

## VOZ E PATHOS EM KEATS UMA LEITURA DA “ODE À MELANCOLIA”

### *VOICE AND PATHOS IN KEATS* A READING OF THE “ODE ON MELANCHOLY”

Henrique Carvalho Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio tem como objetivo discutir a relação do sentimentalismo e da subjetividade com a poesia a partir de uma leitura retórica da “Ode à Melancolia”, do poeta romântico inglês John Keats. Partindo da interpretação canônica desse poeta e ode analisada, o ensaio busca confrontar essas leituras à estrutura figurativa do poema e à maneira ele apresenta seu argumento. A conclusão atingida é de que Keats, a partir do tratamento da sentimentalidade e das emoções fortes, chega a um formalismo radical que perturba o entendimento tradicional da relação entre sentimento, subjetividade e poesia não apenas na leitura dessa ode, mas quanto ao entendimento sobre a criação poética como um todo, apresentado por esse poema.

**Palavras-chave:** John Keats; Romantismo inglês; Ode à Melancolia; Retórica; Materialidade.

**ABSTRACT:** This essay purports to discuss the relation of sentimentalism and subjectivity with poetry from a rhetorical reading of the “Ode on Melancholy”, by the English Romantic poet John Keats. Starting from the canonical interpretation of this poet and of the ode in question, the essay seeks to confront these readings to the figural structure of the poem and the way in which it presents its claims. The conclusion reached is that Keats, from the treatment of sentimentalism and strong emotions, reaches a radical formalism that disturbs the traditional understanding of the relation between feeling, subjectivity and poetry not only in the reading of this ode, but also as to the understanding of poetic creation as a whole, according to the poem.

**Keywords:** John Keats; English Romanticism; Ode on Melancholy; Rhetoric; Materiality.

*[Keats’s] sorrow [in the “Ode on Melancholy”] is that of the man who can know substance only as he loses it; for whom any love immediately brings about the death of what is being loved.*  
Paul de Man<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.

<sup>2</sup> DE MAN, 1983, p. 238. “Sua tristeza [de Keats, na “Ode à Melancolia”] é a do homem que só pode conhecer a substância enquanto a perde; para o qual todo amor imediatamente providencia a morte daquilo que se ama”; nossa tradução.

Uma das principais posturas românticas com frequência reconhecida em John Keats é o pathos hamletiano, o sentimentalismo, a tematização do entorpecimento e, em nada descolado destes, a reflexão sobre os próprios limites linguísticos da representação. Exponente destacado da segunda geração do romantismo inglês, tardou para que seus dotes poéticos fossem reconhecidos – não tendo atingido qualquer celebridade em vida. De acordo com Ronald Carter e John McRae (2001), um dos temas principais na obra de Keats é o conflito entre o mundo cotidiano e a eternidade. O primeiro, em sua particularidade, é apresentado sob os aspectos do sofrimento, da morte e da decadência, e contraposto em uma visão carregada de pathos à permanência associada à poesia. Sua poesia ocorreria então na forma de uma dialética entre o passageiro e o eterno, em que a intermediação da linguagem desempenha papel central. Ao explorar a relação entre a emoção e a realidade em cenários da antiguidade e da idade média, Keats, ainda segundo esses autores, conduz sua poesia a um exame de problemas da inconsciência e da irracionalidade. Keats “celebra a beleza, mas ao mesmo tempo sabe que todas as coisas belas devem desvanecer e morrer” (p. 215; nossa tradução). Essa parece ser uma relação carregada de pathos, uma vez que implica em um sacrifício ou renúncia, mas exatamente o destino e a função do pathos nessa mediação é questão que merece exame cauteloso.

E.C. Pettet (1957) percebe que um dos trabalhos em que mais se revela essa postura é a “Ode à Melancolia”. Para ele, o temperamento romântico é marcado fundamentalmente pelo tom hamletiano e “todos os vários tons de infelicidade” (p. 298; nossa tradução). Esse aspecto é reiterado pela dimensão formal do poema. Assim como o “Hamlet”, de Shakespeare, a Ode tem seu ritmo ditado pelo esquema do pentâmetro iâmbico. Isto é, os versos do poema se dividem em dez sílabas e se permitem ser lidos a partir da sucessão de uma sílaba breve por uma longa. Esse esquema se repete quase com perfeição ao longo do poema inteiro. Observem-se os primeiros versos:

No,	no,	go	not	to	Le	the,	nei	ther	twi (st)
˘	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-
Wolf's-	bane,	tight-	root	ed,	for	its	poi	so	nous (wine;)
˘	-	˘	-	˘	-	˘	-	˘	-

Etc<sup>3</sup>.

A Ode também se empresta à leitura canônica da periodização das obras de Keats. Paulo Vizzioli (1978) entende que esse trabalho, junto às outras cinco grandes odes de 1819, revela o ponto da consciência criativa de Keats logo após o auge de sua disciplina poética. Para Vizzioli, essas obras revelam o momento no qual Keats finalmente encontra um equilíbrio poético entre razão e emoção. Em sua exposição das particularidades poéticas e históricas do romantismo inglês, Vizzioli parte do argumento de que apenas associar esse movimento literário a uma poética do sentimento é insuficiente. A poesia romântica seria dependente tanto do sentimento quanto da razão, tematizando um conflito entre essas duas características tipicamente humanas no interior da faculdade do julgamento. O mérito da exposição de Vizzioli está em demonstrar de maneira sóbria e coerente como emoção e razão estão igualmente presentes no romantismo e no classicismo, e isso é feito a partir de um esquema de alternância relativamente simples. Em suas palavras, “se alguma diferença existe entre elas [as duas tendências, romantismo e

<sup>3</sup> Todas as referências ao poema são da edição completa da poesia de Keats pela Penguin (KEATS, 1988).

neoclassicismo], relativamente àqueles dois polos, trata-se apenas de uma questão de *ênfase* e de *método de integração*” (VIZZIOLI, 1978, pp. 138-139). Para os românticos, a origem da poesia e da racionalidade é o sentimento. A particularidade da poética romântica quanto à neoclássica se operaria aparentemente em um contexto puramente linguístico, mas seus resultados contaminam um campo mais amplo da estética e da epistemologia. Nessa leitura, o romantismo consistiria em uma inversão das prioridades neoclássicas, dando destaque a um caminho que leva da emoção à racionalidade, mas no qual a racionalidade organiza e “poda” a emotividade.

Vizzioli localiza o início dessa polêmica no pensamento inglês em Alexander Pope, que também poderia ser rastreada na terceira crítica, de Kant, em sua seção sobre o sublime. Fazendo uso da distinção feita por Pope entre “wit” e “judgment”, ele percebe que o norte da poética romântica inglesa é derivado de uma inversão da ordem de prioridades estabelecida por esse autor. Em Pope, a última palavra é do “judgment”, do que decorre que a razão deve sempre presidir sobre o sentimento e conseqüentemente ela deve evitar a mimese. Contudo a obra sem sentimento é vista como entediante logo, este não deve ser totalmente desprezado. No romantismo, Vizzioli sentencia que a relação apenas é invertida; a razão encontra sua origem no sentimento, logo o sentimento é a origem de toda percepção. A poesia, ao ser dominada pelo sentimental, expõe a origem da própria racionalidade e faz o intermédio entre o mundo sensível, cotidiano, e o transcendental. Toda a poética romântica inglesa tem, nessa leitura, o objetivo de harmonizar ambas as faculdades, mas, ainda segundo Vizzioli, o único poeta da segunda geração romântica inglesa a produzir uma poesia que suprassume a contradição entre o racional e o emocional a partir do senhorio do emocional sobre o racional foi Keats. A maneira como Keats opera essa superação se torna clara a partir dos cortes que Vizzioli opera em sua obra. Em um primeiro momento, ele atribui ao poeta inglês um equilíbrio da forma poética e sua organicidade como preceitos, embora guiados pela precedência do sentimento e da “naturalidade” da inspiração. Desse primeiro momento, Keats progrediria para a compreensão de que a inspiração também pode ter sua disciplina própria. Suas influências iniciais são Spenser e Shakespeare, depois passando, nesse segundo momento, a Milton, “a fim de moderar a exuberância de sua musa”<sup>4</sup>. Essa segunda fase é, para Vizzioli, o auge da disciplina intelectual de Keats, e sua superação vem após o poema “Hyperion”, em 1819, com as Odes. São nelas que o crítico encontra o equilíbrio atribuído a Keats,

agora, porém, com a procura da beleza ideal não no nível da espiritualidade, como em Wordsworth e Shelley, mas no nível da sensualidade, uma sensualidade quase pagã, correspondendo ao desejo expresso pelo poeta na célebre exclamação: ‘quem me dera uma vida de sensações, em vez de pensamentos’ (VIZZIOLI, 1978, p. 153).

Vizzioli associa essa célebre passagem de uma carta de Keats a Benjamin Bailey a algo não muito diferente do que Matthew Arnold, em *Essays in Criticism* (ARNOLD, 2015) havia originalmente associado. Arnold leu essa frase como afirmação do domínio único do sentimento na poética de Keats; Vizzioli não chega a uma conclusão tão diferente dessa, já que embora o sentimento não esteja livre das limitações impostas por uma disciplina racional da forma poética, ele governa de maneira soberana a poesia. No reino da poesia de Keats, o sentimento ocupa o trono e a razão apenas exerce o papel de prudente conselheira.

A “Ode à Melancolia” se apresenta aqui como caso paradigmático de análise.

---

<sup>4</sup> Vizzioli, 1978, p. 153.

Considerado um poema “incompleto” ou com falhas (cf. BAKER, 2007), o tipo de relação entre o racional e o emocional fica por ser precisado nesse poema. Em se tratando de uma das grandes odes, ela se encontraria, no esquema de Vizzioli, logo após o período de maior harmonia entre razão e emoção na poética de Keats e constituiria um momento de superação dialética dessa contradição. Resolver o estatuto desse poema seria então uma questão capital para precisar no que consiste essa superação.

As duas primeiras estrofes ocorrem na forma de um diálogo no qual a resposta do interlocutor não está presente. Na terceira, esse interlocutor é ejetado e o primeiro plano é tomado pelo eu-lírico em um monólogo. A primeira estrofe do poema está posta no modo ilocutório da recomendação. Ela recomenda a um interlocutor ou interlocutora não especificado<sup>5</sup> que não cometa suicídio nem busque o esquecimento. A leitura canônica desse poema é condensada por Jeffrey Baker com as seguintes palavras:

[Keats estaria recomendando que o interlocutor] ‘Não oblitere, sob nenhum dos meios aqui especificados, sua consciência, porque, se você fizer isto, sua consciência será obliterada’. A voz não ouvida do diálogo bem pode protestar aqui que era exatamente isso que ela queria fazer; mas essa tréplica é preterida por ‘aflição desperta’<sup>6</sup>. A implicação é que o despertar em si tem um valor que não deve ser entregue. As palavras lutam uma contra a outra, e, embora o leitor possa ter dúvidas quanto ao desfecho, Keats claramente pretende que a ‘aflição’ ceda a ‘desperta’. (BLOOM, p. 57, *nossa tradução*)<sup>7</sup>.

Tudo nesse perspicaz resumo agrega à ideia de que estamos diante de uma confirmação do esquema traçado por Vizzioli, e a razão se tornou a conselheira por excelência da emoção. Aqui, a voz em primeiro plano personifica essa razão, e a emoção, muda, busca sem sucesso debater. O esquema canônico estaria salvaguardado. Entretanto em que medida o poema não torna sua própria tessitura contra si mesmo e problematiza essa segurança? Na primeira estrofe, é possível notar a busca pela perfeição de um esquema simbólico no qual todo o sentido dessa advertência é casado com o modo como ela é posta e a emoção coincide com os símbolos elencados pela razão. Na abertura do poema, a dupla negativa “No, no” no esquema rítmico em que uma é sílaba forte e a outra fraca, soa como a dupla toada do sino. Ela marca a hora da morte aludida, mas mencionada apenas indiretamente, como uma marcha fúnebre. Contribui com isso o fato de todos os verbos conjugados pela segunda pessoa (“go”, “twist”, “suffer”, “Make”, “let”) apresentarem sujeito elíptico. Isto é, o sujeito desses verbos não é mostrado na oração. Essa elipse indica a partida desse sujeito, sua ausência por meio da morte. Ao longo de todo o poema, é possível observar também, ainda no plano sintático, o esquema Sujeito-Objeto-Verbo (Ex.: “For shade to shade will come”, v.9; “thy mistress some rich anger shows”, v. 18, providencialmente a localização deste sendo o dobro da daquele). Esse esquema também distancia o agente de sua atividade, de maneira não menos efetiva do que a elipse.

A figura a partir da qual se atribui voz ou poder de resposta a uma forma ausente ou

<sup>5</sup> Conforme aponta Jeffrey Baker (2007), grande parte da bibliografia crítica aponta a irmã de Keats como possível interlocutora desse poema.

<sup>6</sup> A tradução é de Péricles Eugênio da Silva Ramos (KEATS, 1986).

<sup>7</sup> No original: “Do not, by any of the means specified here, obliterate your consciousness, because, if you do, your consciousness will be obliterated.’ The unheard voice in the dialogue might well protest here that was exactly what he wanted to do; but such a rejoinder is preempted by ‘wakeful anguish.’ The implication is that wakefulness itself has a value that must not be surrendered. The words battle against each other, and while the reader may have doubts about the outcome, Keats plainly intends that ‘anguish’ submits to ‘wakeful.’”

inanimada (morta) se chama *prosopopeia*. A prosopopeia consiste em uma impropriedade semântica, a partir da qual se atribuem traços e propriedades humanas a uma entidade ausente, morta, supernatural ou inanimada<sup>8</sup>. No caso do poema analisado, essa figura está em ação quando o eu-lírico demanda resposta desse interlocutor supostamente morto. Quintiliano define a prosopopeia de uma maneira que serve não apenas para a “Ode à Melancolia” como para toda a arte poética que demanda a criação de personagens (*prosopon poiein*, fazer uma pessoa). Segundo a *Instituição Oratória*, por meio da prosopopeia “desvendamos os pensamentos dos adversários, como se falassem consigo mesmos”, e ela permite “fazer os deuses descer [sic.] dos céus e evocar os infernos” (QUINTILIANO, 2016, p. 415). A prosopopeia então pressupõe a animação da matéria morta, mas ela não é uma pressuposição a sério. Ela nada mais seria do que a atribuição de uma máscara, como o nome também indica<sup>9</sup>, e essa tentativa de atribuição de uma voz ou máscara ao morto ou ausente atravessa o poema inteiro em seus pontos principais. Ao se dirigir ao ausente, a esse morto, o poeta não apenas torna suas costas quanto ao público, mas também exige de seu endereçado uma resposta – ele exige não falar sozinho.

Não apenas isso, o poema se compõe como uma sucessão de símbolos da morte, sem que esta seja jamais nomeada. Assim como o sujeito elíptico das atividades de suicídio e esquecimento, ela também é inominável. Isso reforça o casamento entre morte e o sujeito da voz silenciada no diálogo (silenciada, é claro, por estar morta). Os símbolos que se sucedem na primeira estrofe são todos da tradição grega, com exceção de uma que remonta à tradição cristã, o *rosário*<sup>10</sup>. O rosário de “amoras parcas”, na tradução de Augusto de Campos (BYRON, 2009, p. 155), sugere que a recomendação possa ser lida também como uma prece. Na verdade, o poema inteiro pode ser lido como uma prece, ou literalmente um rosário cujas partes são esses símbolos da morte. Ele seria, em suma, literalmente um rosário da morte, ou uma sequência de orações à morte. O rosário, figura tão perturbadora no meio da primeira estrofe, surge então como a figura das figuras no poema. Keats estaria na verdade entretecendo um rosário de símbolos, todos em sequência, mas essa sequência é sincrônica como a quase uniformidade do tempo verbal no presente sugere. Assim como a prosopopeia que o origina, essa oração também é um pedido desesperado por uma resposta. Seus símbolos estão dispostos simultaneamente, mas sem coincidência espacial. O fato de o poema os apresentar no mesmo tempo verbal, porém, gera uma tensão com o fato de que a sucessão linguística não permite que eles estejam copresentes. O rosário então perturbaria todo o tecido da realidade, uma vez que exige que o espaço se torne uma metáfora para o tempo (isto é, que a copresença espacial sugerida pelas formas verbais torne copresentes símbolos que não são mencionados simultaneamente, nem podem ser). Pela mesma moeda, a relação pode ser invertida, com o que temos uma tensão genuína no modo de cognição do poema.

No entanto não podemos nos apressar nesse questionamento antes de terminar de ler o poema inteiro. O rosário é uma figura poderosa na “Ode à Melancolia”, e merece ser retomada depois. O mesmo vale para a prosopopeia. William Empson (1966) em sua singular análise das ambiguidades nesse poema<sup>11</sup>, afirma que o modo negativo da primeira estrofe só pode sinalizar que o interlocutor tinha uma vontade muito forte de ir ao Letes e de cometer suicídio, já que

<sup>8</sup> Cf. Fontanier, 1968, 404ff; Fiorin, 2014, pp. 51-55; De Man, 1984, pp. 67-81.

<sup>9</sup> De Man, 1984, pp. 77-78.

<sup>10</sup> Essa figura, novamente como nota Baker em sua cuidadosa *close reading*, também é causa de muito alvoroço na fortuna crítica por perturbar uma sequência temática e não designar com tanta precisão quanto os outros símbolos seu significado.

<sup>11</sup> Segundo Empson, a “Ode à Melancolia” é de uma ambiguidade radical, uma vez que se dita por impulsos e recomendações absolutamente contraditórias.

foram necessárias quatro negações da parte do enunciador (“No, no, go not... neither twist”). Como visto, o interlocutor parece já ter ido, com o que essas recomendações se tornam um lamento ou pedido desesperado<sup>12</sup>. Na segunda estrofe, com efeito, o modo ilocutório é levemente alterado, sendo descritivo e prescritivo. A segunda estrofe fala da melancolia como algo que inevitavelmente *cai* (“fall”) sobre o interlocutor. O uso desse verbo pode ser uma insistência da prosopopeia, já que dota uma entidade abstrata da capacidade de cair. Essa queda é relacionada por Cleanth Brooks (1957) às demais metáforas meteorológicas na estrofe, o que lhe permite aproximar a imagética de Keats nesse poema à dos poetas metafísicos. Nesse caso, a metáfora utilizada para a melancolia não é humana, mas natural: a chuva.

O poeta passa então a recomendar ao interlocutor que condense (“Purga”, na tradução de Augusto de Campos, ou “Sacia” na de Péricles Eugênio da Silva Ramos<sup>13</sup>) esse sentimento em uma entidade simbólica, uma metáfora natural: o arco-íris ou a peônia<sup>14</sup>. Identificada a essas metáforas naturais e ao processo de simbolização, a interação com a melancolia passa a ser o próprio fazer poético. O arco-íris e a peônia são também imagens que tematizam a tensão entre as figuras de eternidade e mortalidade. A primeira é uma ilusão óptica que eventualmente desaparece, mas, ditada pela regularidade dos fenômenos naturais, não tarda em se originar novamente da mesma forma. Igualmente, a flor, tradicionalmente associada à beleza, é um objeto natural que morre, mas nasce e existe segundo um modelo orgânico próprio, singular, irrepitível, que surge e ressurgue segundo o mesmo padrão. Essa melancolia do poema não deixa de ser a melancolia do próprio fazer poético. Por mais que recorra a essas imagens, o poema é incapaz de atingir uma unidade indivisível e tão igual a si como o arco-íris ou a peônia. Em vez disso, tudo o que as figuras do poema conseguem fazer é se originar em sucessão de nomes que não são a mesma coisa, mas carregam a mesma descontinuidade quanto àquilo que designam. Além disso, sua designação é a morte, sentido oposto ao que as imagens naturais designam. A confusão ocasionada entre a melancolia e a criação poética gera um ponto de indecidibilidade no interior do poema. Não mais é possível determinar se Keats está direcionando sua fala a um ausente de quem exige resposta ou a si mesmo como poeta (com o que o silêncio se torna ainda mais angustiante). Ou melhor, se esse ausente é o próprio poeta. Nesse caso, ao dar as costas a sua audiência, a prosopopeia se torna uma busca por um eu que nem é capaz de coincidir consigo mesmo nem de responder a essa evocação.

Não surpreende que a recomendação seja rompida por uma nova recomendação logo após a menção a essas entidades naturais. A recomendação a que o interlocutor tome as mãos de sua amante é diferente daquela sobre o que fazer com a própria melancolia porque não mais trata de um sentimento que é próprio do sujeito a que se refere. Isso além de abrir um “x” no meio da estrofe, suspende também as hipóteses iniciais tanto de que se estaria tratando da irmã do poeta quanto de que o interlocutor estaria morto, ou de que esse morto seria ele mesmo. Ou talvez esteja mesmo, uma vez que a emoção, a melancolia, foi separada quanto a esse interlocutor no sistema semântico do poema, tornando-o um ser apático como apenas mortos podem ser. Ao recomendar que esse interlocutor morto “tome” a mão de sua amada, caso ela seja tomada por alguma “cólera rica”, na tradução de Péricles Eugênio, o poema na verdade pode estar falando sobre o próprio poema novamente. As recomendações, como apontado, podem ser vistas como recomendações sobre como se fazer um poema, e essa recomendação de agora abre uma fenda intransponível entre o sentimento e o poeta no momento da criação

---

<sup>12</sup> Ver também Haverkamp, 1990.

<sup>13</sup> BYRON, 2009 e KEATS, 1986, respectivamente.

<sup>14</sup> Cleanth Brooks (1957) entende que a associação do sentimento a entidades celestiais como o arco-íris e as nuvens aproxima Keats dos poetas metafísicos em termos de imagética.

poética. Se o poeta deve se alimentar do sentimento do outro, esse sentimento não lhe pertence. A melancolia diante do arco-íris e da peônia seria então uma transferência desse pathos para fora do poeta também. Jeffrey Baker (2007) nota que a repetição da conjunção “Or” (“Ou”) no início dos três versos no meio da estrofe, embora sejam vistas por Robbert Gittings (1970, p. 79) como personificação da melancolia, bem podem ser um ruído que não tem significado. Ou antes, como a melancolia foi separada quanto ao sujeito, essa não significação que esse ruído inscreve no meio do poema não deixa de ser a própria melancolia, aqui tornada uma repetição mecânica e sem sentido. Longe de ser uma força que move a poesia, o pathos se tornou o efeito mecânico de um ruído linguístico.

O anacoluto<sup>15</sup> que abre um “x” no meio das recomendações no terceiro verso começado com “Or” é seguido também por uma mudança de tom. A ação que se recomenda não é mais o passivo sofrimento ou a tentativa de utilizá-lo criativamente. Antes, a ação recomendada é violenta e talvez mesmo desesperada: o poeta manda que o interlocutor aprisione (“Emprison”), o modo da ordem tão violento quanto o sentido do verbo, a “mão suave” (na tradução de Péricles Eugênio) da amante. O ato de aprisionar se torna tão mais violento quando se percebe que sua violência é direcionada a uma “mão suave” e contradiz também a próxima ordem: de que “deixe-a delirar” (também na tradução de Péricles Eugênio). O ato poético se torna então um ato de postulação violenta, sem o qual nenhuma suavidade pode ser liberada. Além disso, ele é um ato em descontinuidade consigo próprio. O rompimento inserido na segunda estrofe não deixa de ser uma perda de sentido, portanto, como a repetição gaga do “Or” e também a repetição do “and” no mesmo verso (“Emprison her soft hand, and let her rave”)<sup>16</sup>. Essas repetições não são assimiladas pelo sistema simbólico do poema e se tornam ruídos em seu interior. Paradoxalmente, a coerência do poema repousa justamente sobre esses ruídos e não em sua dimensão simbólica.

Em meio a essa contradição o poema chega, cruzado, a sua terceira estrofe. Nela, o poema afirma que a beleza é algo que parte deste mundo, que “se esvai” ou “perecerá” (Keats foi muito mais assertivo do que seus tradutores brasileiros selecionados para esta análise: afirma que a beleza “*must die*”, *deve morrer*). No templo do Prazer, casa da beleza, lá há um altar para a Melancolia. A insistência da maiúscula faz um intérprete que as confirmou nos manuscritos, como Robert Gittings (1979) ver fortalecida a hipótese de uma melancolia personificada. Não obstante, contrário a qualquer sujeito do enunciado (seja enunciadador, enunciatário e mesmo autor e leitor), essa melancolia tem acesso a esse templo. Ao personificar esse ente inanimado, a voz de Keats pressupõe que ele possa responder. O poder da voz de atribuir máscara e sentido a uma matéria morta é também um veneno, já que, ao colocar ambos no mesmo patamar, ele não permite apenas que o morto esteja vivo, mas que o sujeito dessa voz esteja também morto. O templo do Prazer está aberto apenas àquele que se permite ser levado pelas emoções a ponto de abrir mão da unidade entre corpo e alma. Essa terceira estrofe surge em meio a uma radical

<sup>15</sup> De acordo com Lausberg (1982), os períodos sintáticos são formados por duas partes: uma prótase, elemento que “cria tensão”, e uma apódose, elemento que “dissolve a tensão” (p. 261). Chama-se anacoluto ao “período no qual a prótase não está seguida de uma apódose *correspondente*” (p. 264, *nosso grifo*). Na “Ode à Melancolia”, há um anacoluto quando a prótase “When the melancholy fit shall fall” (“se acaso o veneno da melancolia/ Cair do céu” na tradução de Augusto de Campos, ou “quando o acesso da melancolia/ De súbito cair” na de Péricles Eugênio) não é completada pela apódose “if thy mistress some rich anger shows” (“se em tua amante algum ressentimento aflora”, ou “se a amada mostrar cólera rica” naqueles respectivos tradutores). A distância entre prótase e apódose, e as outras apódoses que completam essa prótase, desenham propriamente um “x” bem na estrofe central, bem no meio do poema.

<sup>16</sup> Essa figura é chamada na retórica de “parequema”, quando se termina uma palavra com a mesma sílaba que dá início à próxima. Cf. Fiorin, 2014, p. 112.

indeterminação da subjetividade, o que continua em seu aspecto estilístico por ser aberta por um pronome, “She”, cuja referência é incerta. Quando o poema diz “*She dwells in Beauty*” (“A Beleza é seu lar”, em Augusto de Campos; “*Ela mora com a Beleza*”, em Péricles Eugênio), a quem se refere esse pronome “She” (“seu”; “Ela”)? Em se tratando a terceira estrofe como monólogo, isso significa que a voz com a qual a primeira e a segunda dialogavam foi expulsa do poema. Assim, “Ela” poderia se referir à interlocutora, que estava determinada a se lançar ao esquecimento. A julgar pela proximidade, uma leitura puramente gramatical e lógica pode mostrar que “Ela” é a “amada”, e, por extensão, se refere à Melancolia. Também a palavra “mão” (“hand”) ressurgue nesta estrofe, a mão da Alegria, nos próprios lábios. Essa mão pertence à personificação principal do poema, a Alegria, que não apenas tem as mãos ao lábio, mas dá adeus, sente um “Prazer dorido” e, mais importante, “se faz veneno enquanto a boca suga, pura abelha;” (na tradução de Péricles Eugênio). Ao contrário do poema inacabado de Percy B. Shelley, a ode de Keats é o triunfo da morte e não da vida. Isso não deixa de encenar também uma contradição entre a Alegria e o atributo dado a ela no final do poema, a tristeza: a alma daquele que se envenena em nome da beleza e de tantos altos sentimentos experimentará “a tristeza” do poder da Alegria. Em resumo, a Alegria tem um poder triste, tornando-se outra emoção que se confunde à melancolia.

Há uma hipótese ainda mais perturbadora para a ambiguidade referencial desse “She”. Se, como foi dito acima, a prosopopeia equipara o vivo ao morto, permitindo não apenas que o morto esteja vivo, mas que o vivo esteja morto, pode ser a própria matéria morta quem emitiu esse monólogo. Não raro a fortuna crítica considera esse poema como uma progressão dialética que chega a uma síntese na terceira estrofe, onde se produz de fato a poesia. Na primeira estrofe, a prosopopeia exigiu uma resposta do morto, sem sucesso. Na segunda, ela se confundiu a esse morto, chegando a emitir sons sem sentido. Na terceira, o morto teria então a vantagem e expulsaria o poeta do poema referindo-se a ele na terceira pessoa do singular, “She”. De acordo com Paul de Man (1984, pp. 67-81), a prosopopeia é por excelência a figura da poesia lírica, uma vez que o poder da voz em atribuir máscara e vida a uma matéria morta é a consagração dessa voz como poder do sujeito lírico na poesia. Entretanto a estrutura da prosopopeia permite uma inversão de propriedades, um *quiasmo*. Essa figura consiste na inversão de atributos entre opostos (cf. LAUSBERG, 1982, §§53; 392). No caso, na mesma medida em que a invocação pela prosopopeia permite ao morto receber vida, isso reflete de volta na voz da invocação tornando-a por sua vez em matéria morta. Essa inversão não é um processo alegre, mas também não é um processo triste ou rabugento. Como todo processo fúnebre, ela tem em seu centro uma entidade fria e passiva, morta, apática<sup>17</sup>. Por essa razão, as figuras geradas por essa voz da última estrofe (qualquer que seja seu estatuto referencial, como voz poética, ela é uma voz morta e apática) são incompatíveis consigo mesmas, fazendo do oximoro a figura por excelência da tensão. Essa imagem autocontraditória que expressa uma tensão interna, uma situação de conflito permanente, se dá a partir da combinação entre uma substância e uma qualidade ou atributo que lhe é incompatível: a tristeza da uva da Alegria, ou do templo da Alegria.

O oximoro segundo o qual Keats faz da alegria algo triste estrutura o poema sem resultar no triunfo de uma possível contradição entre razão e emoção por um de seus elementos. Na verdade, a superação dessa contradição ocorre na forma de uma renúncia. O rosário inscrito no início do poema é, com efeito, sua figura mais característica. Todavia, com certeza não é mais um símbolo. O rosário é uma figura que desfigura, uma vez que ele não apenas é heterogêneo

<sup>17</sup> Essa matéria morta não é necessariamente o corpo de John Keats sendo carregado no caixão por seus amigos em Roma após seu falecimento. Embora tenha escrito esse poema quando já se aproximava de ser levado pela tuberculose, não é o próprio corpo que Keats inscreve no interior do poema, mas a própria poesia.



quanto aos símbolos que sucede e também abriga (vem da tradição católica enquanto os que o precedem são da tradição greco-romana e os que o sucedem são imagens naturais depois personificações de estados de espírito), como também está em contradição consigo próprio. O rosário, como foi dito, deveria ser uma metáfora do próprio poema, logo se associa a ele por uma relação de similaridade. Contudo o poema em si não é uma sucessão de similaridades, mas uma cadeia de símbolos contíguos dispostos sobre um eixo metonímico. Isso faz do rosário a metáfora de uma metonímia, que por sua vez também cai em outro abismo, já que são metáforas dispostas metonimicamente. A sucessão das metáforas já é em si um atestado do fracasso da metáfora em sua condensação simbólica. O fato de cada uma das metáforas não ser adequada o bastante para designar o inominável – a morte – exige que ela seja suplementada por outra metáfora e assim em diante. O rosário então seria a metáfora das metáforas, mas não deixa de ser também a metáfora da desfiguração da metáfora. Ela é a figura que em si estrutura o poema, já que o rosário é a sequência de orações dispostas por contiguidade, mas que ao mesmo tempo suspende seu estatuto retórico para a mais variada quantidade de aberrações referenciais, como visto.

Não surpreende que esse rosário termine com uma contradição entre corpo e alma. A ligação entre corpo e alma é também uma ligação metafórica, em que duas coisas de domínios distintos se unem em uma só – matéria e espírito. Essa metáfora é desfeita justamente pela estrutura metonímica na qual ela é posta, demonstrando que a relação de necessidade entre corpo e alma nada mais é do que uma relação de contiguidade e, como tal, não tem justificção. Por meio do quiasmo engendrado pela prosopopeia, o corpo triunfa sobre a alma, mas, como tal, se só pode triunfar sem alma, seu triunfo é necessariamente sua morte. O poema termina descobrindo aquilo que ele já sabia desde o começo: que na verdade seu assunto sempre esteve morto – seja ele o interlocutor suicida, seja ele o próprio poeta. Por isso o interlocutor não responde, e por isso ele requer a separação entre matéria e alma. A poesia já está morta, e sua beleza, fora de alcance. Enquanto símbolo católico, o rosário é também o de uma renúncia, a renúncia do símbolo, da unidade simbólica entre corpo e alma, matéria e espírito, poesia e beleza. Essa expulsão da beleza quanto ao território da poesia não faz dela algo propriamente feio<sup>18</sup>. Segundo esse poema, a beleza é o lar da melancolia e da alegria, duas emoções que o poema não consegue fixar direito e acabam colapsando em coisas distintas. Essa incapacidade de o poema fixar imagens de emoções e sua expulsão quanto à casa da beleza torna a poesia não algo feio, mas apático. Entende-se por apático aquilo que não tem pathos, que é heterogêneo quanto a qualquer emoção. Por essa razão a poesia é incapaz de precisar suas emoções, não por elas serem fortes demais, mas por elas não pertencerem a ela. A poesia, com a máscara mortuária da prosopopeia, não é feia, mas sem emoção. Em vez de transbordar, as emoções simplesmente não conseguem se unir. Por isso também o poema está sempre tratando da morte, e sempre a redescobrimo em todo canto. Todas as figuras apresentadas na sucessão do poema não deixam de dizer todas a mesma coisa: morte. O poema nada mais é do que a tentativa, que também é uma desistência, de dizer sempre a mesma coisa. Os ruídos e entrecruzamentos da segunda estrofe são essa repetição mórbida e mecânica do único estado no qual sua matéria permanece, o da morte. O interlocutor, no primeiro verso, não está em vias de cometer suicídio, posto que já começa o poema morto. A Ode posta no modo de uma oração não seria o de uma prece, mas um lamento, o pranto ou luto<sup>19</sup>. Também a queda da melancolia sobre o interlocutor é tão violenta e arbitraria quanto seu ato de tomar, aprisionando, as mãos de sua

---

<sup>18</sup> Certamente há quem veja feiura na morte, mas o poema de Keats não faz essa associação.

<sup>19</sup> Anselm Haverkamp, 1990, em leitura mais psicanalítica, fala em “mourning”, esse modo ruminante do luto que aqui cabe perfeitamente também.

amada. Esses são os atos violentos e arbitrários de duas coisas que não se relacionam, uma matéria apática e a emoção. Para se relacionarem esses heterogêneos, apenas por um ato violento, cuja legitimidade é contestada pela própria maneira como ocorre. Em suma, é a violência da máquina que, como matéria morta, funciona apenas na base do tranco.

Como foi demonstrado, o estilo de Keats ao longo da “Ode à Melancolia” é bem parecido com essa percepção. A poesia emerge não como uma reconciliação entre razão e emoção na relação harmônica de uma lapidação mútua, mas como sua visão negativa. A leitura resistente, na qual o poema celebra essa união, pode ser um estágio necessário de sua leitura, mas não é o que o poema transmite. A “Ode à Melancolia” desfaz toda união simbólica em uma série de contingências cuja unidade não é apenas violenta, mas desfigurante. Seu resultado apenas pode ser a visão não mais de pranto e lamentação quanto à morte, mas de uma apatia que é típica dessa morte. Longe de ser uma visão da morte, ela se revela enfim como algo que sempre já estava morto. Caso sigamos a descoberta desse poema, a linguagem da poesia de maneira alguma é uma linguagem de reconciliação, simbolismo, articulação, e até mesmo de reflexão e percepção, no sentido que permite uma articulação entre a matéria verbal da poesia e as emoções humanas. Essa articulação só pode ser uma de mútua rejeição, a visão negativa dessa reconciliação e não sua reconciliação de fato. O pathos, assim como a estesia<sup>20</sup>, postula aqui uma unidade que está sendo negada. Keats olha para a poesia e para a emoção e entende que o acesso de uma à outra só pode se dar com base em uma renúncia àquilo que lhe é essencial. A relação entre elas não entretém qualquer semiose, tampouco qualquer causalidade. Essa visão é puramente formal e dissociativa, a poesia como um processo que separa duas coisas em suas particularidades. No entanto não é essa absoluta apatia que, ao final do poema, termina suspensa em um templo que não pertence aos homens. Ao contrário, essa apatia ganha acesso ao terreno da poesia por renunciar ao terreno do pathos. Por outro lado, tampouco isso implica em uma celebração do racional como aquele que derrota o emocional. O poema se tece de ruídos, de oximoros radicais e de atitudes violentas e abruptas. Nem razão nem emoção têm lugar na poesia vista pela “Ode à Melancolia”. Quem sai vitoriosa do duelo entre razão e emoção não como forma superior, mas como negação, é a mais absoluta apatia. E só pode ser essa visão absolutamente apática e morta que ganha acesso ao território da poesia.

## Referências

- ARNOLD, M. *Essays in Criticism – Scholar’s Choice Edition*. 1 ed. Sacramento: Creative Media Partners, 2015.
- BAKER, J. Nightingale and Melancholy. In: BLOOM, H. (ed.) *Bloom’s Modern Critical Views: John Keats – Updated Edition*. 1 ed. New York: Chelsea House, 2007.
- BROOKS, C. The Artistry of John Keats: A Modern Tribute. In: THORPE, Clarence, BAKER, C. & WEAVER, B. (eds.). *The Major English Romantic Poets: A Symposium in Reappraisal*. 1 ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
- BYRON, G. G. *Byron e Keats: Entreversos*. Trad. Augusto de Campos. 1 ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.
- CARTER, R.; McRAE, J. *The Routledge History of Literature in English*. 2 ed. Abingdon:

<sup>20</sup> Já que vem de *aesthesis*, sensação, logo a possibilidade de, pelos sentidos, unir o inteligível ao sensível.

Routledge, 2001.

DE MAN, P. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Introduction by Wlad Godzich. 2 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DE MAN, P. *The Rhetoric of Romanticism*. 1 ed. New York: Columbia University Press, 1984.

EMPSON, W. *7 Types of Ambiguity*. 1 ed. New York: New Directions Paperbook Edition, 1966.

FIORIN, J.L. *Figuras de Retórica*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours*. 1 ed. Paris: Flammarion, 1968.

GITTINGS, R. *The Odes of Keats and their Earliest Known Manuscripts*. 1 ed. Ohio: Kent State University Press, 1979.

HAVERKAMP, A. Mourning Becomes Melancholia – A Muse Deconstructed: Keats's *Ode on Melancholy*. *New Literary History*, Vol. 21, No. 3, pp. 693-706. Spring 1990.

KEATS, J. *The Complete Poems*. 1 ed. London: Penguin Books, 1988.

KEATS, J. *Poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 1 ed. São Paulo: Art, 1986.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 1 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PETTET, E.C. *On the Poetry of Keats*. 1 ed. London: Cambridge University Press, 1957.

QUINTILIANO, M. F. *Instituição Oratória*. Tomo III. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

VIZZIOLI, P. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GINZBURG, J. (org.) *O Romantismo*. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 1978.

Recebido em: 12/08/2020

Aceito em: 19/10/2020