beispiel der Lyrik der Romantik. Lit Verlag: Berlin, 2013.

HOFFMANN, E. T. A. Beethovens Instrumentalmusik. In.: **Fantasie- und Nachtstücke**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

_____. A música instrumental de Beethoven. Tradução e notas de Bruno Berlendis de Carvalho. In.: **Revista Literatura e Sociedade**, n. 16, 2012. Disponível em em
<<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64573>>. (Acesso: 07/06/2015).

HUCH, Ricarda. **Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall**. Tübingen; Stuttgart: Reiner Wunderlich, 1951.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Organização e tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedras, 2010.

KELLNER, Andreas. **Sehnsucht**: eine thematische Antologie. Spiegelberg: Beingoo, 2010.

KREMER, Detlef. **Romantik**: Lehrbuch Germanistik. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAZZARI, Marcus. Apresentação. In.: GRIMM, Wilhlem & GRIMM, Jacob. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tradução Christiane Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 9-22.

MOOSBURGER, Laura de Borba. Sehnsucht, o páthos fundamental do romantismo. In. CARVALHO, Marcelo; DANOWSKI, Déborah; SALVIANO, Jarlee O. Silva (orgs.). **Temas de Filosofia**. São Paulo: ANPOF, p. 75-85, 2015 (Coleção XVI Encontro Anpof). Disponível em:

<http://www.anpof.org/portal/images/Colecao_XVI_Encontro_ANPOF/Temas_de_Filosofia.pdf> (Acesso em 22/03/2016).

_____. **Desdobramentos da Sehnsucht romântica nas experiências poéticas de Rilke, Trakl e Celan**. 22f. (Projeto de Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014 (inédito).

NOVALIS. **Os Hinos à Noite**. Prefácio e tradução: Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. **Pólen**. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Heinrich von Ofterdingen**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 1ª reimpressão da 4ª edição de 2002. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-74.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 145-168.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Maria L. Moretto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, Friedrich. Über Matthissons Gedichte. In.: **Werke und Briefe in zwölf Bänden**. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1992, p. 1016-1037. Band 8: Theoretische Schriften.

SCHLEGEL, Friedrich. **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Zweiter Band. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). München; Paderborn; Wien: Ferdinand Schöningh; Thomas-Verlag, 1967.

_____. **Conversa sobre Poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHMITTHENNER, Hansjörg. **Blume der Nacht**: Traum und Wirklichkeit der Romantik. Südwest-Verlag: München, 1968.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Renovação e Utopia. In: **Coleção Cadernos de Literatura: Panorama da Literatura Alemã**, n. 8. Editora Duetto: São Paulo, p. 28-34, 2004.

STAËL, Madame de. A poesia do norte e a poesia do sul. In.: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A Estética Romântica: Textos doutrinários comentados**. Editora Atlas: São Paulo, 1992, p. 57-62.

SUGIYAMA, A. **Wanderer unter dem Regenbogen**: Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs. 2007. 279p. Tese (Doutorado). Frei Universität Berlin, Berlim, 2007.

VALK, Thorsten. **Melancholie im Werk Goethes**: Genese, Symptomatik, Therapie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich & TIECK, Ludwig. **Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders**. Edition Holzinger. Taschenbuch. Berliner Ausgabe, 2013. Disponível em <<http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482769586?page=0>> (Acesso em 20/12/2015).

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução: M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo: Livraria Pioneira, 1967.

Sobre Eichendorff

ADORNO, Theodor W. Zum Gedächtnis Eichendorffs. In.: **Noten zur Literatur**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1989, p. 69-94.

_____. Em Memória de Eichendorff. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 91-125.

BORMANN, Alexander von. Das zertrümmerte Alte. Zu Eichendorffs Lorelei-Romanze *Waldgespräch*. In.: SEGEBRECHT, Wulf. **Gedichte und Interpretationen**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2004, p. 306-319. Band 3: Klassik und Romantik.

_____. Tief Verlangen nach besserer Lust. Zu Eichendorffs Gedicht *Die Heimat. An meinen Bruder*. In.: SEGEBRECHT, Wulf. **Gedichte und Interpretationen**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2004, p. 451-462. Band 3: Klassik und Romantik.

_____. Aufschwung und Untergang, Einklang und Dissonanz. In.: SAUTERMEISTER, Gert (org.). **Gedichte von Joseph von Eichendorff**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2005, p.17-32.

BROWN, Marshall. Eichendorff's Times a Day. In.: **The German Quarterly**. vol. 50, n. 4, p. 485-503, Maio, 1977.

CARVALHO, Mário Vieira de. O engano dos significados ou a prisão da linguagem: da poética musical de Eichendorff à poética musical de Adorno. In.: GIL, Fernando; CARVALHO, Mário Vieira de. **A 4 Mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 55-111.

EICHENDORFF, Joseph von. **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965a. Band I: Gedichte.

_____. Ahnung und Gegenwart. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965b, p. 7-281. Band II: Romane.

_____. Dichter und ihre Gesellen. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965b, p. 283-490. Band II: Romane.

_____. Die Zauberei im Herbst. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965c, p. 9-22. Band III: Novellen und Märchen.

_____. Das Marmorbild. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965c, p. 23-59. Band III: Novellen und Märchen.

_____. Aus dem Leben eines Taugenichts. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965c, p. 60-140. Band III: Novellen und Märchen.

_____. Eine Meerfahrt. In.: **Werke in vier Bänden**. Köln: Verlag Luzia Prösdorf, 1965c, p. 218-269. Band III: Novellen und Märchen.

_____. Sortilégios de Outono. Tradução: José Marcos Macedo. In: **Contos fantásticos do século XIX organizados por Ítalo Calvino**. São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 33-47.

_____. **Da vida de um imprestável**. Tradução: Fernando Miranda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

FRÜHWALD, Wolfgang. Die Poesie und der poetische Mensch. Zu Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht*. In.: SEGEBRECHT, Wulf. **Gedichte und Interpretationen**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2004a, p. 380-393. Band 3: Klassik und Romantik.

_____. Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*. In.: SEGEBRECHT, Wulf. **Gedichte und Interpretationen**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2004b, p. 394-407. Band 3: Klassik und Romantik.

HELPER, Martha B. The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E.T.A. Hoffmann, and Eichendorff. In: **The German Quarterly**. Vol. 78, n. 3, p. 299-319, Summer, 2005. Disponível online em < <http://documents.mx/documents/male-muses-of-romanticism.html>> (Acesso em fevereiro/2015).

JOBST, Jasmin; KERLER, Christine. **Intermedialität und Synästhesie in der Lyrik der Romantik**: Wahrnehmung als Konstrukt in Joseph von Eichendorffs „Mondnacht“. 2002. Disponível em <<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eichendorff/wahrnehmung-als-konstrukt-in-eichendorffs-mondnacht.html>> (Acesso em março/2015).

KOOPMANN, Helmut. Romantische Lebensfahrt. In.: SEGEBRECHT, Wulf. **Gedichte und Interpretationen**. Klassik und Romantik. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2004, p. 293-305. Band 3.

_____. Ewige Fremde, ewige Rückkehr. In.: SAUTERMEISTER, Gert (org.) **Gedichte von Joseph von Eichendorff**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2005, p. 47-60.

LÖHR, Katja. **Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff**. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2003.

MCGLASHAN, L. A Goethe Reminiscence in Eichendorff. In.: **Monatshefte**. vol. 51, n.4, p. 177-182, Abr. / Mai., 1959.

MOOSBURGER, Laura B. O romantismo singelo de Eichendorff. In.: **Anais do 1º Congresso da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG)**. São Paulo, 2016, p. 201-207. Disponível em
<<http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Laura-de-Borba-Moosburger1.pdf>> (Acesso em maio/2016).

PETER, Klaus. Utopie und Verzweiflung. In.: SAUTERMEISTER, Gert (org.) **Gedichte von Joseph von Eichendorff**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2005, p. 72-86.

PIKULIK, Lothar. Eichendorffs Gedicht "Der Abend". In.: **Signatur einer Zeitenwende. Studie zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, p. 177-185.

_____. Schreiben heißt Suchen. In.: **Signatur einer Zeitenwende. Studie zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, p. 186-199.

SAUTERMEISTER, Gert. Eichendorffs Eros. In.: SAUTERMEISTER, Gert (org.) **Gedichte von Joseph von Eichendorff**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2005, p. 87-132.

SCHWARZ, Egon. Seelische Gezeiten des Ich. Depression und Manie. In.: SAUTERMEISTER, Gert (org.) **Gedichte von Joseph von Eichendorff**. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2005, p. 61-71.

SEIDLIN, Oskar. Eichendorff's Symbolic Landscape. In: **Modern Language Association**, vol. 72, n. 4, p. 645-661, 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460175>> (Acesso em 21/01/2015).

_____. **Versuche über Eichendorff**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

STÖCKLEIN, Paul. **Joseph von Eichendorff**. Reinbek bei Hamburg: Taschenbuch, 1963.

ZERNIN, Vladimir. The Abyss in Eichendorff: A Contribution to a Study of the Poet's Symbolism. In.: **The German Quarterly**. vol. 35, n. 3, p. 280-291, Mai., 1962.

ZIOLKOWSKI, Theodore. Ich und die Vögel: Subjekt und Raum in vier Gedichten. Princeton University: **The German Quarterly**. 87.1, p. 33-48, Winter 2014. Disponível online: <http://www.academia.edu/10820856/Ich_und_die_Voegel> (Acesso em 10/05/2015).

Outros

ADELUNG, Johann Cristoph. **Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart**. Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand. Leipzig, 1793. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Adelung-1793>> (Acesso em maio/2016).

BÍBLIA SAGRADA: nova versão internacional. Traduzida pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional, São Paulo: Bíblia Brasil, 2000.

BRUNNER, Horst. Lied 2. In: **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft**. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, p. 420-423. Band I: A-G.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUDEN: Online Wörterbuch. Berlin: Bibliographische Institut, 2016. Disponível em: <<http://www.duden.de/woerterbuch>>.

FELSNER, Kristin; HELBIG, Holger; MANZ, Therese. **Arbeitsbuch Lyrik**. Berlin: Akademie Verlag, 2009.

HESÍODO. **Teogonia. A origem dos Deuses**. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KIRCHNER & MICHAËLIS. **Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe**. Fünfte Auflage. Neubearbeitung von Carl Michaëlis. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1907. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Kirchner-Michaelis-1907>> (Acesso em maio/2016).

LANGENSCHIEDT: Taschenwörterbuch Portugiesisch. Berlin: Langenscheidt, 2011.

MARCH, Jennifer R. **Dictionary of Classical Mythology**. London: Cassell & Co, 2001.

MAYER, Mathias. **Geschichte der deutschen Lyrik**. Stuttgart: Reclam, 2012. Band 3: Klassik und Romantik.

WINFRIED, Eckel. Lyrik und Musik. In.: LAMPING, Dieter (org.) **Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte**. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, p. 180-192.