



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Carlisson Morais de Oliveira

Álvares de Azevedo e bipolaridade: uma iluminação recíproca

João Pessoa
2023

Carlisson Morais de Oliveira

Álvares de Azevedo e bipolaridade: uma iluminação recíproca

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor na área de concentração "Literatura, Teoria e Crítica".

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.

João Pessoa

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

048á Oliveira, Carlisson Morais de.
 Álvares de Azevedo e bipolaridade : uma iluminação
 recíproca / Carlisson Morais de Oliveira. - João
 Pessoa, 2023.
 82 f. : il.

 Orientação: Hermano de França Rodrigues.
 Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

 1. Ultrarromantismo. 2. Binomia. 3. Transtorno
 afetivo bipolar. I. Rodrigues, Hermano de França. II.
 Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)

Carlisson Morais de Oliveira

Álvares de Azevedo e bipolaridade: uma iluminação recíproca

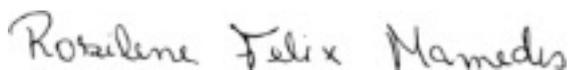
O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 18 de dezembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:



Profa. Dra. Eneida Maria Gurgel de Araújo
Universidade Estadual da Paraíba



Prof. Dr. Jailto Luis Chaves de Lima Filho
Universidade Federal da Paraíba



Profa. Dra. Rosilene Felix Mamedes
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. Valdereto Alves da Silva
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Letras.



Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.
Orientador

João Pessoa, 2023.

A Nathalya, Aurora e Pérola.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Hermano Rodrigues, pelas orientações nos últimos anos e pela paciência.

Às minhas amigas Aline Cunha e Elisângela Sedlmaier, pelas conversas e pelos incentivos.

Aos meus amigos Gilbran Oliveira e Maxwell Silva, pelas conversas e pelos conselhos.

Aos colegas da Universidade Federal do Acre que me ajudaram no difícil percurso de equilibrar o doutorado, o trabalho acadêmico e as responsabilidades familiares.

Aos meus pais e a minha irmã, pela ajuda nos momentos difíceis.

A Nathalya, por todo suporte absolutamente indispensável.

Às minhas filhas, pela alegria de vê-las crescer, brincar, aprender e pelo que me ensinam todos os dias.

Autopsicografia

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Fernando Pessoa

"Nota-se, ainda, que o professor Wasserman tem um desejo intenso de, na sua interpretação da poesia, superar a insipidez da chamada escola histórica e de transpor o fosso que separa os *new critics* dos "críticos acadêmicos", adotando a doutrina, que de nenhum modo é nova, dos primeiros (a de que um poema é, antes de mais nada, não um documento histórico, mas um organismo de direito próprio que deve ser recriado pelo crítico) sem abandonar os métodos tradicionais de explicação (recurso à biografia, a passagens paralelas às do poema que está sendo estudado, extraídas de outros escritos do autor ou de seus contemporâneos, etc)".

"Primeiro perguntaria a mim mesmo, à maneira "francesa", terra a terra, factual: *De que é que trata todo o poema*, em seus termos mais óbvios, mais simples?" (grifo do autor).

"A "Ode sobre uma urna grega" ou conteúdo *versus* metagramática"
Leo Spitzer

RESUMO

A premissa desta tese é dupla: a leitura da poesia de Álvares de Azevedo, a partir da bipolaridade, ajuda a percepção de sua poesia; simultaneamente, sua poesia — sua arte com as palavras — ajuda a iluminar os estados e os sentimentos dos bipolares. O trabalho é dividido em duas partes. Na primeira, discutem-se o autor e suas obras; na segunda, as influências e abordagens acadêmicas. Em particular, defendemos que a divisão da *Lira dos vinte anos*, nas conhecidas, "Primeira" e "Segunda", pode ser lida como agrupamentos de poesias majoritariamente, mas não, exclusivamente, ligadas aos dois estados da bipolaridade: "Primeira parte", depressão; "Segunda parte", mania. Assim, propomos uma leitura, para a binomia citada pelo próprio Álvares de Azevedo na *Lira*. No primeiro capítulo aborda-se a questão do autor, na crítica literária, baseando-se em Barthes e Landy. No segundo, discute-se a sua bipolaridade, pois é amplamente influenciado pela obra *Touched with Fire* de Kay Redfield Jamison (1993). Inicia-se com um comentário sobre a bipolaridade, a partir da psiquiatria, particularmente do DSM-5-TR (2023) e Diogo Lara (2009), detalhando a bipolaridade Tipo I, Tipo II e Ciclotimia. O terceiro capítulo é composto por análises de poesias abordadas, individualmente, dividindo-se em duas seções: a) para cima; b) para baixo.

Palavras-chave: ultrarromantismo; binomia; crítica biográfica; psicose maníaco-depressiva; transtorno afetivo bipolar.

ABSTRACT

The premise of this thesis is twofold: reading Álvares de Azevedo's poetry, based on bipolarity, helps the perception of his poetry; simultaneously, his poetry — his art with words — helps illuminate the states and feelings of bipolar people. The work is divided into two parts. In the first, the author and his works are discussed; in the second, academic influences and approaches. In particular, we argue that the division of the *Lira dos Vinte Anos*, into the well-known "First" and "Second", can be read as groupings of poetry mostly, but not exclusively, linked to the two states of bipolarity: "First part", depression; "Second part", mania. We selected some poems that show the poet's awareness, in the circle of bipolarity, which I called "Complete Cycle". Therefore, we propose a reading for the binomial mentioned by Álvares de Azevedo himself in *Lira*. The first chapter addresses the issue of the author, in literary criticism, based on Barthes and Landy. In the second, his bipolarity is discussed, as he is largely influenced by the work *Touched with Fire* by Kay Redfield Jamison (1993). It begins with a commentary on bipolarity, based on psychiatry, particularly the DSM-5-TR (2023) and Diogo Lara (2009), detailing bipolarity Type I, Type II and Cyclothymia. The third chapter is composed of analyzes of individually addressed poems, divided into two sections: a) upwards; b) down.

Keywords: ultra-romanticism; *binomia*; biographical criticism; manic-depressive psychosis; bipolar affective disorder.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ênfase na história da crítica literária	19
Figura 2 - O retorno do autor	22
Figura 3 - Estados de humor	27
Figura 4 - Exemplo de estados de humor de uma pessoa com bipolaridade	27
Figura 5 - Variação na alternância de humor	28
Figura 6 - Produção musical de Schumann	43

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparação entre luto e episódio depressivo maior (DSM).....	39
Quadro 2 - Poetas e escritores com bipolaridade	44

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AA Álvares de Azevedo.
- BNCC Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018).
- DSM-5-TR™ Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2023).
- OC *Obras completas* de Álvares de Azevedo. Organização de Alexei Bueno (AZEVEDO, 2000).
- PC *Poesias completas* de Álvares de Azevedo. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos e organização de Iumna Maria Simon (AZEVEDO, 2002).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O AUTOR: MORTO OU NÃO PARA A CRÍTICA? UMA BREVE QUESTÃO METODOLÓGICA	18
3	O TRANSTORNO AFETIVO BIPOLAR	26
3.1	A BIPOLARIDADE	26
3.1.1	Primeira tradução: da genética para o humor	28
3.1.2	Segunda tradução: do humor para os sintomas psiquiátricos	31
3.1.2.1	<i>Transtorno bipolar tipo I</i>	31
3.1.2.1.1	Episódio maníaco	32
3.1.2.1.2	Episódio hipomaníaco	35
3.1.2.1.3	Episódio depressivo maior	36
3.1.2.2	<i>Transtorno bipolar tipo II</i>	39
3.1.2.3	<i>Transtorno bipolar ciclotímico</i>	40
3.1.3	Terceira tradução: do humor para as palavras	41
3.2	A BIPOLARIDADE E OS POETAS ROMÂNTICOS	42
4	ANÁLISE DE POESIAS SELECIONADAS	48
4.1	PARA BAIXO — A DEPRESSÃO.....	48
4.1.1	"No mar"	49
4.1.2	"Sonhando"	53
4.1.3	"Cismar"	56
4.1.4	"Ai Jesus!"	59
4.1.5	"Anjinho"	61
4.1.6	"Anjos do mar"	64
4.1.7	"Tenho um seio que delira"	65
4.1.8	"A cantiga do sertanejo"	68
4.1.9	"Quando à noite no leito perfumado"	71
4.1.10	"Lembrança de morrer"	71
4.2	PARA CIMA — A MANIA.....	73
4.2.1	"Um cadáver de poeta"	73
4.2.2	"Ideias íntimas"	75
4.2.3	"É ela! É ela! É ela! É ela!"	77
5	CONCLUSÃO	78

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO	79
REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Como bipolar, tive encontros difíceis com Álvares de Azevedo no Ensino Médio. Quando estava mais animado, com humor mais elevado e era obrigado a ler tantas poesias depressivas, as recusava e falava mal da sua obra. Em outros momentos, quando estava mais deprimido, achava que ele escrevia muito bem e expressava poeticamente fortes emoções. Claro, só hoje, retrospectivamente, vejo que minha recepção era dessa forma: irregular e desigual. Assim, esta tese tem como base minha experiência escolar e como ela poderia ter sido diferente se as ideias aqui presentes fossem conhecidas por mim. É isso que norteia as páginas seguintes.

Assim, esta tese tem como objetivo preparar um livro contendo as seguintes partes: a) no primeiro capítulo a atual introdução; b) no segundo capítulo comenta-se sobre a bipolaridade; c) no terceiro capítulo as análises; d) o glossário (Apêndice A);). Este livro é pensado para o público em geral. Foi considerado como um produto pronto para a divulgação, inspirado nos doutorados profissionais. À medida do possível, evitarei a utilização de jargões desnecessários.

No primeiro capítulo, o foco é a publicação em revistas acadêmicas da área de Letras. Aqui, a inspiração veio do modelo *PhD by papers* presente no mundo de língua inglesa.

Como afirmamos no resumo, a tese tem uma hipótese dupla: a bipolaridade ajuda a iluminar a poesia de Álvares de Azevedo e a sua poesia — sua arte com as palavras — ajuda a iluminar os estados e os sentimentos dos bipolares. Naturalmente, essa hipótese baseia-se na afirmação de que Álvares de Azevedo foi bipolar. Esse assunto será tratado no primeiro capítulo.

Assim, nossa esperança é de que o livro possa ser lido por bipolares e não bipolares e que essa leitura possa enriquecer a compreensão da vida; os artigos ajudem a compreender Álvares de Azevedo, no movimento do romantismo e da sua bipolaridade e da bipolaridade dos autores que ele lia, contribuindo para a sua fortuna crítica.

Todavia, quero deixar claro que ninguém pode ser reduzido ao seu transtorno, principalmente alguém que nasceu há mais de 200 anos e que nunca foi diagnosticado por um profissional. Assim, nas análises, à medida do possível, vamos permanecer

nos limites dos textos. Espero que essas transgressões e continências disciplinares sejam bem-sucedidas. Continuo essa discussão no primeiro capítulo.

Sobre a seleção dos poemas, destacamos que não analisamos todas as poesias de Azevedo. O critério, para a escolha, foi a proximidade de algumas delas com o que poderíamos chamar de *campo semântico da bipolaridade*.

A bipolaridade é marcada por dois momentos distintos e sua alternância é relativamente regular. Assim, usando termos da psiquiatria de origem na psicose maníaco-depressiva, ela distingue-se por períodos de mania e de depressão. É natural que alguns indivíduos tendem mais para um polo que outros; mas, para o diagnóstico, como veremos no capítulo terceiro de modo aprofundado, é necessária a presença de pelo menos um episódio de cada tipo. Outra forma de destacar esses dois polos é "para cima" e "para baixo", relacionando os episódios com a direção do humor.

Essa forma de nomear os estados da bipolaridade é o que sustenta a divisão do quarto capítulo, com as análises propriamente ditas. O capítulo é dividido em duas partes: para cima e para baixo.

No subcapítulo "Para baixo", começamos com as oito poesias iniciais da "Primeira parte" da *Lira*, pulamos algumas poesias por semelhança temática e por questões de espaço (não seria possível analisar as 110 poesias de AA), selecionamos algumas do meio e encerramos com as que o poeta terminou a "Primeira parte". No subcapítulo "Para cima", analisamos metade das poesias da segunda parte.

Também não temos uma representatividade completa da poesia de Azevedo. Claro, o tom da maioria de seus poemas está aqui representado. Mas é importante registrar outros temas colocados de lado. O político, por exemplo, presente em "Pedro Ivo" e "Rex Lugebit", não estão nesse contexto. Algumas, com um fundo mais clássico, como "Itália", também foram eliminadas. Todavia queremos reforçar que AA é mais do que essa seleção feita. Ele não é só o poeta da morte, da depressão e da mania, etc. Convidamos os leitores a visitar sua obra completa nesta tese. Para as poesias de Álvares de Azevedo, presentes no segundo capítulo e antecedem as análises, usamos a obra de 1862, transcrita na *Wikisource*¹ estando em domínio público.

¹ A Wikisource é um projeto da Wikipedia Foundation que se constitui como uma biblioteca digital de textos em domínio público (Azevedo, 1862).

Para os trechos das poesias citadas, no corpo da análise, a edição utilizada foi a edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos, organizada por Iumna Maria Simon, a *Poesias Completas*. Nas citações dessa edição, o sobrenome "Azevedo" e o ano "2002" foram omitidos, para deixar o texto mais limpo. Assim, ela será referenciada, quando for necessária, pela abreviação PC, seguida da página citada. Essa edição também será usada na citação integral de poemas da seção "Esparsos".

Do mesmo modo, para os outros textos de Álvares de Azevedo, a edição utilizada foi a edição organizada por Alexei Bueno, a *Obra completa*. Nas citações dessa edição, o sobrenome "Azevedo" e o ano "2000" também foram omitidos. Ela será referenciada pela abreviação OC.

Outras edições de textos de Azevedo seguiram o padrão da ABNT.

No glossário, os verbetes tiveram como fonte o *Grande Dicionário Houaiss*.

2 O AUTOR: MORTO OU NÃO PARA A CRÍTICA? UMA BREVE QUESTÃO METODOLÓGICA

A reflexão sobre o fazer literário, como uma sequência de ênfases distintas dos "entes" envolvidos, constitui-se de autor, leitor, texto e contexto. Podemos perceber, entretanto que as escolas críticas formam-se, muitas vezes, em oposição à ênfase dada pelo grupo anterior. Nada muito diferente do que as posteriormente chamadas "escolas literárias".

Da mesma forma que os teóricos renascentistas buscaram, na antiguidade grega e romana, inspiração, para romper com os modelos da baixa Idade Média, os românticos romperam com os renascentistas. Leyla Perrone-Moisés mostrou-nos no seu amplo levantamento sobre a ruptura presente nos críticos modernos e nos críticos românticos:

Irei ainda mais longe: assim como a pós-modernidade decorre diretamente da modernidade, por negação ou exaustão da mesma, o projeto da modernidade decorria do romantismo. As contradições internas do romantismo (subjetivismo e universalismo, irracionalismo e iluminismo, espiritualismo e materialismo, projeto e nostalgia, etc) permanecem ativas na modernidade. Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação, autoteorização, autoquestionamento e autodissolução das artes — são propostas que, modificadas mas não abandonadas, partem do *Athenaeum* [revista literária alemã, 1798-1800, irmãos Schlegel], atravessam o primeiro e o segundo romantismo, manifestam-se nas vanguardas do século XX e atingem sua consequência lógica (talvez terminal) na chamada pós-modernidade. O romantismo inaugurou uma era crítica que talvez esteja chegando, hoje, ao seu término (1998, p. 188).

Assim, notamos que o romantismo efetua a grande ruptura com o classicismo, colocando a subjetividade no centro do fazer e do pensar literário. Esse momento deu maior ênfase ao "autor", como podemos observar em Sainte-Beuve:

Na história literária, como em outros lugares, os mecanismos que governam a sobrevivência e o esquecimento operam frequentemente de forma descontínua e são capazes de provocar reversões curiosas. As mudanças na reputação de Sainte-Beuve são um exemplo disso. Aclamado no século XIX como o pai e o mestre da crítica literária moderna, pouco lido e muito ridicularizado (cada um frequentemente em proporção direta ao outro) durante a maior parte do século XX, Sainte-Beuve, no início do século XX, -primeiro século, fez um reaparecimento dramático no mundo acadêmico, com um fluxo de publicações equivalentes a uma espécie de indústria de reabilitação

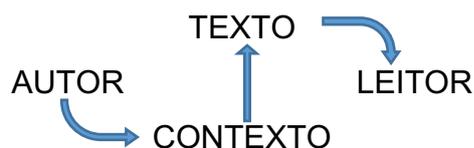
menor, em alguns casos apoiada pela grande afirmação de que Sainte-Beuve é central para a nossa compreensão do século XIX como um todo (Prendergast, 2007, p. 1).²

Com o início do nacionalismo, a língua, como instrumento na formação dos Estados-nação e no desenvolvimento/criação dos departamentos de letras (monolíngues), nas universidades europeias (pensemos na Prússia, por exemplo e na unificação da Alemanha), temos que, no século XIX e início do século XX, esse momento começou a atentar ao "contexto". É o surgimento da história literária moderna: a "história literária foi criada na era romântica" (Perkins, 2008, 338, tradução própria). Em reação à essa crítica, na metade do século XX, temos o desenvolvimento independente, por exemplo, do *New Criticism*, nos Estados Unidos e do chamado formalismo russo, na Rússia, os quais enfatizam o "texto". Por fim, na segunda metade do século XX, temos escolas que respondem a essas outras, como a Estética da Recepção (Jauss, 1979) e *Reader-response Criticism* (Tompkins, 1980) que enfatizam o "leitor".

Nesse cenário, gostaríamos de reforçar a ideia de *ênfase*. Como em todas as citações, a ênfase, em um ente (autor, contexto, texto e leitor) não significa que os críticos neguem a existência dos outros. Os formalistas russos, por exemplo, não negavam o contexto; ele só não era o objeto principal de preocupação desses críticos. É verdade que, em alguns casos, como em Wimsatt e Beardsley, que tomou posições mais radicais, porém, mesmo assim, a prática não correspondia diretamente ao programa teórico.

Podemos apresentar graficamente o movimento descrito da seguinte forma:

Figura 1 - Ênfase na história da crítica literária



² In literary history, as elsewhere, the mechanisms governing survival and oblivion often operate discontinuously, and are capable of delivering curious reversals. The changing fortunes of Sainte-Beuve's reputation are a case in point. Hailed in the nineteenth century as both the father and the master of modern literary criticism, scarcely read and much derided (each often in direct proportion to the other) for most of the twentieth century, Sainte-Beuve has, at the beginning of the twenty-first century, made a dramatic reappearance in the scholarly world, with a stream of publications amounting to something of a minor rehabilitation industry, in some cases backed by the large claim that Sainte-Beuve is central to our understanding of the nineteenth century as a whole

Fonte: elaborado pelo autor.

Nesse fluxograma, iniciamos pelo autor, juntamente com o destaque dado pela subjetividade do romantismo, continuamos para maior ênfase no contexto e, em seguida, como resposta, a ênfase no texto. Por fim, como nova ênfase, o destaque para o leitor.

Nesse contexto, podemos ler algumas afirmações de Barthes em "A morte do autor":

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à "pessoa" do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua "confidência" (2004, p. 58).

Ora, achar que o Ocidente, no início de sua chamada Era Moderna, inventou o autor, mesmo em itálico e com aspas e muito cuidado, é de um eurocentrismo exagerado. Como fica a literatura clássica ou oriental nesse enquadramento?

Ser contra explicar o texto pelo autor é agredir uma posição praticamente sem mais defensores. É óbvio que ninguém defende isso puramente. Não vejo ganho prático à crítica literária no reforço de um argumento já estabelecido.

Aproveitando os três artistas citados por Barthes no trecho acima, quero aprofundar a questão entre literatura, biografia e saúde mental, com Baudelaire, Van Gogh e Tchaikowski. Os três autores citados são, por "coincidência", bipolares (Jamison, 1993, p. 267, 269). Nos casos dos bipolares (como será tratado no capítulo seguinte), pelo menos, 1% da população possui esse transtorno. No Brasil, teríamos, hoje, algo em torno de 2 milhões seguindo essa proporção. Isso significa que temos 2

milhões de artistas da qualidade de Baudelaire, Van Gogh e Tchaikowski no país hoje? Claro que não. A qualidade da obra dos grandes artistas está em sua própria obra. Se biografia fosse justificativa ou garantia, o mundo seria bem diferente, repleto de artistas geniais.

Será que essa "coincidência" não pode ser elemento de pesquisa e nos ajudar a entender a obra, inclusive nos moldes do formalismo russo, da estilística e do *New Criticism*? Acreditamos que sim. Abrir mão desse campo de pesquisa por uma visão de absoluta autonomia do texto é um ato redutor do campo de possibilidades nos estudos literários.

Voltando à discussão feita por Barthes, podemos trazer o de Joshua Landy, com o sugestivo título, em tradução livre "O artigo mais superestimado de todos os tempos?"

Este ano marca o quinquagésimo aniversário de um ensaio que você quase certamente leu, se tiver feito alguma aula de teoria literária no meio século que se passou. O ensaio em questão é "A Morte do Autor", de um brilhante pensador francês chamado Roland Barthes. Barthes tinha coisas maravilhosamente esclarecedoras a dizer sobre a estrutura da narrativa, do realismo, de Proust, de Racine, da fotografia e dos outdoors. Quando ele voltou seus pensamentos para a autoria, porém, seu toque o abandonou temporariamente, e o ensaio resultante é uma enorme bagunça, cheio de afirmações pouco claras, argumentos fracos e contradições lógicas. Isso gera um duplo mistério: como um teórico tão inteligente acabou dizendo coisas tão bobas? E – ainda mais inexplicável – por que todos ainda são forçados a lê-los? O que exatamente consolida um texto no cânone da teoria literária por cinco décadas? [...]

Quando digo que O Processo é de Kafka, não estou sugerindo remotamente que O Processo só pode ser interpretado de uma maneira. Na verdade, mesmo que eu tente lê-lo como penso que Kafka queria que eu o lesse, ainda assim não lhe atribuirei um único "significado". Estou fazendo o oposto de reduzi-lo a uma ideia. Não há necessidade de matar o autor para ler bem.

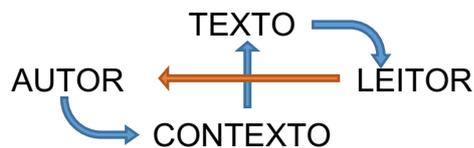
Isto deixa-nos com um mistério remanescente: por que, em nome de Deus, ainda atribuímos "A Morte do Autor"? Por que está tão firmemente consagrado no cânone da teoria literária? Não posso dizer com certeza, mas se tivesse que adivinhar, diria que é uma combinação de três coisas. Primeiro, é exuberante; nós, literatura, estamos dispostos a suportar muitas travessuras argumentativas se um ensaio gerar discussão na sala de aula. (Eu mesmo atribuo este ensaio, embora como um conto de advertência.) Em segundo lugar, ele se apresenta como tendo consequências reais e radicais no mundo real da política. (Livrem-se dos autores, Barthes parece estar a dizer, e daremos um golpe devastador contra o capitalismo.) Mas suspeito, infelizmente, que o factor crucial é a sua extensão. Wimsatt e Beardsley, que nos diziam para ignorar os escritores cerca de treze

anos antes de Barthes, apresentaram grandes argumentos, mas o seu artigo ocupa vinte páginas. Alexander Nehamas tem argumentos ainda melhores, mas abrangem quase o mesmo número. O texto de Barthes, por outro lado, chega a apenas sete. O que importa que seu raciocínio seja absurdo? Boa sorte, estudantes do futuro: vocês continuarão lendo essa bobagem por mais cinquenta anos (Landy, 2017, p. 465, 469, grifo próprio).³

"Não há necessidade de massacrar o autor para ler bem". Impossível resumir melhor. Não é preciso criticar o tempo todo o autor, para se fazer uma apreciação literária, que parta do texto literário e que, mesmo passando pela biografia, tenhamos como preocupação o próprio texto.

Assim, voltando ao gráfico anterior, acreditamos também na pertinência da categoria "autor" para a pesquisa nos estudos literários. Nada novo: basta pensar na citação de Spitzer que serve de epígrafe deste trabalho. Um uso que não seja exclusivo nem suficiente, mas que permita caminhos de pesquisa.

Figura 2 - O retorno do autor



³ This year marks the fiftieth anniversary of an essay you have almost certainly read, if you took any class on literary theory in the intervening half-century. The essay in question is "The Death of the Author," by a brilliant French thinker named Roland Barthes. Barthes had wonderfully illuminating things to say about the structure of narrative, realism, Proust, Racine, photography, and billboards. When he turned his thoughts to authorship, however, his touch temporarily deserted him, and the essay that resulted is a huge mess, full of unclear claims, weak arguments, and logical contradictions. This generates a double mystery: how did a theorist so smart end up saying such silly things? And—even more inexplicable—why is everyone still being forced to read them? What exactly is it that cements a piece of writing in the canon of literary theory for five decades? [...]

When I say that *The Trial* is by Kafka, I am not remotely implying that *The Trial* can only be interpreted in one way. Indeed, even if I try to read it as I think Kafka wanted me to read it, I am still not assigning it a single "signified." I am doing the opposite of reducing it to one idea. There is no need to kill the author in order to read well.

This leaves us with one remaining mystery: why in God's name are we all still assigning "The Death of the Author"? Why is it so firmly ensconced in the canon of literary theory? I can't say for sure, but if I had to guess, I'd say it's a combination of three things. First, it's exuberant; we literature folk are willing to put up with a lot of argumentative shenanigans if an essay Generates Discussion in the Classroom. (I assign this essay myself, albeit as a cautionary tale.) Second, it presents itself as having real and radical consequences in the actual world of politics. (Get rid of authors, Barthes seems to be saying, and we'll strike a devastating blow against capitalism.) But I suspect, alas, that the crucial factor is its *length*. Wimsatt and Beardsley, who were telling us to ignore writers some thirteen years before Barthes, made great arguments, but their article takes up twenty pages. Alexander Nehamas has even better arguments, but they cover almost as many. Barthes's text, by contrast, runs to a mere seven. What does it matter that its reasoning is absurd? Good luck, students of the future: you'll be reading this piece of nonsense for another fifty years.

Fonte: elaborado pelo autor.

Todavia, reafirmamos que nenhuma obra poética se resume ao seu criador. Wimsatt e Beardsley trataram bem desse assunto em "A falácia intencional" (2022) e suas palavras nos servem de guia:

O significado de um poema por certo pode ser pessoal, no sentido de que um poema expressa uma personalidade ou estado de alma e não um objeto físico, como uma maçã. Mas até mesmo um poema lírico curto é dramático, sendo a resposta de um falante (por mais abstrata que se lhe conceba) a uma situação (por mais universal que seja). Devemos atribuir os pensamentos e atitudes do poema de imediato ao *falante* dramático e, se de algum modo ao autor, apenas por um ato de inferência biográfica (Wimsatt; Beardsley, 2002, p. 642).

Nas análises após as poesias, por economia vocabular e inspiração em Spitzer e Fernando Pessoa, restringimo-nos à palavra *poeta*, mas subscrevemos os alertas de Wimsatt e Beardsley, apesar de não usar os termos *falante dramático* ou *eu-lírico*. Fazemos isso também pensando nesta dupla de autores:

O poema não pertence nem ao crítico, nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder ou ao controle do criador sobre ele). O poema pertence ao público. Corporifica-se na linguagem, posse peculiar do público, e trata do ser humano, objeto de conhecimento público (Wimsatt; Beardsley, 2002, p. 643).

Por fim, os mesmos autores fazem uma distinção importante:

Há a crítica de poesia e psicologia do autor. Essa aplicada ao presente ou ao futuro, toma a forma de uma promoção inspiracional; mas a psicologia do autor também pode ser histórica e então temos a biografia literária, um estudo legítimo e atraente em si mesmo, constituindo uma abordagem, como diria o professor Tillyard, da personalidade e que subordina o poema apenas uma abordagem paralela. Não precisamos, por certo, ter uma intenção depreciativa ao afirmarmos serem os estudos biográficos distintos dos poéticos, dentro da especialização literária. Há, entretanto, o risco de se confundirem os estudos biográficos e os poéticos, havendo o perigo de tomar-se o biográfico pelo poético (Wimsatt; Beardsley, 2002, p. 647).

É o objetivo desta tese contemplar estes dois aspectos, o biográfico e o poético, buscando não cair nos desacertos apontados por Schwarz, nos "19 princípios para a crítica literária" (2008), e propondo a passagem do externo para o interno, superando "o valo entre 'social' e 'estético', ou entre 'psicológico' e 'estético', mediante

um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto" como ensinou Candido (1993, p. 10).

Nesse sentido, a defesa da bipolaridade em AA lança luz à própria organização do quarto capítulo. Como será visto, ele foi organizado em duas partes: a) para baixo — depressão; b) para cima — mania. Com essa organização temática, queremos afirmar que o tema, o *leitmotiv* de cada parte, preponderante em cada seção na *Lira dos Vinte Anos*, é um estado da bipolaridade.

Ou seja, naquilo que AA chamou de binomia e a crítica seguiu, vejo os estados da bipolaridade, como temas principais, mas não exclusivos. Na primeira parte *Lira dos Vinte anos*, o humor depressivo; na segunda, a mania ou a mania com episódios mistos. Em ambas, notamos poemas que mostram consciência de seus humores, algo realmente memorável em alguém tão jovem e que conseguiu transformar sua experiência em poesias. Nessa perspectiva, só posso fazer coro aos lamentos dos críticos de sua vida ter sido tão breve.

Ainda sobre a combinação entre a parte biográfica e a parte poética, acreditamos que a literatura possa cumprir de maneira especial as Competências gerais de números 8 e 9 da Educação Básica da BNCC. 8. Conhecer-se, apreciar-se e cuidar de sua saúde física e emocional, compreendendo-se na diversidade humana e reconhecendo suas emoções e as dos outros, com autocrítica e capacidade para lidar com elas.

9. Exercitar a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, fazendo-se respeitar e promovendo o respeito ao outro e aos direitos humanos, com acolhimento e valorização da diversidade de indivíduos e de grupos sociais, seus saberes, identidades, culturas e potencialidades, sem preconceitos de qualquer natureza (Brasil, 2018, p. 10).

Ou seja, defendemos uma abordagem que valorize o autor, todavia que não seja reducionista, combinando o biográfico e o poético, no caso, por meio da bipolaridade/saúde mental, e Álvares de Azevedo/literatura contribui para a produção de materiais didáticos de qualidade, atrativos e interdisciplinares para o Ensino Médio.

Enfim, nosso desejo é que a leitura de Álvares de Azevedo, nas escolas e nas casas, possa servir de aprendizado de vida e fruição poética, atingindo os bipolares; que possam reconhecer humores e variações; que não resistam aos poemas mais depressivos, em suas fases de humor elevado, nem critiquem seus poemas com temas e personagens maníacos.

E, mais importante, que todos aprendamos com a força poética desse adolescente que retirou tanto da sua curta vida e que produziu obras-primas, inclusive, com consciência dos seus humores, como mostram algumas poesias selecionadas da seção "Esparsos". Percebamos que Álvares de Azevedo mostrou que poesia é vida e a crítica (e a aula) literária auxiliem na elucidação de aspectos que favoreçam a leitura literária.

3 O TRANSTORNO AFETIVO BIPOLAR

3.1 A BIPOLARIDADE

De forma simples, a pessoa que tem o transtorno bipolar afetivo vive momentos extremos, na escala do humor: muito para cima e muito para baixo. A presença desses dois momentos é necessária, para caracterizar a bipolaridade, já que, por exemplo, só em momentos muito para baixo se enquadrariam na depressão.

O "muito para cima" é chamado hoje de mania; o "muito para baixo" é chamado de depressão. Antes, o transtorno era conhecido por um nome ainda mais carregado de significados: a psicose maníaco-depressiva. Como veremos mais adiante, para a classificação, na atualidade, a psicose pode ou não aparecer. Assim, esse antigo nome, elaborado inicialmente no século XVI, saiu de uso.

É normal que todos tenhamos momentos "muito para cima" e "muito para baixo". Por isso, no diagnóstico, a duração, a persistência dos sintomas é essencial, como veremos, a seguir, na parte psiquiátrica. Não é apenas um momento, é um estado persistente, no qual as ações tomadas são baseadas se a pessoa se encontra "para cima" ou "para baixo": o humor.

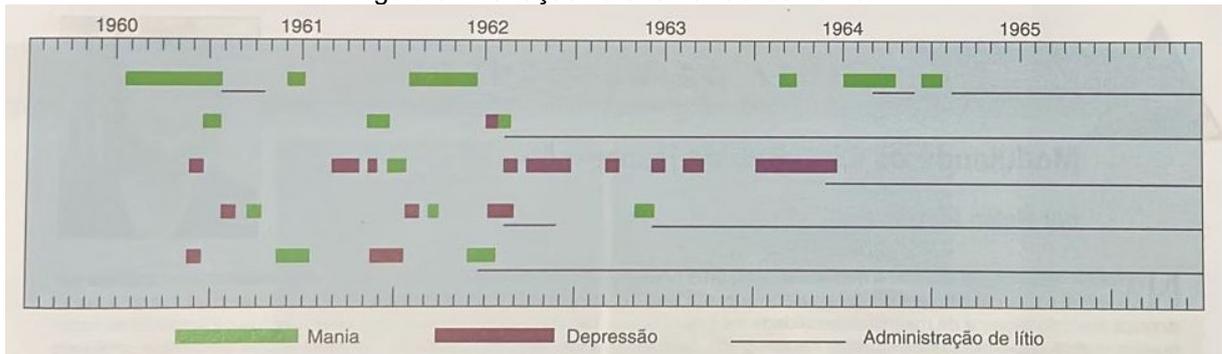
Humor é uma palavra, nesse contexto, literalmente engraçada. No uso corrente, "humor" significa divertido, cômico, alegre, etc. No máximo, acompanhada de "mau", vira o "mau-humor", o irritável, ranzinza, contrário do engraçado e alegre citado. Mas, originalmente, na medicina grega antiga, humor era parte do corpo e tinha quatro tipos: sangue, bile amarela, bile negra e fleuma.

Dessa concepção fisiológica do corpo, desenvolveram-se teorias psicológicas, como a de que uma pessoa melancólica estava cheia da bile negra e uma dita fleumática cheia de fleuma.

Somados o início e o fim da história etimológica da palavra "humor", a suposta existência de partes do corpo e o engraçado refere-se à concepção de um estado estável, de certa duração e com um certo tom.

Se o humor estiver no meio, "equilibrado", é chamado de eutimia, como a seguinte imagem elaborada por Diogo Lara que exemplifica perfeitamente:

Figura 5 - Variação na alternância de humor



Legenda: "O efeito do tratamento com lítio na estabilização do humor em cinco pacientes"

Fonte: Adaptada de Barondes (1993, p. 139) *apud* Bear, Connors e Paradiso (2017, p. 771).

Nesse gráfico, o quarto e o quinto pacientes (linhas) alternam, em uma sequência perfeita, a mania com a depressão. Já o terceiro paciente tem a predominância da depressão com um episódio de mania e o segundo paciente tem exatamente o contrário, a predominância da mania com um episódio de depressão. Só o primeiro, no recorte daqueles anos, não alternou o humor. É importante termos em mente essa variabilidade, para não esperarmos uma "onda" perfeita, com um humor após o outro.

Por fim, para avançarmos, é necessário pensar o que podemos chamar de "traduções". Dos estados de humor, para sintomas reconhecíveis; desses mesmos estados, para as palavras; e, antes de tudo, do nosso código genético, para os estados de humor.

3.1.1 Primeira tradução: da genética para o humor

Se alguém tem deficiência de insulina e seu caso tem origem genética, não há julgamento negativo do próprio indivíduo e da sociedade sobre sua condição. É encarada como uma doença normal. Infelizmente, o mesmo não acontece com as doenças mentais. Mesmo com mais e mais estudos e o avanço da neurociência, as doenças mentais não perderam sua áurea negativa. O discurso, baseado na força de vontade, no livre-arbítrio, na racionalização e na sua conseqüente separação corpórea, continua martelando os indivíduos com variação genética que afeta a mente, seus humores e personalidades.

No caso da bipolaridade, infelizmente, até o recurso às origens genéticas ainda é parco. Como Leah Eisenstadt aponta, "enquanto muitas variantes genéticas comuns de efeitos limitados foram descobertas, *AKAP11* é o primeiro gene encontrado a ter um grande efeito no risco transtorno bipolar" (Eisenstadt, 2022). Também é importante notar que esse estudo pioneiro pontua que esse gene é compartilhado com o risco de esquizofrenia (Palmer, 2022). Em comparação, por exemplo, só um estudo sobre a esquizofrenia distinguiu dez genes com alta relação com o transtorno (Singh, 2022).

De toda forma, a pesquisa científica já mostrou algumas direções interessantes:

O risco de transtorno bipolar na população geral é de cerca de 1%, enquanto em pessoas com parentes de primeiro grau com o transtorno é de 5 a 10%. Porém, **as taxas de concordância monozigóticas são significativamente inferiores a 100% (entre 40% e 70%)**, o que indica que muito do risco não é explicável apenas pelos genes. O mecanismo não é mendeliano e envolve múltiplos genes (ou mecanismos genéticos mais complexos) de pequeno efeito interagindo entre si, com o ambiente e fatores aleatórios. Descobertas genéticas emergentes **sugerem que tendências maníacas e depressivas são herdadas separadamente, e o transtorno bipolar compartilha uma origem genética com a esquizofrenia** (DSM-5-TR, 2023, p. 147, grifos próprios).

Voltaremos ao segundo destaque, questão da herança separada da mania e da depressão, na seção 3.2.

Gêmeos monozigóticos são aqueles que possuem um DNA idêntico. Sobre a concordância monozigótica, ela é obtida por meio de:

uma grande amostra de pares de gêmeos monozigóticos, em que um apresenta o traço em estudo [no caso a bipolaridade], a taxa de concordância, isto é, com que frequência o outro gênero do par também apresenta o traço (Otto, Mingroni Netto, Otto, 2013, p. 311).

Assim, com os números do DSM, temos que, se um irmão gêmeo tem bipolaridade, de 40% a 70% dos casos vai apresentar que o outro irmão gêmeo também vai apresentá-la. Apesar de ser uma taxa alta, conclui-se que, pelo menos, 30% dos irmãos monozigóticos de um bipolar não vão apresentar bipolaridade, mostrando cabalmente que a genética não é determinante.

A título de exemplo, a concordância monozigótica é de 71% para alcoolismo, 60% para autismo e 58% para esquizofrenia (Otto, Mingroni Netto, Otto, 2013, p. 313).

Para esses autores, a bipolaridade tem uma taxa de 60%, que fica na margem da apresentada pelo DSM. Aqui, é importante lembrar que esses são estudos que possuem, por sua própria natureza, uma margem grande de variação.

Então temos que a genética é decisiva, mas não é suficiente para o desenvolvimento da bipolaridade. A segunda parte da equação é o ambiente. Como foi dito, a transmissão genética não é mendeliana (o tipo mais comum, com alelo dominante, recessivo, etc) e, sim, complexa, envolvendo vários fatores:

Assim, compreende-se que o aparecimento dessas doenças [complexas,] depende da presença de um conjunto de genes de suscetibilidade, os quais, ao sofrerem influência do meio externo e/ou interno, manifestam-se de modo que sejam precipitadas alterações fisiológicas cuja expressão caracteriza um fenômeno que é reconhecido como a doença em questão. Ao considerar que a expressão da doença dependa da presença de múltiplos genes, um efeito aditivo das variantes herdadas associadas à doença herdada determina a vulnerabilidade individual (Michelon, Vallada, 2005, p. 22-23).

Uma ótima metáfora, para pensar essa vulnerabilidade individual, é a do indivíduo como um jarro, apresentado pelo Psychiatric Genomics Consortium (PGC, 2021). Todos temos um jarro de saúde mental, com uma capacidade limitada de suportar fatores estressantes, como luto e trauma. Esses são os riscos ambientes que, combinados com a pré-existente vulnerabilidade genética, pode desencadear, no nosso estudo, a bipolaridade.

Algumas pessoas possuem pouca vulnerabilidade, nascem com o jarro quase seco. Mas, se tiverem eventos estressantes demais, podem apresentar episódios ligados aos mais variados transtornos mentais.

Outros, como os irmãos gêmeos monozigóticos de bipolares e seus parentes de primeiro grau, nascem com o jarro já quase cheio. Lembre-se da concordância de 40%-70%. Mas isso não significa que necessariamente esses segundos irmãos vão apresentar a bipolaridade. Se isso fosse verdade, a taxa de concordância seria de 100%, mas não é.

Esses outros irmãos gêmeos podem manejar melhor os fatores estressantes da vida e ficar no campo dos 30% (se ficarmos com a taxa de concordância de 70% como exemplo) e não apresentarem a bipolaridade. Eles tinham o jarro quase cheio, mas ele não transbordou.

Assim, a "tradução" dos genes, para o transtorno da bipolaridade, não é simples e direta. Ela envolve o ambiente. Inicialmente, na infância, o indivíduo pouco pode fazer para controlar esse ambiente. Na fase adulta, as coisas mudam, e várias medidas podem ser tomadas.

Agora, precisamos falar de como identificar a bipolaridade pelos sintomas, já que a genética ainda não pode oferecer um caminho. Por enquanto.

3.1.2 Segunda tradução: do humor para os sintomas psiquiátricos

O transtorno bipolar apresenta-se por meio de sintomas, características, episódios, traços distintivos que combinados permitem chegar a um diagnóstico.

Como vimos na seção anterior, não temos um exame genético ou de imagem para determinar a presença da bipolaridade. Assim, a psiquiatria ainda é um campo da medicina bem artesanal, dependendo muito da capacidade subjetiva dos médicos, para identificar e agrupar esses sintomas, pela experiência em diagnósticos. Claro que isso não está imune a erros ou abusos. Mas não há outro caminho na atualidade.

O *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*, organizado pela Associação Americana de Psiquiatria, é um agrupamento da experiência de centenas de médicos e profissionais da área de saúde no acompanhamento de transtornos mentais. Apesar de afirmar que é "agrupamento de experiências" esse manual é o melhor que nós temos. E o mais reconhecido para isso.

De toda forma, devemos sempre lembrar que o DSM é só uma ferramenta e não substitui um profissional.

Dito isso, vou apresentar, a seguir, um resumo dos principais sintomas dos três principais subtipos do transtorno bipolar na atual versão do DSM.

3.1.2.1 Transtorno bipolar tipo I

O transtorno bipolar tipo I "é caracterizado por um curso clínico de episódios de humor recorrentes (maníacos, depressivo e hipomaníaco), mas a ocorrência de, ao menos um episódio maníaco, é necessária para o diagnóstico" (DSM-5-TR, 2023, p. 143).

O diferencial do tipo I para o tipo II é que, no primeiro, há a presença da mania, podendo ocorrer episódios de hipomania e de depressão maior. Portanto é importante destacar separadamente a mania, a hipomania e a depressão maior.

3.1.2.1.1 Episódio maníaco

Para o DSM-5-TR, há quatro critérios que precisam ser atendidos para um episódio ser considerado mania:

A. Um período distinto de humor anormal e persistentemente **elevado, expansivo ou irritável** e aumento anormal e persistente da atividade ou da energia, com duração mínima de uma semana e presente na maior parte do dia, quase todos os dias (ou qualquer duração, se a hospitalização se fizer necessária) (DSM-5-TR, 2023, p. 140, grifo próprio).

No critério A, temos o básico para a definição da mania. Há necessidade de um "período distinto" de, no mínimo, uma semana, ou com hospitalização, do "humor elevado", em outras palavras, um humor "expansivo ou irritável".

No critério B, temos uma lista de sintomas que, combinados, são necessários para o diagnóstico:

B. Durante o período de perturbação do humor e aumento da energia ou atividade, **três (ou mais) dos seguintes sintomas** (quatro se o humor é apenas irritável) estão presentes em grau significativo e representam **uma mudança notável do comportamento habitual**:

1. **Autoestima inflada ou grandiosidade.**
2. **Redução da necessidade de sono** (exemplo: sente-se descansado com apenas três horas de sono).
3. **Mais loquaz que o habitual** ou pressão para continuar falando.
4. **Fuga de ideias** ou experiência subjetiva de que os pensamentos estão acelerados.
5. **Distrabilidade** (i.e., a atenção é desviada muito facilmente por estímulos externos insignificantes ou irrelevantes), conforme relatado ou observado.
6. **Aumento da atividade dirigida a objetivos** (seja socialmente, no trabalho ou escola, seja sexualmente) ou agitação psicomotora (i. e., atividade sem propósito não dirigida a objetivos).
7. **Envolvimento excessivo em atividades com elevado potencial para consequências dolorosas** (p. ex., envolvimento em surtos desenfreados de compras, indiscrições sexuais ou investimentos financeiros insensatos) (DSM-5-TR, 2023, p. 140, grifos próprios).

Os sintomas presentes no critério B são essenciais para a identificação da bipolaridade por meio de textos. Assim, eles são muito importantes para a análise dos escritos biográficos e literários.

O primeiro destaque é a necessidade de que os sintomas estejam presentes, durante o "período de perturbação do humor", ou não teríamos um caso de mudança de humor. Seria o regular.

O segundo é a quantidade. Para fins clínicos, é necessário, no mínimo, três ou quatro sintomas, se o humor for somente irritável. Aqui, implicitamente, temos uma diferenciação entre humor "elevado, expansivo" do humor só "irritável". É como se o "irritável" estivesse um degrau abaixo dos outros e precisasse de uma comprovação extra. Na verdade, a característica "irritável" é mais comum, pode ser até uma marca cultural e de gênero, então, na prática, o pedido de um sintoma a mais, se o humor for só "irritável" serve como um *double-check*.

O terceiro é um reforço do primeiro critério: é preciso uma mudança de comportamento. Se um sintoma é permanente, regular na vida pessoa, é provável que ele faça parte da *personalidade* e não da mudança de humor, inviabilizando o diagnóstico de bipolaridade, que exige a mudança de estado.

A seguir, o critério B lista os sintomas de um episódio maníaco, de 1(um) a sete. Eles são de extrema importância, em especial, para a identificação por textos, quando não temos acesso aos autores. De forma geral, na mania, temos o superlativo, o mais, o rápido.

O primeiro sintoma é o mais clássico e reconhecível da mania, a "autoestima elevada ou grandiosidade" (B.1). O indivíduo sente que pode tudo e que é o melhor em tudo. Na mesma linha do "mais", o indivíduo precisa dormir menos (B.2), fala mais e mais rápido (B.3). Afinal de contas, se é o melhor e pode tudo, por que não falar tudo e de tudo, uma coisa atrás da outra? (B.4)

Toda essa energia leva ao contrário. Em vez do foco, temos a incapacidade de mantê-lo e a consequente distratibilidade (B.5). Com múltiplas ideias e focos e muita energia para ser liberada, naturalmente, temos muitos objetivos e planos (B.6). E com tanta energia e a certeza da superioridade, ausência de dúvidas, temos ações e planos danosos do ponto de vista da eutimia ("normal") (B.7).

Esses sintomas precisam ser lidos e relidos. Para um bipolar, a sua primeira leitura pode parecer um *check-list* e ser quase uma epifania. Para um familiar ou

amigo(a) próximo(a), pode parecer a descrição de uma personagem, mas uma personagem viva e bem conhecida. Mas nunca podemos esquecer que é uma lista de possíveis sintomas, que podem e sofrem a alteração da personalidade, dos códigos sociais e culturais, particularmente de gênero, etc.

Em seguida, o DSM apresenta o terceiro critério:

C. A perturbação do humor é suficientemente grave a ponto de causar **prejuízo acentuado no funcionamento social ou profissional** ou para necessitar de **hospitalização** a fim de prevenir dano a si mesmo ou a outras pessoas, ou **existem características psicóticas** (DSM-5-TR, 2023, p. 140, grifos próprios).

Aqui, novamente, temos um acréscimo a uma marca temporal, a variação no estado do humor precisa prejudicar a *funcionalidade* do indivíduo, seja no âmbito particular ou no âmbito público. Dessa ideia funcional, pode-se depreender uma concepção utilitarista da vida. Entretanto é preciso lembrar que alguém que está feliz e funcional não vai procurar ajuda médica (a maior parte que precisa ainda não procura...). Assim, faz todo sentido ter um critério funcional para separar quem realmente vai ser diagnosticado com o transtorno e receber o tratamento/intervenção de quem não vai.

Na mesma linha da funcionalidade, estão as outras duas possibilidades do critério. Afinal de contas, alguém que precisou ser internado não estava "funcionando" de acordo com os parâmetros sociais. Houve abuso na história da medicina no uso desse critério? Sim. Mas ele não pode ser ignorado. Afinal de contas, alguém que provoca danos físicos a terceiros ainda precisa ser impedido, apesar da história dos abusos na internação dos "desajeitados" sociais. Da mesma forma, temos a psicose. Se um pouco é bom, para a criatividade, muito afeta a funcionalidade.

Por fim, temos o último critério:

D. O episódio **não é atribuível aos efeitos fisiológicos de uma substância** (p. ex., droga de abuso, medicamento, outro tratamento) ou a **outra condição médica** (DSM-5-TR, 2023, p. 140, grifos próprios).

Basicamente um critério de exclusão: não pode receber o diagnóstico de bipolar tipo I quem teve um episódio maníaco provocado por uma substância ou outra doença conhecida.

3.1.2.1.2 Episódio hipomaniaco

A caracterização da hipomania se dá por contraste com a mania. Assim, o critério A de um episódio maníaco é:

A. Um período distinto de humor anormal e persistentemente elevado, expansivo ou irritável e aumento anormal e persistente da atividade ou energia com **duração mínima de quatro dias consecutivos** e presente na maior parte do dia, quase todos os dias (DSM-5-TR, 2023, p. 140, grifo próprio).

Vejam que temos apenas duas diferenças em relação à mania. A primeira é quantitativa: o episódio "só" precisa durar, no mínimo, quatro dias. A segunda é qualitativa: uma hospitalização não pode existir. Se ocorrer, atende ao primeiro critério da mania e, não, da hipomania.

O segundo critério da hipomania, o B, a lista de sintomas, é igual ao da mania, apenas com uma mudança aqui e ali, sem importância, como alteração na ordem das palavras ou a presença de um exemplo. Nada significativamente diferente. Assim, no que é mais importante, os sintomas, a mania e a hipomania são iguais. A diferença será quantitativa, como veremos, a seguir.

Agora temos dois novos critérios na hipomania, que não estavam presentes na mania, pois não era necessário estarem destacados. Os critérios C e D dizem:

C. O episódio está associado a uma **mudança clara no funcionamento** que não é característica do indivíduo quando assintomático.

D. A perturbação do humor e a **mudança no funcionamento são observáveis por outras pessoas** (DSM-5-TR, 2023, p. 141, grifos próprios).

Nos dois novos critérios, temos a preocupação do DSM de ter *certeza* de que há mudança no funcionamento do indivíduo, algo que não é necessário, para o diagnóstico de mania, a qual já prevê, no seu critério C, que há "prejuízo acentuado no funcionamento".

Assim, para a hipomania, não há um prejuízo grave, mas deve haver algo. E, como uma medida de proteção extra, essa mudança tem que ser observável por terceiros e não apenas estar presente no relato do indivíduo.

Em seguida a esses dois critérios, chegamos ao critério E, que é o critério C da mania modificado:

E. O episódio **não é suficientemente grave a ponto de causar prejuízo acentuado no funcionamento social** ou profissional ou para necessitar de hospitalização. Existindo características psicóticas, por definição, o episódio é maníaco (DSM-5-TR, 2023, p. 141, grifos próprios).

Temos, assim, claramente, que a diferença entre hipomania e mania é a gravidade do impacto no funcionamento, que depreendemos dos critérios cuidados C e D. Para fechar, outro subcritério de exclusão: se há psicose, é mania.

O último critério da hipomania, o F, é exatamente igual ao último da mania, o D: o que descarta o episódio tendo como origem em substâncias ou de saúde.

3.1.2.1.3 Episódio depressivo maior

O primeiro critério sobre a depressão maior já é a lista de sintomas:

A. Cinco (ou mais) dos seguintes sintomas estiveram presentes durante o mesmo período de duas semanas e representam uma mudança em relação ao funcionamento anterior; pelo menos um dos sintomas é (1) humor deprimido ou (2) perda de interesse ou prazer.

1. **Humor deprimido na maior parte do dia, quase todos os dias**, conforme indicado por relato subjetivo (p. ex., **sente-se triste, vazio ou sem esperança**) ou por observação feita por outra pessoa (p. ex., parece choroso). (**Nota:** Em crianças e adolescentes, pode ser humor irritável.)

2. **Acentuada diminuição de interesse ou prazer em todas**, ou quase todas, as atividades na maior parte do dia, quase todos os dias (conforme indicado por relato subjetivo ou observação feita por outra pessoa).

3. Perda ou ganho significativo de peso sem estar fazendo dieta (p. ex., mudança de mais de 5% do peso corporal em um mês) ou redução ou aumento no apetite quase todos os dias. (**Nota:** Em crianças, considerar o insucesso em obter o ganho de peso esperado.)

4. Insônia ou hipersonia quase diária.

5. Agitação ou retardo psicomotor quase todos os dias (observável por outras pessoas; **não meramente sensações subjetivas de inquietação ou de estar mais lento**).

6. Fadiga ou perda de energia quase todos os dias.

7. **Sentimentos de inutilidade ou culpa excessiva ou inapropriada** (que podem ser delirantes) quase todos os dias (não meramente autorreprovação ou culpa por estar doente).

8. Capacidade diminuída para pensar ou se concentrar, ou indecisão quase todos os dias (por relato subjetivo ou observação feita por outra pessoa).

9. **Pensamentos recorrentes de morte** (não somente medo de morrer), ideação suicida recorrente sem um plano específico, tentativa de suicídio ou plano específico para cometer suicídio (DSM-5-TR, 2023, p. 141, grifos próprios).

De forma semelhante, o primeiro critério começa com uma exigência quantitativa: dos nove listados, cinco (45%) precisam estar presentes, durante o episódio, na mesma linha da mania, que exigia três (43%) de possíveis sete. Mas diferente da mania, o cabeçalho do critério já exige que o primeiro e o segundo sintomas estejam presentes, colocando ambos em outro *status* perante os outros sintomas.

Na depressão maior, tudo é de "menos", mais lento, diferente da mania, que estava no polo do tudo de "mais".

No critério A.1, primeiro, temos um critério quantitativo: o humor deprimido precisa estar presente "na maior parte do dia, quase todos os dias". Essa é uma fórmula que se repetirá. Em seguida, o critério faz uma tentativa de detalhamento da percepção, trazendo uma camada de segurança para o diagnóstico. Primeiro, a percepção, a partir do indivíduo ("relato subjetivo"), depois, a partir de terceiros. Por fim, apresenta uma nota sobre crianças e adolescentes, que naturalmente teriam dificuldades na elaboração dessa percepção. No caso específico, destaca-se que o "humor irritável", o mesmo da mania, pode ser um sintoma da depressão na faixa etária. Como veremos em AA, esse sintoma é muito importante.

O critério A.2 traz de novo uma reformulação do que seria uma apresentação externa, a forma perceptível do humor deprimido: a "acentuada diminuição de interesse ou prazer em atividades". Novamente, temos características importantes. Primeiro, há a necessidade de mudança no comportamento, daí a "acentuada diminuição". Segundo, temos uma nova expressão para o de "menos" da depressão, já que ela é marcada pela diminuição de energia, pelo interesse. Além disso, temos a fórmula do "quase toda" já vista em A.1, "em todas, ou em quase todas as atividades, na maior parte do dia, quase todos os dias", além da precaução da percepção, "conforme indicado por relato subjetivo" ou terceiro.

Pronto. Esses dois, como o cabeçalho já indicava, são os dois sintomas que são os fundamentos do diagnóstico, dos quais os outros decorrem.

Na mesma linha, temos o quinto critério, que pode ser apresentado como energia de menos: "fadiga ou perda de energia" (A.6), junto com a fórmula "quase diária". E o oitavo, que pode ser apresentado como foco de menos: "capacidade diminuída para pensar ou se concentrar, ou indecisão" (A.8). De novo, juntamente

com a fórmula "quase todos os dias", mas com a percepção do indivíduo ou de terceiros. Assim, somando esses dois, teríamos energia e foco de menos.

Nesse cenário, temos três sintomas mistos, que podem tanto subir como descer. A hipersonia (A.4) (sonolência) pode ser vista como sono demais, mas é melhor ver como o contrário: como energia de menos; e, talvez, a insônia não como energia demais, mas como tranquilidade de menos; a "perda ou ganho de peso (...)" ou redução ou aumento no apetite", na fórmula já conhecida de "quase todos os dias" (A.3); e "agitação ou retardo psicomotor" (A.5); como sempre, "quase todos os dias"; além disso, pede-se que essa mudança, na movimentação do corpo, seja "observável por outras pessoas", que seja algo físico e concreto e não simplesmente "sensações subjetivas". De novo, a percepção do ponto de vista, ou de visualização dos sintomas é essencial. Assim, no caso do sono, do peso/apetite e do comportamento psicomotor, tanto pode subir como descer.

Por fim, chegamos a dois critérios mais abstratos, mais mentais, digamos assim. A de culpa: de "sentimentos de inutilidade ou culpa excessiva ou inapropriada" (A.7), na mesma frequência de "quase todos os dias". E da morte: "pensamentos recorrentes de morte" e ideação, planejamento ou tentativa de suicídio (A.9).

Os dois critérios seguintes são paralelos aos últimos da mania e da hipomania:

B. Os sintomas causam **sofrimento clinicamente significativo** ou **prejuízo no funcionamento** social, profissional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo.

C. O episódio não é atribuível aos efeitos fisiológicos de uma substância ou a outra condição médica (DSM-5-TR, 2023, p. 141, grifos próprios).

A mesma ideia de prejuízo no funcionamento (B) e de que não é causada por outra condição médica ou substância.

Por fim, em duas notas, o DSM tem a preocupação de diferenciar a depressão do luto e de suas manifestações de acordo com as "normas culturais". Uma nota apresenta uma comparação incrível sobre as diferenças clínicas desses dois estados. O quadro abaixo é apenas uma reorganização das frases da nota em uma tabela para facilitar a comparação.

Quadro 1 - Comparação entre luto e episódio depressivo maior (DSM)

LUTO	EPISÓDIO DEPRESSIVO MAIOR
O afeto predominante inclui sentimento de vazio e perda.	Há humor deprimido persistente e incapacidade de antecipar felicidade ou prazer.
A disforia pode diminuir de intensidade, ao longo de dias a semanas, ocorrendo em ondas, conhecidas como “dores do luto”. Essas ondas tendem a estar associadas a pensamentos ou lembranças do falecido.	O humor deprimido é mais persistente e não está ligado a pensamentos ou preocupações específicas.
A dor pode vir acompanhada de emoções e humor positivos.	Infelicidade e angústia generalizadas.
O conteúdo do pensamento geralmente apresenta preocupação com pensamentos e lembranças do falecido.	Ruminações autocríticas ou pessimistas.
A autoestima costuma estar preservada.	Sentimentos de desvalia e aversão a si mesmo são comuns.
Se presente, a ideação autodepreciativa tipicamente envolve a percepção de falhas em relação ao falecido (p. ex., não ter feito visitas com frequência suficiente, não dizer ao falecido o quanto o amava). Se um indivíduo enlutado pensa em morte e em morrer, tais pensamentos costumam ter o foco no falecido e possivelmente em “se unir” a ele.	Esses pensamentos têm o foco em acabar com a própria vida em razão dos sentimentos de desvalia, de não merecer estar vivo ou da incapacidade de enfrentar a dor da depressão.

Fonte: adaptado do DSM-5-TR (2023, p. 142).

Por fim, o DSM acrescenta dois critérios, para que o episódio de mania seja suficiente, para o diagnóstico do transtorno bipolar tipo I.

A. Foram atendidos os critérios para **pelo menos um episódio maníaco** (Critérios A-D em “Episódio Maníaco” descritos anteriormente).

B. A ocorrência do(s) **episódio(s) maníaco(s) e depressivo(s) maior(es) não é mais bem explicada por** transtorno esquizoafetivo, esquizofrenia, transtorno esquizofreniforme, transtorno delirante ou transtorno do espectro da esquizofrenia e outro transtorno psicótico com outras especificações ou não especificado (DSM-5-TR, 2023, p. 142, grifos próprios).

Aqui, outra vez, a exigência da presença da mania e um novo critério de exclusão, já que esse episódio não deve ser melhor explicado por outros transtornos.

3.1.2.2 *Transtorno bipolar tipo II*

"O transtorno bipolar tipo II caracteriza-se por um curso clínico de episódios de humor recorrentes, consistindo em mais episódios depressivos maiores e pelo menos um episódio hipomaníaco" (DSM-5-TR, 2023, p. 153)

Assim, para o diagnóstico do bipolar tipo II, temos pelo menos um episódio de hipomania, um episódio de depressão maior e nenhum episódio de mania.

Além disso, o DSM reforça os critérios para o diagnóstico do transtorno bipolar tipo II.

A. Foram atendidos os critérios para pelo menos um episódio hipomaniaco (Critérios A-F em “Episódio Hipomaniaco” descritos anteriormente).

B. Jamais houve um episódio maniaco.

C. A ocorrência do(s) episódio(s) hipomaniaco(s) e depressivo(s) maior(es) não é mais bem explicada por transtorno esquizoafetivo, esquizofrenia, transtorno esquizofreniforme, transtorno delirante, outro transtorno do espectro da esquizofrenia e outro transtorno psicótico especificado ou transtorno do espectro da esquizofrenia e outro transtorno psicótico não especificado.

D. Os sintomas de depressão ou a imprevisibilidade causada por alternância frequente entre períodos de depressão e hipomania causam sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social, profissional ou em outra área importante da vida do indivíduo (DSM-5-TR, 2023, p. 152).

Resumindo, que ocorra hipomania e depressão maior, não ocorra mania, que cause prejuízo no funcionamento e não tenha uma explicação melhor para os episódios.

Nada de novo. Apesar disso, o tipo II possui características próprias. Ele não é uma versão mais leve do tipo I. Ele é, literalmente, uma versão diferente que vem, particularmente, do fato de que "os episódios depressivos maiores recorrentes costumam ser mais frequentes e prolongados que os que ocorrem no transtorno bipolar tipo I". "O prejuízo é consequência dos episódios depressivos maiores ou do padrão persistente de mudanças e oscilações imprevisíveis de humor e da instabilidade do funcionamento interpessoal ou profissional" (DSM-5-TR, 2023, p. 154).

3.1.2.3 *Transtorno bipolar ciclotímico*

Em síntese, o tipo ciclotímico é marcado pela presença dos sintomas, mas sem preencher todos os critérios para os episódios.

Vejamos a seguir os critérios:

- A. **Por pelo menos dois anos** (um ano em crianças e adolescentes), presença de **vários períodos com sintomas hipomaniacos que não satisfazem os critérios para episódio hipomaniaco e vários períodos com sintomas depressivos que não satisfazem os critérios para episódio depressivo maior.**
- B. Durante o período antes citado de dois anos (um ano em crianças e adolescentes), os períodos hipomaniaco e depressivo **estiveram presentes por pelo menos metade do tempo**, e o indivíduo **não permaneceu sem os sintomas por mais que dois meses consecutivos.**
- C. **Os critérios, para um episódio depressivo maior, maníaco ou hipomaniaco, nunca foram satisfeitos.**
- D. Os sintomas do Critério A **não são mais bem explicados** por transtorno esquizoafetivo, esquizofrenia, transtorno esquizofreniforme, transtorno delirante, outro transtorno do espectro da esquizofrenia e outro transtorno psicótico especificado ou transtorno espectro da esquizofrenia e outro transtorno fisiológico não especificado.
- E. Os sintomas **não são atribuíveis aos efeitos fisiológicos** de uma substância (p. ex., droga de abuso, medicamento) ou a outra condição médica (p. ex., hipertireoidismo).
- F. **Os sintomas causam sofrimento ou prejuízo clinicamente significativo no funcionamento** social, profissional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo.

Seguindo o padrão, temos a exigência de tempo (A), "pelo menos dois anos", com sintomas "presentes, pelo menos na metade do tempo" e nunca sem os sintomas "por mais que dois meses consecutivos" (B).

A palavra-chave, nesse contexto, é sintoma sem configurar episódio (C), pois se configurar, voltaria para o tipo I ou II.

E, como nos outros, não há uma explicação melhor por outra condição médica, substância (D, E) e, o mais importante, apesar de não ser caracterizado como episódios, os sintomas causam prejuízo ao funcionamento no indivíduo, ou pelo menos, sofrimento (provável antessala para o prejuízo ao funcionamento).

3.1.3 Terceira tradução: do humor para as palavras

Já na definição de humor na mania, "elevado, expansivo ou irritável" (DSM-5-TR, 2023, 140), as palavras "expansivo ou irritável" entram como sinônimos, como palavras para ampliar o campo semântico, ou melhor, para precisar o que quer dizer "elevado". Afinal de contas, essa é uma palavra que pode ser interpretada de forma positiva, como nas traduções da *Poética* de Aristóteles sobre o metro "elevado" da tragédia e da epopeia" (2018a, p. 94).

O DSM também recorre a possíveis e prováveis frases dos pacientes, para o diagnóstico, apontado, por exemplo, que a pessoa em um episódio maníaco sente-se "no topo do mundo" (DSM-5-TR, 2023, 143).

A fala, especialmente, é importante para a caracterização da mania:

Os indivíduos podem falar continuamente e sem preocupação com os desejos de comunicação de outras pessoas, frequentemente de forma invasiva ou sem atenção à relevância do que é dito. Algumas vezes, a fala caracteriza-se por piadas, trocadilhos, bobagens divertidas e teatralidade, com maneirismos dramáticos, canto e gestos excessivos. A intensidade e o tom da fala costumam ser mais importantes que o que está sendo transmitido. Quando o humor está mais irritável do que expansivo, a fala pode ser marcada por reclamações, comentários hostis ou tiradas raivosas, especialmente se feitas tentativas para interromper o indivíduo (DSM-5-TR, 2023, 144).

Para a caracterização da depressão, o DSM traz expressões como "sente-se triste, vazio ou sem esperança" e "parece choroso" (DSM-5-TR, 2023, 141).

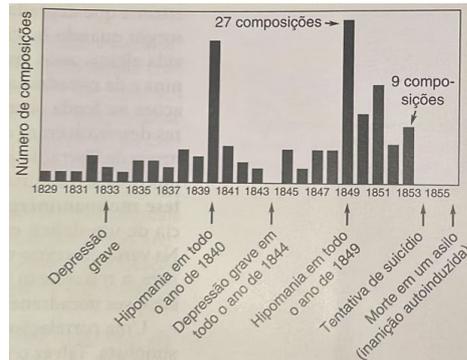
Todos esses recursos às palavras para traduzir os estados e sintomas são importantes, mas infelizmente limitados. Tanto pela natureza do Manual, condensado, como pela própria natureza do transtorno, que pode diminuir o espaço das palavras ou impedir um "inventário" das palavras usadas.

É, nesse ponto, que acredito que a poesia de AA pode contribuir para o autorreconhecimento da bipolaridade por parte dos bipolares. Ou melhor, que esse autorreconhecimento seja afinado, expandido pelas poesias de AA. Assim, além da fruição da arte, a leitura de AA pode contribuir para maior autocompreensão dos bipolares.

3.2 A BIPOLARIDADE E OS POETAS ROMÂNTICOS

A relação entre a bipolaridade e a criatividade é muito conhecida e antiga. É o caso mais específico, provavelmente, entre a tão afamada ligação entre loucura e gênio. Para começar com um exemplo não literário, vejamos o seguinte gráfico:

Figura 6 - Produção musical de Schumann



Fonte: Adaptada de Slater e Meyer (1959) *apud* Bear, Connors e Paradiso (2017, p. 765).

Como se vê, os autores propõem uma ligação direta entre os estados da bipolaridade e a produção artística do compositor. Passando para o campo da literatura, podemos notar, na obra de Jamenson, uma ligação impossível de ser colocada de lado.

Em *Touched by fire*, Kay Redfield, Jaminson acrescenta um anexo, o B (1993, p. 267-270), intitulado de "Escritores, artistas e compositores, com provável ciclotimia, depressão maior ou doença maníaco depressiva". Alerta em nota que "a lista deve ser tomada de forma ilustrativa em vez de exaustiva" e que a "maioria dos escritores, compositores e artistas são americanos, britânicos, europeus, irlandeses ou russos, todos são falecidos". Acredito que a falta de autores de língua portuguesa seja somente a limitação da pesquisa. Poderíamos colocar Camilo Castelo Branco e Álvares de Azevedo, como "representantes" de Portugal e Brasil, respectivamente.

Em outra nota, a autora destaca que os autores tiveram outros problemas de saúde, como alcoolismo e dependência de drogas. E que "eles foram listados aqui como tendo sofrido de um transtorno de humor, porque seus sintomas de humor pré-datam suas outras condições, porque a natureza e o desenvolvimento do seu humor e seus sintomas compartimentais são consistentes, com um diagnóstico de doença afetiva independente; e/ou porque suas histórias familiares de depressão, doença maníaco-depressiva e suicídio — combinados com seus próprios sintomas — eram suficientemente fortes para garantir suas inclusões".

Assim, antes de chegar a AA, trago a lista preparada por Jameson de poetas e escritores, para dar uma visão panorâmica da relação da literatura com a

bipolaridade. Outros 62 compositores clássicos, não clássicos, músicos e artistas são listados no "Apêndice B" do seu livro.

Quadro 2 - Poetas e escritores com bipolaridade

		Poetas:	
		Randall Jarrell	†•
		Samuel Johnson	
		John Keats	
		Henry Kendall	•
		Velimir Khlebnikov	•
		Heinrich Von Kleist	†
		Walter Savage Landor	
		Nikolaus Lenau	•
		J. M. R. Lenz	⓪
		Mikhail Lermontov	
		Vachel Lindsay	†
		James Russell Lowell	
		Robert Lowell	•
		Hugh MacDiarmid	•
		Louis MacNeice	
		Osip Mandelstam	⓪•
		James Clarence Mangan	
		Vladimir Mayakovsky	†
		Edna St. Vincent Millay	•
		Alfred de Musset	
		Gérard de Nerval	†•
		Boris Pasternak	•
		Cesare Pavese	†
		Sylvia Plath	†•
		Edgar Allan Poe	⓪
		Ezra Pound	•
		Alexander Pushkin	
		Laura Riding	⓪
		Theodore Roethke	•
		Delmore Schwartz	•
		Anne Sexton	†•
		Percy Bysshe Shelley	⓪
		Christopher Smart	•
		Torquato Tasso	•
		Sara Teasdale	†•
		Alfred, Lord Tennyson	
		Dylan Thomas	
		Edward Thomas	
		Francis Thompson	⓪
		Georg Trakl	†•
		Marina Tsvetayeva	†
		Walt Whitman	
Escritores:			
		E. F. Benson	
		James Boswell	
		John Bunyan	
		Samuel Clemens	
		Joseph Conrad	⓪
Hans Christian Andersen			
Honoré de Balzac			
James Barrie			
Arthur Benson	•		

Charles Dickens		Charles Lamb	•
Isak Dinesen	⓪	Malcolm Lowry	†•
Ralph Waldo Emerson		Herman Melville	
William Faulkner	•	Eugene O'Neill	⓪•
F. Scott Fitzgerald	•	Francis Parkman	
Lewis Grassic Gibbon	⓪	John Ruskin	•
Nikolai Gogol		Mary Shelley	
Maxim Gorky	⓪	Jean Stafford	•
Kenneth Graham		Robert Louis Stevenson	
Graham Greene		August Strindberg	
Ernest Hemingway	†•	Leo Tolstoy	
Hermann Hesse	⓪•	Ivan Turgenev	
Henrik Ibsen		Tennessee Williams	•
William Inge	†•	Mary Wollstonecraft	⓪
Henry James		Virginia Woolf	†•
William James		Emile Zola	

Legenda: •, "Asilo ou hospital psiquiátrico"; †, "Suicídio"; ⓪, "Tentativa de suicídio".
 Fonte: Jamenson, 1993, p. 267-269, tradução própria.

Sobre Eliot e Ruskin, a autora acrescentou duas notas: "embora não formalmente hospitalizado, Eliot teve que tirar uma licença-médica de três meses (por um 'esgotamento nervoso' [*nervous breakdown*]) com o objetivo de ser tratado em uma clínica suíça" e "Ruskin teve o equivalente de uma hospitalização psiquiátrica (seus médicos organizaram um cuidado de enfermagem 24h por dia durante seus episódios psicóticos)" (Jamenson, 1993, p. 270, tradução própria).

Em seguida, para termos uma noção da presença de autores bipolares na obra de AA, podemos apontar que das 125 epígrafes em sua obra (Alves, 1999, p. 76), 37 vêm de autores presentes nesta lista: Byron, Hugo, Musset, Cowper, Shelley e Tasso, sem contar outros bipolares que não estão listados, como George Sand. Propomos que as associações poéticas entre esses diferentes poetas românticos podem ser fortalecidas com a identificação da bipolaridade, com sua inclusão na cartografia das suas obras.

Em seguida, vou trazer um trecho de uma biografia de George Sand, um dos autores a que AA dedicou uma análise literária:

Uma forte dualidade marcou sua infância e suas próprias origens de forma irreversível, e George Sand moldou sua personalidade e temperamento em torno desses elementos. *Ela poderia facilmente ter ficado presa em alguma situação bipolar, mas seu admirável autocontrole e autoanálise a levaram a descobrir a melhor forma de canalizar sua criatividade.*

Ela tinha plena consciência de sua oscilação entre alegria e tristeza, sua necessidade simultânea de solidão e companhia. Ela parecia traír

seu núcleo mais introvertido por meio de sua escrita, o que explicava sua necessidade de convívio e exuberância dos outros. "Um exterior frio esconde uma alma ardente", foi sua análise perspicaz de seus dois estados de ser, totalmente englobados por sua vida em Nohant. Pois somente lá, em seu castelo em Nohant, ela poderia equilibrar as duas inclinações. Esses ciclos maníaco-depressivos tinham um custo: sua própria capacidade de reflexão e clareza de pensamento muitas vezes causavam sua depressão. Nos períodos baixos, o desespero destruiu seu idealismo protetor para invadir sua própria alma. Mas certamente não era de sua natureza ficar de braços cruzados. "Ou minha alma é obrigada a sucumbir, ou a alegria deve vir em meu socorro". Seus períodos de depressão não duraram muito. Duas horas de completo desânimo podiam ser seguidas por duas ou três horas de meditação e recuperação mental, onde reencontrava a serenidade. "Tenho que sentir um desespero absoluto para restaurar minha coragem", escreveu ela. "Só quando estou a ponto de dizer a mim mesmo 'Tudo está perdido!' posso começar a aceitar tudo".

George Sand compreendia sua tendência à melancolia e sabia igualmente bem que ela poderia contar com as pessoas ao seu redor para tirá-la dessa situação. Ela precisava deles para conduzi-la mais uma vez ao turbilhão animado, que ela chamava de "uma troca de vida". Ela havia direcionado com sucesso o fluxo de suas necessidades alternativas para Nohant, com dias de atividade física dentro de seu grupo alegre e noites de escrita, durante as quais Aurore, a sonhadora, deu à luz George, o artista.

Ao longo dos anos, George Sand aprendeu a transformar as contradições e os polos opostos que muitas vezes a afligiam em uma vantagem. Ela habilmente elaborou um equilíbrio de seus ciclos. Essa situação binária formou o cerne de sua vida e de seu trabalho: reconhecendo-a plenamente, ela aprendeu a dominá-la. A experiência lhe ensinara que cada depressão sombria tinha seu fim, que poderia então dar origem a uma centelha criativa, uma fonte de energia. Havia, porém, períodos de melancolia que podiam se estender por mais tempo e pesar mais. (BLOCH-DANO, 2013, cap. 3, tradução própria, destaques próprios).⁴

4 A strong duality marked her childhood and her very origins irreversibly, and George Sand crafted her personality and very temperament around these elements. She could easily have been trapped in some bipolar situation, but her admirable self-control and self-analysis led her to figure out how best to channel her creativity.

She was fully aware of her fluctuation between joy and sadness, her simultaneous need for solitude and company. She seemed to betray her more introverted core through her writing, which explained her need for the conviviality and exuberance of others. "A cold exterior hides a fiery soul," was her shrewd analysis of her two states of being, wholly encompassed by her life in Nohant. For only there, at her chateau in Nohant, could she balance the two inclinations. These manic-depressive cycles did not come without a cost: Her own capacity for reflection and clarity of thought often caused her depression. In the low periods, despair ripped apart her sheltering idealism to invade her very soul. But surely it was not in her nature to sit idly by. "Either my soul is obliged to succumb, or gaiety must come to my rescue." Her depressed periods did not last long. Two hours of complete despondency could be followed by two or three hours of meditation and mental recuperation, where she regained her serenity. "I have to feel absolute despair in order to restore my courage," she wrote. "Only when I am at the point of telling myself 'All is lost!' can I begin to accept everything."

George Sand understood her tendency towards melancholy and knew equally well that she could depend on those around her to snap her out of it. She needed them to lead her once more back into

A autocompreensão de George Sand é impressionante. A forma como ela compreendia a si mesmo é inspiradora. Tudo isso sem os recursos modernos. Infelizmente, ela é uma exceção. Claro que a maioria dos escritores encontrava uma forma de "gerenciar" sua pulsão pela escrita. Infelizmente, a maioria era devorada por ela.

Por fim, com essa lista, quero apontar que, além de ter os sintomas da bipolaridade, AA tinha uma clara predileção por outros autores bipolares. Voltaremos a esse tópico no próximo capítulo.

the lively whirlwind, which she called "an exchange of life." She had successfully directed the flow of her alter- native needs towards Nohant, with days of physical activity within her merry band, and nights of writing, during which Aurore the dreamer gave birth to George, the artist.

Over the years, George Sand learned how to turn the contradictions and opposite poles that often afflicted her into a plus. She cleverly crafted a balance from her cycles. This binary situation formed the core of her life and her work: Fully recognizing it, she learned to master it. Experience had taught her that each dark depression had its end, which could then give birth to a creative spark, a source of energy. There were, however, periods of melancholy that could stretch out longer and weigh more.

4 ANÁLISE DE POESIAS SELECIONADAS

Este capítulo analisará as poesias de modo individual, considerando a autonomia da obra de arte, como discutido na introdução, mas a principal contribuição desta tese não é a leitura individual dos poemas. Vários deles foram brilhantemente analisados pelos nossos melhores poetas e críticos, como Manuel Bandeira e Antonio Candido.

O que queremos demonstrar nas páginas seguintes é que a organização da Lira dos Vinte Anos foi inspirada pela experiência do poeta com o transtorno bipolar.

Com inspirada, não queremos dizer que ela foi determinada por sua condição pessoal, por seu transtorno, enfim, por sua biografia. A experiência de AA com o transtorno bipolar deu ao poeta material para escrever poesias sobre estados depressivos e maníacos.

O que o poeta chama de binomia, eu chamo de bipolaridade. E essa bipolaridade sustenta a estrutura da Lira dos Vinte Anos, com a depressão na primeira parte, e a mania na segunda.

Propor que a binomia seja vista como bipolaridade fornece uma outra chave de leitura para a obra de AA. Uma chave que, defendemos, não cai no biografismo, ou no chamado psicobiografismo, pois a divisão entre os dois estados não é externa à obra. Essa divisão faz parte da estrutura da obra. Essa chave de leitura enriquece, não empobrece. A biografia aqui ajuda, não atrapalha.

Onde a crítica só repetiu que "depois de Ariel esbarramos em Caliban", que "a unidade do livro funda-se numa binomia" e que o livro é uma "medalha de duas faces", dou um passo à frente e afirmo que essa binomia, esse duplo, é a bipolaridade.

4.1 PARA BAIXO — A DEPRESSÃO

As poesias desta seção são todas da primeira parte da *Lira dos vinte anos*.

4.1.1 "No mar"

Les étoiles s'allument au ciel, et la brise
du soir erre doucement parmi les fleurs: rêvez,
chantez et soupirez.
George Sand.

Era de noite: — dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração,
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!

Sonhavas? — eu não dormia;
A minh'alma se embebia
Em tua alma pensativa!
E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitivas!

E que noite! que luar!
E que ardentias no mar!
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,
Ó madresilva de amor,
Como eras saudosa então!
Como pálida sorrias
E no meu peito dormias
Aos ais do meu coração!

E que noite! que luar!
Como a brisa a soluçar
Se desmaiava de amor!
Como toda evaporava
Perfumes que respirava
Nas laranjeiras em flor!

Suspiravas? que suspiro!
Ai que ainda me deliro
Entrevendo a imagem tua
Ao fresco da viração,
Aos ais do meu coração,
Embalada na falua!

Como virgem que desmaia,
Dormia a onda na praia!
Tua alma de sonhos cheia
Era tão pura, dormente,
Como a vaga transparente
Sobre seu leito de areia!

Era de noite — dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração;
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração.

Pelo título, o poeta nos localiza espacialmente na história. Pela epígrafe, localiza-nos numa atmosfera de sonho e noturna. Nesse clima, começamos o poema que é formado por nove sextetos em redondilha maior (PC, p. 53-54).

Na primeira estrofe, a cena se apresenta de forma quase completa. O poeta e um sujeito feminino estão em um barco, em uma noite iluminada pela lua (talvez lua cheia), próximos à terra. Mais do que isso: o poeta está acordado, e a mulher está dormindo. Mesmo assim, ele se dirige a ela ao descrever a cena: "— dormias". O primeiro contraste, que permanecerá, está estabelecido: uma *conversa desigual*, para dizer o mínimo, entre o poeta acordado e a mulher dormindo.

Uma outra interpretação é entender que o poema é dirigido à mulher após a cena acontecer. Ou seja, ele está lembrando e recontando a cena.

Outro elemento importante já surge com força completa, aumentando o contraste dessa conversa desigual: a diferença de ritmo entre os dois. Ela dorme "nas melodias" "do sonho" (dele ou dela?); no embalo do barco; no ritmo das batidas — ou dos suspiros — do coração dele. Toda semântica aplicada a ela está no campo do ritmo. Nada é dito dele. Esse segundo contraste também permanecerá.

Aqui, é preciso perguntar: ela dormia nas melodias do sonho de quem? Podemos levantar duas hipóteses: nos sonhos dela ou ele está sonhando a cena. Por enquanto, vamos seguir a hipótese da leitura que são os sonhos dela. Que a cena que o poeta descreve de fato aconteceu e que agora ele reconta, dirigindo-se ao sujeito feminino. Também podemos indicar que ela está no embalo do barco, do mar, da natureza no final das contas; ela, em sintonia com o ritmo da natureza; ele, não.

A segunda estrofe reforça os elementos da primeira. A estrofe descreve que o poeta beija a mulher adormecida; novamente, reforçando a desigualdade de ações: enquanto ele age, beijando, ela dorme. Na questão do ritmo, continuação do contraste: ele ruminando ("cismando") nos pensamentos, ela com os seios palpitando.

De novidade, temos uma caracterização muito cara ao poeta: a mulher idealizada como lânguida, termo que originalmente aponta para a doença, para a morte e depois ganha o significado de sensual. O Houaiss registra essa última acepção, em 1874, mas acredito que já podemos imaginar a combinação das duas acepções, na poesia de Azevedo: mórbida e sensual.

O primeiro verso da terceira estrofe retoma claramente o contraste entre o poeta "que não dormia" e a mulher que dorme. E mais. Ele volta a se dirigir diretamente para a mulher, como no primeiro verso da primeira estrofe. Essa ação de se dirigir à mulher, no primeiro verso, será repetida nas estrofes ímpares.

Reforçando a imagem de passividade da mulher, temos a primeira comparação dela com uma planta: a sensitiva. E a continuação dos beijos do insone na adormecida, agora chamada de "amante".

Na quarta estrofe, temos uma belíssima série de referências sensoriais do ambiente, uma sinestesia múltipla: visão — brilho no céu e no mar; olfato — "perfumes no vento" e inspiração "de sentimento"; paladar — "vida que se bebia". O êxtase do poeta transborda para a natureza. Aqui também é importante notar a direção, a projeção dos sentimentos: sempre dele para a natureza, para a amada, para o exterior.

A quinta estrofe começa mantendo o padrão da primeira e da terceira, com o poeta dirigindo-se diretamente para a amada, nesse caso, pelos vocativos. E mais, temos nova comparação com plantas ("flor" e "madressilva") e com um animal ("rola"). E a repetição da palidez e da felicidade do sono, em contraste com a insônia.

Além desses reforços, na construção das imagens já iniciadas, agora, exatamente na metade do poema, temos uma marca temporal clara. O poeta diz "como eras saudosa então!", além dos verbos seguintes, "sorrias", "dormias", todos marcando que a cena aconteceu no passado e já foi encerrada. E essa "saudosa" gera uma confusão. Como ela, deitada no colo do poeta, já gerava saudades durante a cena? O poeta sentia saudades antecipando a separação ou a cena nunca aconteceu no mundo real? Vamos retornar a essa questão mais adiante.

Nessa estrofe, também temos a primeira repetição de versos do poema, já que o v. 30 é igual ao v. 6. Essa repetição remete à reincidência do pensamento dele, rememorando a noite com a amada. Esse recurso da repetição voltará a ser utilizado.

Na sexta estrofe, novamente, a natureza compartilha do êxtase do poeta. Com a expressão "laranjeiras em flor", temos a indicação temporal da cena, que agora sabemos que se passa na primavera. Além disso, se entendermos a falua como um barco usado no Tejo, podemos imaginar a cena acontecendo na costa de Portugal. Por fim, igualmente, uma repetição de verso, já que o v. 32 repete o v. 19.

Na sétima estrofe, também, o padrão das estrofes ímpares, com uma pergunta dirigida à amante que dorme. Entretanto a resposta é diferente. O poeta não descreve a cena, como se ela estivesse acontecendo e, sim, como um delírio, um sonho: "Ai que ainda me deliro / Sonhando a imagem tua". Com isso, podemos voltar às duas hipóteses levantadas no início (nos sonhos dela ou ele está sonhando a cena) e afirmar que toda a cena está sendo imaginada pelo poeta. Ele não está relembrando uma cena: são delírios ou sonhos de um insone.

A segunda metade da sétima estrofe é uma repetição de versos da primeira estrofe, em ordem levemente diferente. Os v. 40-42 são os v. 3, 6 (também repetido no v. 30) e 4. Esse retorno da metade da primeira estrofe prepara o final do poema.

Na oitava estrofe, temos novas comparações da amante sonhada com a natureza e vice-versa. A "onda" é como uma virgem, e a amada é tão pura e transparente como a "vaga" que se choca com a praia.

A nona e última estrofe é novamente uma repetição, agora na íntegra, da primeira estrofe. O ciclo se fecha. Igualmente, também se reinicia, numa rememoração cíclica. O poeta insone, completamente deslocado do ritmo da natureza, sonha com uma amada que dorme, com uma natureza e seus elementos ritmados. Só ele, literalmente, em descompasso com o ritmo da natureza, como um bipolar em depressão.

Especificamente em relação à depressão, chamado de episódio depressivo maior pelo DSM-5-TR, temos várias de suas características presentes no poema, características essas que foram sintetizadas, no parágrafo anterior, mas que merecerem um desenvolvimento maior.

Sobre a ambiência noturna, é tradicional apontar para o romantismo, ou o ultrarromantismo, como causa dessa escolha. Não nego essa possibilidade. Só afirmo que a escolha dessa atmosfera se "encaixa" perfeitamente com as escolhas do poeta. Assim, em razão da insônia, é natural localizar no tempo noturno seu poema e seus desejos. Não quero dizer que todos os poemas serão noturnos, pois, inclusive, não são. Apenas que a insônia oferece um ambiente conhecido para o poeta. De toda forma, isso não é um limitador. O poeta, com sua capacidade, pode escrever sobre seu contrário.

Dito de outra forma, é como se as predisposições dos poetas românticos formassem a "iconografia", "vocabulário" do movimento e não o contrário. Inclusive, assim, teríamos uma explicação para o caminho escolhido após a ruptura com o classicismo. De toda forma, como afirmei e usando as palavras de Antonio Candido, o externo (no caso, o psicológico) se tornou interno (se tornou parte do poema) (1993, p. 9-10); e a soma de várias poéticas semelhantes construíram um movimento maior (nesse caso, o romantismo).

Sobre o tempo interno, temos como a questão do ritmo é incorporada na estrutura do poema. Como já foi dito, alguns versos vão sendo repetidos, preparando-nos para a repetição final, quando a última estrofe se mostra exatamente igual à primeira. O poema torna-se circular, mostrando a sensação de *loop* infinito que o depressivo se sente.

O interessante dessa poesia, que abre a *Lira dos vinte anos*, é que ela não tem um tom triste. Ao contrário. Seria mais preciso dizer que o poeta, nesse poema,

encontra-se preso ao *loop* do delírio, do sonho. Com a sequência de poemas do livro, o tom vai se tornando mais triste.

4.1.2 "Sonhando"

Hier, la nuit d'été, que nous prêtait ses voiles,
Était digne de toi, tant elle avait d'étoiles!
Victor Hugo

Na praia deserta que a lua branqueia,
Que mimo! que rosa! que filha de Deus!
Tão pálida... ao vê-la meu ser devaneia,
Sufoco nos lábios os hálitos meus!
Não corras na areia,
Não corras assim!
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

A praia é tão longa! e a onda bravia
As roupas de gaza te molha de espuma...
De noite, aos serenos, a areia é tão fria...
Tão úmido o vento que os ares perfuma!
És tão doentia...
Não corras assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

A brisa teus negros cabelos soltou,
O orvalho da face te esfria o suor,
Teus seios palpitam — a brisa os roçou,
Beijou-os, suspira, desmaia de amor!
Teu pé tropeçou...
Não corras assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

E o pálido mimo da minha paixão
Num longo soluço tremeu e parou,
Sentou-se na praia, sozinha no chão,
A mão regelada no colo pousou!
Que tens, coração
Que tremes assim?
Cansaste, donzela?
Tem pena de mim!

Deitou-se na areia que a vaga molhou.
Imóvel e branca na praia dormia;
Mas nem os seus olhos o sono fechou
E nem o seu colo de neve tremia...
O seio gelou?...
Não durmas assim!
Ó pálida fria,
Tem pena de mim!

Dormia: — na frente que níveo suar...
Que mão regelada no lânguido peito...
Não era mais alvo seu leito do mar,
Não era mais frio seu gélido leito!
Nem um ressonar...
Não durmas assim...
Ó pálida fria,
Tem pena de mim!

Aqui no meu peito vem antes sonhar
Nos longos suspiros do meu coração:
Eu quero em meus lábios teu seio aquecer,
Teu colo, essas faces, e a gélida mão...
Não durmas no mar!
Não durmas assim.
Estátua sem vida,
Tem pena de mim!

E a vaga crescia seu corpo banhando,
As cândidas formas movendo de leve!
E eu vi-a suave nas águas boiando
Com soltos cabelos nas roupas de neve!
Nas vagas sonhando
Não durmas assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

E a imagem da virgem nas águas do mar
Brilhava tão branca no límpido véu...
Nem mais transparente luzia o luar
No ambiente sem nuvens da noite do céu!
Nas águas do mar
Não durmas assim...
Não morras, donzela,
Espera por mim!

Formalmente, o poema é composto por nove estrofes de oito versos, com os quatro primeiros hendecassílabos e os quatro últimos pentassílabos. Além disso, cada metade das estrofes possui características diferentes. As primeiras, ao longo do poema, são mais descritivas. As últimas metades são dirigidas ao sujeito feminino. Diferente do poema "No mar", aqui não há resposta do sujeito feminino, não há diálogo.

E mais. Dessa vez, o título do poema (PC, p. 55-56) reforça a atmosfera do poema anterior, já indicando a atitude do poeta: "sonhando". Já a epígrafe, novamente, introduz-nos na atmosfera noturna do poema.

Na primeira metade da primeira estrofe, temos, da mesma forma que no poema anterior, a localização espacial do poema. Agora estamos na praia, sob a luz da lua e o poeta compartilha conosco sua visão e sentimentos.

Ele vê o sujeito feminino e o descreve como graciosa ("mimo"), outra vez uma metáfora com uma planta ("rosa") e a aproxima do sagrado: "que filha de Deus!". Fecha com a tradicional palidez.

Ele sente que seu "ser devaneia", repetindo os dois verbos do poema anterior (sonhar/devanear). E segura seus desejos ("os hálitos meus") na sua boca, não os deixa escapar ("sufoco nos lábios").

Na segunda metade, como dito, o poeta se dirige ao sujeito feminino, mas não tem repostas. Por meio de suas falas, conhecemos as ações do sujeito feminino e os sentimentos do poeta. Verificamos que a agora chamada "donzela" corre na areia, talvez de forma frenética e sem rumo. O v. 8, "tem pena de mim!", será repetido, em todas as estrofes até a penúltima e, com uma mudança na última estrofe, fechará o poema. Assim, esse verso funciona como uma marcação de tempo, uma batida que traz, para o primeiro plano, a angústia do poeta, ao fim de cada estrofe.

Também se nota que, reforçando essa estrutura de marcação de tempo, o v.2, "Não corras assim!", repete-se, nas estrofes 2 e 3; e que o v. 7, "Donzela, onde vais?", repete-se nas estrofes 2, 3 e 8; e sua substituta, na estrofe 5, repete-se na seguinte.

Na segunda estrofe, temos o detalhamento da cena. A natureza, nesse cenário, não é acolhedora. Ao contrário. O espaço é longo, o mar brabo, a areia fria e o ar úmido. Nada convidativo. Em relação à donzela, temos o retorno da doença como característica sua.

Na terceira, a ação se desenvolve e é descrita de duas formas em cada metade. Na primeira metade, vemos a donzela correndo, suando, com os cabelos ao vento, arfando até que desmaia. Segundo o poeta, "de amor". Na segunda parte, ela apenas tropeça.

A ação continua se desenvolvendo na quarta. Agora, a donzela soluça e treme, senta-se e coloca as mãos no peito. Na quinta estrofe, exatamente no meio, temos a culminação da ação: a morte da donzela. Ela "deitou-se na areia". Uma onda encosta nela, mas ela não se mexe. Está "imóvel", "dormia", com os olhos abertos e com o coração parado. Literalmente, um cadáver na praia.

Na segunda parte da estrofe, o verso "Cansaste, donzela?" é substituído por "Ó pálida fria", marcando a mudança no objeto feminino: de correndo na praia a um corpo na areia.

A sexta estrofe, como as outras partes, traz um reforço da cena. A donzela continua morta na praia. Deitada, com o suor branco, mão gelada sobre o peito. E, novamente, temos um personagem em sintonia com a natureza. Ela está tão fria quanto a terra, tão branca quanto a areia.

A sétima estrofe quebra a regra de que a primeira parte de cada estrofe é descritiva. Essa estrofe tem o poeta e seus sentimentos como foco. Os "seus longos suspiros" abrem a estrofe. Após o desenvolvimento da ação da donzela, do correr ao cair, o desejo do poeta rompe a estrutura do poema e ocupa toda a estrofe. Ele quer abraçar o seu corpo gelado e esquentar com a sua boca seus seios, rosto e mãos gelados. Aqui, novamente, temos a erotização da morte. Ela é agora uma "estátua sem vida": bela, mas gelada.

Em seguida, na oitava estrofe, voltamos ao desenvolvimento da ação. A maré está subindo, e as ondas começam a "banhar" o corpo da donzela. Depois, o corpo está boiando na água, com os cabelos soltos.

Na nona e última estrofe, a imagem do corpo boiando domina a descrição. Ela é chamada de "virgem" e "brilhava tão branca" quanto "o luar" em um céu limpo.

E os dois últimos versos marcam um contraste com o conjunto do poema. No penúltimo, o eufemismo "dormir" é abandonado pela primeira vez pela dureza do verbo "morrer". Na primeira metade do poema, enquanto a donzela ainda agia, tínhamos "Não corras assim!". Na segunda, esse verso é substituído pelo "Não

durmas assim!", após ela parar de correr e deitar na areia. No final, torna-se um duro "Não morras, donzela".

Da mesma forma acontece com o último verso. Da primeira à oitava estrofe, todas terminavam com "Tem pena de mim!". No último, termina com "Espera por mim!". Fechando o poema, o desejo do poeta reaparece, buscando um encontro com a amada na morte.

Assim, vemos que a morte é vista como melhor que a solidão em que ele vive hoje, sonhando com uma donzela inalcançável. Ou seja, para encerrar o ciclo do transtorno bipolar, a morte é vista com uma saída.

4.1.3 "Cismar"

Fala-me, anjo de luz! és glorioso
 À minha vista na janela à noite
 Como divino alado mensageiro
 Ao ebrioso olhar dos frouxos olhos
 Do homem, que se ajoelha para vê-lo,
 Quando resvala em preguiçosas nuvens,
 Ou navega no seio do ar da noite.
 ROMEU

Donzela sombria, na brisa não sentes
 A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?
 E a noite, que inspira no seio dos entes
 Os sonhos ardentes,
 Não diz-te que a voz
 Que fala-te a sós
 Sou eu?

Ai! quando de noite, sozinha à janela
 Co'a face na mão te vejo ao luar,
 Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?
 A noite vai bela,
 E a vista desmaia
 Ao longe na praia
 Do mar!

Acorda! Não durmas da cisma no véu!
 Amemos, vivamos, que amor é sonhar!
 Um beijo, donzela! Não ouves? no céu
 A brisa gemeu...
 As vagas murmuraram...
 As folhas sussurram:
 Amar!

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,
 Como água da chuva cheiroso jasmim?
 Na cisma que anjinho te conta segredos?
 Que pálidos medos?
 Suave morena,
 Acaso tens pena
 De mim?

A história da palavra "cismar" é muito interessante e bastante relacionada com a bipolaridade. Um passeio pelas definições do Houaiss e pela etimologia mostram uma riqueza escondida.

O Houaiss nos mostra que a primeira definição de "cisma" é a "separação de uma pessoa ou grupo de pessoas de uma coletividade, especialmente religiosa". Esse é o uso clássico em expressões como "Cisma do Oriente" ou "Grande Cisma" (do

Ocidente). Já, em 1393, por extensão de significado, "cisma" também ganha a conotação de "dissidência de opiniões; desacordo". A partir daí, segundo Antônio Geraldo da Cunha, "os dissidentes de opinião sentiam-se perseguidos e temerosos" (2019, p. 154), e a palavra "cisma" ganha a conotação, já registrada, em 1789, de "ideia fixa, mania". Ou seja, juntou-se à ideia de mania, a sua ruminação característica, com a fixação no desacordo dos "dissidentes de opinião".

A partir de então, as acepções vão alargando esse último sentido, de "ideia fixa mania", acrescentando "esperança ou crença vã; sonho"; produto da fantasia, da utopia; devaneio, divagação"; "hostilidade um tanto gratuita; prevenção, desconfiança; antipatia"; "receio de origem supersticiosa" e, no registro informal brasileiro, "vontade repentina, sem justificativa; teima, capricho".

Como fica claro pela enumeração de todas as acepções, "cismar" rima com a mania, um dos estados da bipolaridade. Talvez, usando um vocabulário da neurociência, pudéssemos aproximar a cisma da atuação da rede de modo padrão, quando a pessoa fica no modo automático, remoendo. Assim as palavras, sonho, fantasia e também a agressividade, antipatia da não realização, ou interrupção desses sonhos.

Além das acepções, a etimologia da palavra "cisma" ainda traz um fato interessante. Como o Houaiss registra, ela "deriva do verbo grego *skhízo* no sentido de 'separar, dividir, fender'. Quem também deriva desse verbo é o elemento de composição "esquiz(o)-", presente na palavra "esquizofrenia". Até na etimologia, "cisma" e "esquizofrenia" são vizinhas.

Voltando à poesia, a primeira observação é que o verbo "cismar" está no infinitivo. Não sabemos quem está cismando, por enquanto. Já a citação, além disso, localiza-nos espacialmente. Temos uma jovem a olhar sua amada na janela, no caso, Romeu. Assim, podemos começar a falar do poema.

A primeira diferença com as duas obras anteriores é que esse é um poema menor, com apenas quatro estrofes. E os versos também são menores: três hendecassílabos, que diminuem, em seguida, para três pentassílabos e encerram com um curto dissílabo. Toda essa variação dá um ritmo diferente ao poema. Bem mais rápido e culminante, digamos assim.

A primeira estrofe descreve uma cena muito semelhante com a epígrafe. É noite, e o poeta observa a donzela em uma janela. Ao longo do poema, teremos,

assim, duas linhas de desenvolvimento: a descrição da ação do poeta e da donzela. Nessa estrofe, a donzela é descrita como algo distante: está na janela, apoiando o rosto com a mão e suspirando. O poeta só observa a donzela, sem comunicação efetiva. E a natureza, terceira integrante da cena, é bela e circunscreve o ambiente. Temos a noite, a praia e o mar, o cenário trabalhado pelo poeta até agora.

A segunda estrofe traz uma mudança de humor. Agora a donzela chora e tem medo. O poeta, novamente, usa o recurso de aproximar a donzela da natureza, especificamente da flora: a lágrima é o orvalho, como a chuva e tem o cheiro da planta de jasmim. E, fisicamente, outra vez, os atributos da pele clara e dos cabelos negros.

Os dois últimos versos trazem uma novidade. O poeta sugere uma ligação entre o seu mundo e o da donzela, que permanecem desconectados. Ele pergunta à donzela se por "acaso tens pena" dele. Mas é uma pergunta sem resposta. É uma pergunta para si mesmo. Afinal, a sua presença na mente dela não passa de uma fantasia do poeta. Não temos nenhum indício do que ela está pensando; tudo é do ponto de vista dele e de seu desejo, que até o momento não tem indícios de ser correspondido.

A terceira estrofe começa com o aprofundamento da mudança de humor. A donzela é "sombria". Aquela imagem idílica da primeira estrofe foi dissipada no ar. Continuando a fantasia, que busca desfazer a distância entre o poeta e a donzela, o primeiro pergunta se ela não sentiu na "brasa" a dor dos seus "lábios". Ou seja, a fantasia avança para uma tentativa de contato entre os corpos, após a tentativa de estar presente na mente.

Na continuação, a natureza se faz do mesmo modo presente, com uma atuação ainda mais acentuada e definida. Descobrimos que a natureza, por meio da noite, "inspira no seio dos entes / os sonhos ardentes". Assim, funciona como veículo de comunicação dos desejos do poeta. E mais. A natureza fala à donzela. Ela reforça que aquela voz solitária das duas primeiras estrofes é a voz do poeta. Aqui, é a natureza que busca desfazer o abismo que existe entre os dois, abismo que não é desfeito pelos desejos e pelas fantasias do poeta.

Na quarta e última estrofe, há a culminação de todos os movimentos presentes até agora. A donzela está cansada, dormiu, após tanto cismar. O véu da ruminação encobriu seus pensamentos que é o símbolo de uma barreira física, que a isola do mundo e do poeta.

Ele se desespera. Chama-a para amar, viver, sonhar, tratando os três verbos como sinônimos. Para ele, só existe essa possibilidade de vida: fantasiar o amor da donzela desejada. A vida dele também é um cismar, um ruminar de sonhos desconexos da realidade.

Pede um beijo, o que seria a superação do abismo entre os dois. Mas não é possível. Ela nem ouve. Estão em mundos distintos.

Por fim, a natureza volta para a cena. Ela sofre junto, com o vento, das ondas e das folhas, "geme", "murmura", "sussurra" em defesa do poeta: o único caminho é amar. Pena que o cismar impede essa realização e a deixa confinada no mundo da fantasia e dos sonhos.

4.1.4 "Ai Jesus!"

Ai Jesus! não vês que gemo,
Que desmaio de paixão
Pelos teus olhos azuis?
Que empalideço, que tremo,
Que me expira o coração?
Ai Jesus!

Que por um beijo perdido
Eu de gozo morreria
Em teus níveos seios nus?
Que no oceano dum gemido
Minh'alma se afogaria?
Ai Jesus!

Que por um olhar, donzela,
Eu poderia morrer
Dos teus olhos pela luz?
Que morte! que morte bela!
Antes seria viver!
Ai Jesus!

Esse curto poema é marcado pelo exagero. Primeiro, temos o vasto uso de uma interjeição, "Ai Jesus", presente no título, na abertura do poema e no encerramento de cada estrofe, mostrando diretamente o medo e a angústia do poeta.

Segundo, várias das imagens são exageradas. O poeta "geme", "desmaia de paixão", "expira o coração", "pode morrer", "de gozo morreria" e um "oceano dum gemido". Impossível esticar mais para chamar a atenção da donzela.

Quanto à natureza, o poema tão mais simples quanto os outros. Temos o mar, mas não temos a noite. A donzela aparece com os mesmos seios brancos e agora com os olhos azuis.

Voltando aos exageros, quero destacar a principal contradição apresentada pelo poema, presente bem na metade do poema, na segunda estrofe. O poeta começa

a segunda estrofe dizendo que poderia morrer por um olhar da donzela. Em seguida, demonstra o êxtase possibilitado pela morte: "Que morte! que morte bela!". E fecha a estrofe dizendo, em tom de lamentação, que essa morte é melhor que a vida. Assim, temos o exagero final: a inversão entre a vida e morte.

Dito isso, gostaria de focar no nono verso, "Dos teus olhos pela luz?", presente bem na metade do poema. Os leitores familiarizados com Vinicius de Moraes notarão que este verso, com uma pequena mudança de ordem, é basicamente o título de uma canção do poetinha, "Pela luz dos olhos teus". Assim, para fazer um rápido contraste entre as duas obras desses dois bipolares, começo com as palavras de José Castello, biógrafo de Vinicius:

Custo a admitir, mas a vida de Vinicius de Moraes foi uma linha irregular em que os grandes momentos de prazer e euforia se revezaram com descidas íngremes rumo à tristeza e ao desamparo. Os médicos de hoje, provavelmente, o rotulariam de "bipolar". Para além de qualquer diagnóstico, Vinicius foi, sim, um homem de alma duplicada (CASTELLO, 2009).

Em seguida, a letra da música:

Pela luz dos olhos teus

Quando a luz dos olhos meus
E a luz dos olhos teus
Resolvem se encontrar
Ai, que bom que isso é, meu Deus
Que frio que me dá
O encontro desse olhar

Mas se a luz dos olhos teus
Resiste aos olhos meus
Só pra me provocar
Meu amor, juro por Deus
Me sinto incendiar

Meu amor, juro por Deus
Que a luz dos olhos meus
Já não pode esperar
Quero a luz dos olhos meus
Na luz dos olhos teus
Sem mais larálará

Pela luz dos olhos teus
Eu acho, meu amor
E só se pode achar
Que a luz dos olhos meus

Precisa se casar (MORAES, 2017, 566-567)

No poema de Vinicius, temos as interjeições de origem divina, temos a centralidade do olhar e vários outros temas presentes em "Ai, Jesus", mas o tom é positivo, cheio de esperanças. O poeta fala em casamento de olhares, não na morte.

Enfim, fica o breve registro da diferença de atmosfera entre os dois poemas, apesar das semelhanças.

4.1.5 "Anjinho"

And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring!
HAMLET

Não chorem! que não morreu!
Era um anjinho do céu
Que um outro anjinho chamou!
Era uma luz peregrina,
Era uma estrela divina
Que ao firmamento voou!

Pobre criança! dormia:
A beleza reluzia
No carmim da face dela!
Tinha uns olhos que choravam,
Tinha uns risos que encantavam!
Ai meu Deus! era tão bela.

Um anjo d'asas azuis,
Todo vestido de luz,
Sussurrou-lhe num segredo
Os mistérios doutra vida!
E a criança adormecida
Sorria de se ir tão cedo!

Tão cedo! que ainda o mundo
O lábio visguento, imundo,
Lhe não passara na roupa!
Que só o vento do céu
Batia do barco seu
As velas d'ouro da poupa!

Tão cedo! que o vestuário
Levou do anjo solitário
Que velava seu dormir!
Que lhe beijava risonho
E essa florzinha no sonho
Toda orvalhava no abrir!

Não chorem! lembro-me ainda
Como a criança era linda
No fresco da facezinha!
Com seus lábios azulados,
Com os seus olhos vidrados
Como de morta andorinha!

Pobrezinho! o que sofreu!
Como convulso tremeu
Na febre dessa agonia!
Nem gemia o anjo lindo,
Só os olhos expandindo
Olhar alguém parecia!

Era um canto de esperança
Que embalava essa criança?
Alguma estrela perdida,
Do céu c'roadada donzela...
Toda a chorar-se por ela
Que a chamava doutra vida?

Não chorem... que não morreu!
Que era um anjinho do céu
Que um outro anjinho chamou!
Era uma luz peregrina,
Era uma estrela divina
Que ao firmamento voou!

Era uma alma que dormia
Da noite na ventania
E que uma fada acordou!
Era uma flor de palmeira
Na sua manhã primeira
Que um céu d'inverno murchou!

Não chorem! abandonada
 Pela rosa perfumada,
 Tendo no lábio um sorriso,
 Ela se foi mergulhar
 — Como pérola no mar -
 Nos sonhos do paraíso!

Choram as flores no afã
 Quando a ave da manhã
 Estremece, cai, esfria?
 Chora a onda quando vê
 A boiar um irerê
 Morta ao sol do meio-dia?

Não chorem! chora o jardim
 Quando marchado o jasmim
 Sobre o seio lhe pendeu?
 E pranteia a noite bela
 Pelo astro ou a donzela
 Mortos na terra ou no céu?

Não chorem!... que não morreu!
 Era um anjinho do céu
 Que um outro anjinho chamou!
 Era uma luz peregrina,
 Era uma estrela divina
 Que ao firmamento voou!

Com esse poema, é o livro que muda de tom. Se as quatro primeiras poesias tratavam da relação amorosa — e sua relação com a morte — entre o poeta e a donzela amada, nessa ótica, o poema, formado por catorze sextilhas com rimas aabccb, é um belíssimo texto sobre o luto.

Na epígrafe, temos a resposta de Horácio ao padre que se nega a cantar um réquiem para Ofélia: "Que de sua carne bela e imaculada brotem as violetas!" (SHAKESPEARE, 2011). A negativa se sustenta na suspeita de suicídio. A resposta de Horácio traz a violeta como símbolo de fidelidade de Ofélia e prova de sua virgindade. Uma resposta que acha, no momento da dor, esperança que algo bom nascerá da morte.

Esse é o espírito do poema "Anjinho". Ele começa com uma abrupta negação, quase descolada da realidade. Talvez, nossa única reação de lidar com uma morte tão dolorosa: "Não chorem! que não morreu!". A explicação é simples: a criança não pertencia a esse mundo. "Era um anjinho do céu", "luz peregrina", "estrela divina" que simplesmente voltou para o "firmamento", seu local de origem.

Esse poema introduz no livro a figura do anjo, que será tão recorrente na obra do poeta, servindo de contraponto entre o mundano e o elevado.

Após a primeira estrofe, o poema se torna mais descritivo, mais terreno. Na segunda estrofe, o tom é lamentoso: o "anjinho" se torna simplesmente uma "pobre criança". Ela tem corpo: é "bela", dorme, tem o rosto vermelho, "olhos que choravam" e "risos que encantavam".

Na terceira estrofe, o ânimo melhora e a esperança reaparece. Um anjo entre em cena, para lhe falar dos "mistérios da outra vida", e a criança fica feliz de "ir tão cedo", numa negação semelhante à primeira estrofe.

Na quarta estrofe, seguindo o ritmo do poema, o tom volta a ficar lamentoso, e o poeta não se conforma: "Tão cedo!". Consola-se dizendo que o "lábio visguento" do mundo ainda não tinha tocado o seu corpo pueril. Que apenas o vento levava seu barco, como uma urna funerária no mar.

A quinta estrofe continua na mesma linha: "Tão cedo!", mas com o retorno da ação do anjo, "solitário", "que velava seu dormir", que "lhe beijava risonho" e que influenciava seus sonhos.

A sexta estrofe marca uma mudança de direção do poema. O poeta se dirige aos ouvintes, estendendo seu consolo a todos: "Não chorem!". E a ação começa a ser recontada brutalmente. "A criança era linda", mas agora o rosto não está mais vivo, o "carmim" da segunda estrofe, mas "frio". Os "lábios azulados" e os "olhos vidrados", como um animal morto. E continua na estrofe seguinte: começa com mais um lamento, "pobrezinho!", e retoma a descrição, "Sofreu", convulsionou, agonizou, mas "nem gemia". Apesar da ausência de sons, do choro, podemos imaginar o medo pela descrição do olhar da criança: "só os olhos expandidos / Olhar alguém parecia!". Após essa descrição brutal morta da criança, impossível não lembrar de Aristóteles quando ele dizia que apenas a poesia podia transformar o grotesco em belo:

Uma prova disso é o que acontece diante das obras <miméticas>; nós nos alegamos contemplando as imagens, sobretudo as feitas com a máxima precisão possível, daquelas coisas mesmas que olhamos com aflição, por exemplo, as feras menos valorizadas quanto às suas formas e os cadáveres (ARISTÓTELES, 2018b, cap. IV).

Essas duas estrofes são dois exemplos primorosos da ambivalência da poesia azevediana: beleza na morte. Como um alívio, para a descrição da cena, colocada exatamente na metade do poema, a oitava estrofe volta com o tom esperançoso. O poeta se pergunta se "era um canto de esperança / que embalava essa criança?". E volta com a imagem de algo não terreno, "alguma estrela perdida", a chamar para outra vida. Esse reforço no consolo atinge seu ápice com a repetição da primeira estrofe, que nega a morte e a vê simplesmente como um retorno ao céu, a um estágio não mundano.

A décima estrofe começa com essa linha de consolo e de negação, afirmando não a morte, mas que o contrário aconteceu: a vida era, na verdade, o sono, a "alma que dormia" e que a morte é o despertar, realizado por uma fada à "noite na ventania",

essa natureza não acolhedora. Em seguida, a estrofe dá mais indícios de uma natureza atuante e destruidora. O tom não é mais reconfortante. A criança "era uma flor de palmeira" que o "inverno murchou" muito cedo, "na sua manhã primeira".

Após essas palavras desoladoras, o poeta se volta para a mãe na estrofe seguinte: "Não chores". A mãe é descrita como "abandonada" pela criança, a "rosa perfumada", e o poeta apresenta, nessa e nas duas estrofes seguintes, uma série de imagens para consolar a mãe, agora, órfã de filho ou filha.

Primeiro, a criança é apresentada como uma "pérola", que mergulha sorrindo "nos sonhos do paraíso!". Em seguida, o poeta convoca a presença da morte da natureza como mote de consolação. Pergunta se o "jardim" "chora" pelo "jasmim" "murchado. Pergunta se a "noite" "pranteia" pela "donzela morta na terra" ou "pelo astro" "no céu?". Pergunta se "as flores" "choram" quando um pássaro morre, "estremece, cai, esfria?". Pergunta se a "onda" chora ao ver uma marreca boiando "morta ao sol do meio-dia?". O poeta apresenta essa avalanche de perguntas para consolar, talvez, pelo convencimento de que a morte faz parte da natureza.

Para finalizar, após utilizar vários recursos de consolação, o poeta repete a primeira estrofe e que já havia sido repetida na nona. É a circularidade da vida aparecendo. É o reforço do pedido: "Não chores! que não morreu!".

4.1.6 "Anjos do mar"

As ondas são anjos que dormem no mar,
Que tremem, palpitam, banhados de luz...
São anjos que dormem, a rir e sonhar
E em leito d'escuma revolvem-se nus!

E quando, de noite, vem pálida a lua
Seus raios incertos tremer, pratear...
E a trança luzente da nuvem flutua...
As ondas são anjos que dormem no mar!

Que dormem, que sonham... e o vento dos
[céus
Vem tépido, à noite, nos seios beijar!...
São meigos anjinhos, são filhos de Deus,
Que ao fresco se embalam do seio do mar!

E quando nas águas os ventos suspiram,
São puros fervores de ventos e mar...
São beijos que queimam... e as noites deliram
E os pobres anjinhos estão a chorar!

Ai! quando tu sentes dos mares na flor
Os ventos e vagas gemer, palpitar...
Por que não consentes, num beijo de amor,
Que eu diga-te os sonhos dos anjos do mar?

Nesse curto poema, de cinco quadras e rimas abab, o tema amoroso volta a ser o centro. Agora, com o acréscimo dos anjos na relação com a natureza. Na

verdade, todo o argumento do poeta, nesse poema, sustenta-se na aproximação entre a natureza e os anjos como uma forma de validar seu desejo.

O primeiro verso, que abre a primeira estrofe e fecha a segunda, "As ondas são anjos que dormem no mar", traz a metáfora central do poema. No resto, todos os elementos estão presentes: a noite, a pálida lua, a espuma, os ventos e, principalmente, as ondas. E, nesse último caso, com uma grande diferença: a antropomorfização, a atribuição de características de seres humanos/anjos às ondas.

As ondas/anjos "tremem, palpitam", riem, sonham e rolam nus na areia da praia. "À noite", o vento quente vem beijar os seus seios, desses "filhos de Deus", embalados pelo mar. E as bolhas "são beijos que queimam" e os "pobres anjinhos estão a chorar!". Enquanto tudo isso acontece, "as noites deliram". Impossível um verbo mais apropriado.

Após quatro estrofes assim, na quinta e última, o poeta muda de tom e assume o discurso direto, dirigindo-se a alguém objeto de seu desejo: "Ai! quando tu sentes". E, em seguida, após construir a imagem das ondas a desejar, afirma que esse alguém sente na pele, "na flor", os gemidos das ondas e pergunta por que esse alguém não aceite que ele, o poeta, diga os "sonhos dos anjos do mar". Ou seja, os seus desejos, tão bem entrelaçados com a natureza. De preferência, durante "um beijo de amor". Nada mais adequado.

4.1.7 "*Tenho um seio que delira*"

I

Tenho um seio que delira
Como as tuas harmonias!
Que treme quando suspira,
Que geme como gemias!

II

Tenho músicas ardentes,
Ais do meu amor insano,
Que palpitam mais dormentes
Do que os sons do teu piano!

III

Tenho cordas argentinas
Que a noite faz acordar,
Como as nuvens peregrinas
Das gaivotas do alto mar!

IV

Como a teus dedos lindinhos
O teu piano gemer,
Vibra-me o seio aos dedinhos
Dos anjos louros do céu!

V

Vibra à noite no mistério
Se o banha o frouxo luar,
Se passa teu rosto aéreo
No vaporoso sonhar!

VI

Como tremem teus dedinhos
O saudoso piano teu,
Vibram-me n'alma os anjinhos,
Os anjos loiros do céu!

Esse poema retoma a questão da separação dos corpos, presente em algumas das primeiras poesias da primeira parte da lira; agora, com o acréscimo das figuras angélicas, novidades das últimas poesias.

É um dos cinco poemas sem títulos da primeira e da segunda parte da lira. É composto por seis quadras, cada uma numerada com algarismos romanos.

A primeira observação é com a palavra "seio", relativamente ligada ao corpo feminino no vocabulário corrente. Entretanto uma visita ao dicionário nos dá um amplo leque de possibilidades de sinônimos que facilitam nossa leitura. Das possíveis, "espírito", indicando algo mais etéreo, é uma possibilidade e encaixa bem com o campo semântico do poema, cheio de palavras como "delira", "insano", "mistério", "aéreo", "sonhar" e "alma". Entre uma palavra que traga mais materialidade, mais concretude, como "cerne" ou "âmago", cai melhor. Vou ficar com a última.

Assim, temos que o poeta começa afirmando que o seu âmago delira, conforme as "harmonias" do sujeito desejado, que, por sinal, não tem o seu gênero marcado. Retomando a palavra "como" do segundo verso, chamo atenção que a estou tomando como uma conjunção conformativa. Portanto o uso anterior da palavra "conforme", acredito que mais corriqueiro para o nosso português atual.

Em seguida, o poeta reforça a imagem da ligação entre seu ser e a influência que o sujeito desejado: ele "treme quando" o sujeito "suspira", "geme como" o sujeito "gemias!". Reparem na mudança do tempo verbal. "Suspira" está no presente do indicativo, mostrando que o poeta tremia ao mesmo tempo que o sujeito desejado suspirava. Já o verbo "gemias" está no pretérito imperfeito do indicativo, no passado, enquanto o poeta "geme", no presente. Assim, podemos ver uma continuação da influência do sujeito desejado após o fim de sua ação. Ele pode ter saído de cena, mas continua presente na mente, no delírio, do poeta e também no seu corpo, que ainda geme.

Na segunda estrofe, as referências musicais continuam. O próprio poeta tem "músicas ardentes", expressões angustiantes do seu "amor insano". Delírios, insanidade, vão dando o tom do estado do poeta. Ele continua, ao afirmar que suas "músicas ardentes" tremem mais o chão que "os sons do piano" do sujeito desejado. Juntando a referência a um piano com a mudança de tempo da primeira estrofe,

podemos imaginar que o poeta está se lembrando de ver o sujeito desejado tocar piano e que sua música, "harmonias", ainda faz o seu ser reverberar.

Continuando a construção de si com um instrumento musical, o poeta diz, na terceira estrofe, que tem "cordas argentinas", especiais, de prata. Mas o mais importante é quem toca suas cordas. E a resposta é a natureza. De novo temos a natureza com um papel ativo. E, como sempre, com a noite exercendo um papel especial: é a noite que "faz acordar" suas cordas. Não o dia, a claridade, ou qualquer outra coisa de um campo semântico claro e florido. O poeta completa a ação da noite sobre si com a comparação da ação das nuvens sobre as gaivotas.

A quarta estrofe começa com a lembrança da visão do sujeito desejado tocando o piano, afirmando que o piano gemia conforme os "dedos lindinhos". Com essa imagem, o poeta constrói outra sobre quem toca suas "cordas". Ele compara a ação do sujeito desejado à ação "dos anjos loiros do céu", afirmando que os anjos também fazem o seu âmagos vibrar. Assim, temos que, além da noite/natureza, também seres espirituais fazem o ser do poeta reverberar como um instrumento.

Na quinta estrofe, temos o reforço da capacidade da natureza, com a imagem de que seu âmagos também vibra "à noite" se a luz da lua o ilumina. Esse ambiente de influência da natureza é bem encapsulado na palavra "mistério". Como a natureza exerce sua influência? O poeta não sabe. Não sabemos. É apenas verdade.

Ainda, na quinta estrofe, um novo ator é apresentado, como sendo capaz de tocar as "cordas" do poeta. Após a noite, os anjos e o luar, o poeta afirma que "se passa" no seu sonho o "rosto aéreo" do sujeito desejado, isso também faz com que seu âmagos vibre. Assim, o sujeito desejado e a sua força sobre o poeta são igualados à natureza e aos anjos. As cinco primeiras estrofes nos trouxeram até aqui, até a compreensão dessa força, dessa paixão.

A sexta e última estrofe é culminação desse processo. A lembrança do sujeito desejado, tocando o piano, é mostrada em plena força e, também, a saudade que o poeta sente dessa cena e dos efeitos nele mesmo: "Como tremem teus dedinhos, / O saudoso piano teu".

4.1.8 "A cantiga do sertanejo"

Love me, and leave me not.
SHAKESPEARE, Merch of Venice

Donzela! Se tu quiseras
Ser a flor das primaveras
Que tenho no coração:
E se ouviras o desejo
Do amoroso sertanejo
Que descora de paixão!...

Se tu viesses comigo
Das serras ao desabrigo
Aprender o que é amar...
— Ouvi-lo no frio vento,
Das aves no sentimento,
Nas águas e no luar!...

Ouvi-lo nessa viola,
Onde a modinha espanhola
Sabe carpir e gemer!...
Que pelas horas perdidas
Tem cantigas doloridas,
Muito amor, muito doer...

Pobre amor! o sertanejo
Tem apenas seu desejo
E as noites belas do vall!...
Só o ponche adamascado,
O trabuco prateado
E o ferro de seu punhal!...

E tem as lendas antigas
E as desmaiadas cantigas
Que fazem de amor gemer!...
E nas noites indolentes
Bebe cânticos ardentes
Que fazem estremecer!...

Tem mais... na selva sombria
Das florestas a harmonia,
Onde passa a voz de Deus,
E nos relentos da serra
Pernoita na sua terra,
No leito dos sonhos seus!

Se tu viesses, donzela,
Verias que a vida é bela
No deserto do sertão:
Lá têm mais aroma as flores
E mais amor os amores
Que falam do coração!

Se viesses inocente
Adormecer docemente
À noite no peito meu!...
E se quisesses comigo

Vir sonhar no desabrigo
Com os anjinhos do céu!

É doce na minha terra
Andar, cismando, na serra
Cheia de aroma e de luz,
Sentindo todas as flores,
Bebendo amor nos amores
Das borboletas azuis!

Os veados da campina
Na lagoa, entre a neblina,
São tão lindos a beber!...
Da torrente nas coroas
Ao deslizar das canoas
É tão doce adormecer!...

Ah! Se viesses, donzela,
Verias que a vida é bela
No silêncio do sertão!
Ah!... morena, se quiseras
Ser a flor das primaveras
Que tenho no coração!

Junto às águas da torrente
Sonharias indolente
Como num seio d'irmã!...
— Sobre o leito de verduras
O beijo das criaturas
Suspira com mais afã!

E da noitinha as aragens
Bebem nas flores selvagens
Efluviosa fresquidão!...
Os olhos têm mais ternura
E os ais da formosura
Se embebem no coração!...

E na caverna sombria
Tem um ai mais harmonia
E mais fogo o suspirar!...
Mais fervoroso o desejo
Vai sobre os lábios num beijo
Enlouquecer, desmaiar!...

E da noite nas ternuras
A paixão tem mais venturas
E fala com mais ardor!...
E os perfumes, o luar,
E as aves a suspirar,
Tudo canta e diz — amor!

Ah! vem! amemos! vivamos!
 O enlevo do amor bebamos
 Nos perfumes do serão!
 Ah! Virgem, se tu quiseras
 Ser a flor das primaveras
 Que tenho no coração!...

O título deste poema já dá significativos indícios do objetivo do poeta. Primeiro, ele nomeia-a como uma cantiga: algo para ser cantado e um pouco diferente do que foi apresentado até agora. Além disso, é a primeira vez que o poeta se coloca como um personagem: o sertanejo. Desde o movimento das Arcádias, era prática que os poetas assumissem a figura de um pastor de ovelhas. Nesse cenário, o poeta escolhe uma figura com um colorido mais local.

De toda forma, temos que o poema é mais um poema de conquista, digamos assim, no qual ele tenta conquistar o objeto de seu desejo. E seguindo a epígrafe, o objeto do desejo não tem muita escolha: "Me ame e não me deixe".

O poema começa com o poeta chamando a "Donzela!" e expressando dois desejos. Desejos esses que, se forem realizados, coisas fantásticas poderiam acontecer, mas que parecem não realizáveis. É como se ele expressasse o desejo, mas estivesse pessimista.

O primeiro desejo se baseia numa ideia muito interessante: a de que o poeta tem "primaveras" no seu coração. Assim, podemos assumir, com tranquilidade, a ideia de ciclos afetuosos, tão própria da bipolaridade. E mais. Ele quer que ela seja "a flor das primaveras", a marca que um novo tempo, de esperanças, chegou. Ou, talvez, que ela seja a flor que provoque a primavera, e o retiro do inverno emocional.

O segundo desejo é bem direto e coloca em cena os personagens já indicados no título. É simplesmente que ela escute o "desejo" dele, autoapresentado como "amoroso sertanejo". Tão amoroso "que descora de paixão".

Na segunda estrofe, ele dá um passo adiante, bem ousado e até arrogante. Afirma que se ela vai acompanhá-lo, vai "aprender o que é amar". E explica que isso aconteceria pelo contato com a natureza: se ela desce a serra e vai ao ar livre, aqui, imagino, a serra tomada como a cidade e a descida como uma saída da urbanização. Ao ar livre, ela pode ouvir o amor "no frio vento" e "nos sentimentos" "das aves", "nas águas e no luar!". Assim, o poeta nos estabelece, no espaço geográfico, a natureza ao ar livre, destino do seu convite.

Outra forma de entendermos essa estrofe é compreender que o que vai ser ouvido não é "o que é amar" do verso anterior, nono verso, mas "o desejo" presente no quarto verso, um pouco mais distante. Assim, seria o desejo do sertanejo que poderia ser ouvido no "frio vento" e "no sentimento" da natureza".

Nesse sentido, o poeta constrói que a donzela pode ouvir seu desejo não apenas pela natureza, mas também pela sua música. Pode "ouvi-lo nessa viola", que "sabe carpir e gemer", que pela noite adentro, outras cantigas, como a que estamos lendo, "doloridas", são cantadas. De forma muito interessante, o poeta termina a estrofe igualando "amor" e "doer": "Muito amor! muito doer!...". Impossível não lembrar de Vinicius de Moraes e Baden Powel com a canção "Tempo de amor":

Mas tem que sofrer
 Mas tem que chorar
 Mas tem que querer
 Pra poder amar
 (...)
 O tempo de amor
 É tempo de dor
 O tempo de paz
 Não faz nem desfaz

Ah, que não seja meu
 O mundo onde o amor morreu (MORAES, 2017, 615-616).

O poeta abre a estrofe seguinte com uma sentença pessimista, derrotista. Com apenas duas palavras, "Pobre amor!", ele mostra que, apesar de todas as tentativas de convencimento, ele vê seu próprio amor fadado ao fracasso, como os desejos dos poemas anteriores.

De toda forma, esse é um dos poemas mais esperançosos da primeira parte e ganha destaque se contrastado com o último, quando essas esperanças somem.

4.1.9 "Quando à noite no leito perfumado"

Dreams! dreams! dreams!

W. COWPER

Quando, à noite, no leito perfumado
Lânguida fronte no sonhar reclinas,
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?

E, quando eu te contemplo adormecida
Solto o cabelo no suave leito,
Por que um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssimo em teu peito?

Virgem do meu amor, o beijo a furto
Que pouso em tua face adormecida
Não te lembra do peito os meus amores
E a febre do sonhar de minha vida?

Dorme, ó anjo de amor! no teu silêncio
O meu peito se afoga de ternura...
E sinto que o porvir não vale um beijo
E o céu um teu suspiro de ventura!

Um beijo divinal que acende as veias,
Que de encantos os olhos ilumina,
Colhido a medo, como flor da noite,
Do teu lábio na rosa purpurina...

E um volver de teus olhos transparentes,
Um olhar dessa pálpebra sombria
Talvez pudessem reviver-me n'alma
As santas ilusões de que eu vivia!

A primeira marca importante é a epígrafe, pois Cowper também era bipolar (MEYER, MEYER, 1987). Ou, pelo menos, insincero numa abordagem que questiona a veracidade dos seus escritos (BUIE, 2012).

Assim, novamente, outros bipolares aparecem como inspiração para AA.

Desse poema, é necessário destacar o último verso, com a desesperança tomando conta do poeta e, ainda mais importante, a consciência de que seus "sonhos" eram "ilusões". Esse é o tema do poema "Saudades", inclusive.

4.1.10 "Lembrança de morrer"

No more! O never more!
SHELLEY

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto o poento caminheiro...
Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro...

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia,
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.

Só levo uma saudade — e dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
E de ti, ó minha mãe! pobre coitada
Que por minhas tristezas te definhas!

De meu pai... de meus únicos amigos,
Poucos, — bem poucos! e que não zombavam
Quando, em noites de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei!... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!

Ó tu, que à mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores...
Se vivi... foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo...
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu! eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz! e escrevam nela:
— Foi poeta, sonhou e amou na vida. -

Sombras do vale, noites da montanha,
Que minh'alma cantou e amava tanto,
Protejei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe um canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando, à meia-noite, o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri as ramas...
Deixai a lua pratear-me a lousa!

O último poema da primeira parte da *Lira* é culminância do desespero, do cansaço, do pensamento na morte. Em outras palavras, da depressão.

Se nos primeiros poemas houve alguma diversificação, ela acaba aqui. E alguns temas reaparecem, como o fechamento de uma fase da vida.

A virgem sonhada, mas que agora não se espera uma ação. Apenas se reconhece que ela "nunca aos lábios me encostou a face linda". Dedica sua vida a virgem, dizendo que viveu por ela, pela "esperança de na vida gozar amores".

A natureza também reaparece, suas flores, vales e luas, tão presentes nos outros poemas. O poeta pede respeito à natureza, pede que não arranquem folhas e coloquem no seu cadáver, a "matéria impura", corpo daquele do olhar "demente". E, no fim, o poeta se dirige a natureza diretamente, pedindo que à meia-noite, as árvores do vale abram passagem para que a luz do luar possa iluminar a lápide.

No mais, a falta de vontade de viver é resumida de forma brilhante no verso "eu deixo a vida como [o empoeirado caminhante] deixa o tédio / do deserto". Não há mais esperança, forças: "não quero uma nota de alegria".

A única preocupação é com os que ficam. Com a mãe, que definha junto ao ver o espetáculo macabro do filho. Com o pai e os poucos amigos, que zombavam quando o poeta estava maníaco, "em noites de febre endoudecido", das "crenças", das certezas do poeta.

No mais, como diz a epígrafe de Shelley, outro bipolar: viver, "nunca mais".

4.2 PARA CIMA — A MANIA

Os três poemas desta seção estão todos presentes na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de um total de cinco. Como os dois primeiros poemas são bem longos, eles não estão transcritos na íntegra. Apenas o último continuará seguindo a dinâmica anterior.

Apesar de não tratarmos dos outros dois poemas, "Boêmios" e "Spleen e charutos", claramente eles estão na mesma linha dos aqui analisados. Em "Boêmios", temos uma descrição perfeita, por exemplo, de um personagem em estado maníaco.

4.2.1 "Um cadáver de poeta"

O poema de abertura da segunda parte é longo, mudando bastante em relação ao padrão da primeira parte. Tem 364 versos divididos em sete partes de tamanho variado.

Na primeira parte, o poeta fala sobre o poeta que morreu: o objeto da poesia, literalmente. Já na abertura, sintetiza a dor mental do poeta morto, afirmando que os "nervos convulsivos inflamava / e ardia sem conforto". As ilusões reaparecem e a energia é elogiada. A descrição do seu ânimo, de sua energia, não podia ser menor: é dito que ele foi "como o sol"; que parecia "ter na aurora da vida a eternidade". Bela descrição da alegria contagiante de um bipolar em período maníaco.

Mas sempre tem fim. A segunda parte já começa com a sentença: "morreu um trovador". E acrescenta: "de fome". E continua num misto de lamentação e indignação. Diz que "ficou deitado no caminho", que morreu sozinho, sem amigo ou "beijo de mulher". Todos os passantes viam o seu corpo e nem se importavam de lançar um sudário. Pensavam:

De que vale um poeta?... um pobre louco
Que leva os dias a sonhar?... insano
Amante de utopias e virtudes
E, num templo sem Deus, ainda crente?

De novo, o poeta apresentado como louco, em discordância com o mundo. O mais interessante é a valorização das virtudes, ou seria melhor dizendo, as ideias fixas?

A estrofe seguinte continua desenvolvendo a relação entre loucura, ou podemos falar especificamente da mania, e poesia:

A poesia é decerto uma loucura:
 Sêneca o disse, um homem de renome.
 É um defeito no cérebro... Que doudos!
 É um grande favor, é muita esmola
 Dizer-lhes — *bravo!* à inspiração divina...
 E, quando tremem de miséria e fome,
 Dar-lhes um leito no hospital dos loucos...

A retomada da relação entre poesia é retomada, fazendo menção ao poeta latino. Depois a conexão com o divino é apresentada como uma explicação. Mas não importa. Quando a vida "real", material, cobra seu custo, a internação no manicômio, tão comum na vida dos bipolares, é o destino.

Depois de fazer referências a vários poetas, o poeta afirma, cansado:

Deixem-se de visões, queimem-se os versos:
 O mundo não avança por cantigas.
 Creiam do povilêu os trovadores
 Que um poema não val[e] meia princesa.

Enfim, é uma nova sentença. Da mesma forma que o poeta não tem lugar no mundo, assim é com a poesia. No fim dessa seção, um novo ataque, agora ao homem de forma geral:

Amassaste no lodo o peito humano?
 Ó poeta, silêncio! — é este o homem?
 A feitura de Deus! a imagem dele!
 O rei da criação!...
 Que verme infame!

Lembrando *Hamlet*, aqui, novamente, esse pequeno trecho expande a desesperança e o desprezo para todos os homens.

A partir da terceira parte do poema, o tom narrativa e depois dramático ganha proeminência. Na terceira, é narrado que o Rei passa na estrada onde está o corpo do poeta, inclusive, com o cavalo do rei passando por cima, literalmente. Também descobrimos o seu nome, "trovador Tancredo", reconhecido pelo camareiro real.

No quarto, é a vez da carruagem do bispo passar por cima do corpo do poeta. O diálogo entre o cocheiro e o bispo é suficiente para mostrar o desprezo de ambos pelo artista:

"Perdoe Vossa Excelência Eminentíssima,
É um pobre diabo de poeta...
Um homem sem miolo e sem barriga
Que lembrou-se de vir morrer na estrada!"

"Abrenúncio! rouqueja o santo bispo,
Leve o Diabo essa tribo de boêmios!
Não há tanto lugar onde se morra?
Maldita gente! inda persegue os Santos
Depois que o Diabo a leva!..."

O corpo está só atrapalhando o trânsito, como em "Construção" de Chico Buarque. E, como o rei, o bispo segue viagem.

Na quinta, o poema toma uma forma dramática, dialogada, com falas marcadas do Conde Solfier, sua noiva Elfrida e um "desconhecido". Elfrida se importa com o corpo do poeta e se aproxima, indignada que ninguém o enterre. Nesse momento, aparece o desconhecido, afirmando que já fez uma cova. E acrescenta sobre o poeta morto: era cheio "outrora de eternas fantasias, de idéias a valer um mundo inteiro!". Impossível não lembrar da energia direcionada a planos, particularmente grandiosos, dos maníacos.

Ainda na quinta parte do poema, é narrada a morte do poeta e como o desconhecido passou à noite velando e chorando o morto. Na sexta parte, descobrimos que o jovem desconhecido se matou com veneno e morreu junto ao corpo. E que, ao final, não era um jovem, mas uma "mulher de formas puras...". No fim, o reaparecimento da virgem, mas aqui acompanhando o poeta morto. Bem diferente do último poema desta segunda parte da *Lira*.

4.2.2 "Ideias íntimas"

Este poema é prosaico, particularmente comum. No mundo cheio de natureza, ele é apenas urbano. Seu ambiente é apenas um quarto, quadros e livros, nada distante da vida de estudante de direito.

Vários poetas são convocados nas primeiras partes do poema. Inclusive Ossian, que depois descobriu-se que foi uma invenção. Em referência a Lamartine, o belo verso "tem na lira do gênio uma só corda" sintetiza bem a obsessão. A solidão, testemunhamos em "não passeio a cavalo e não namoro". A intromissão, em "enchi o

salão de mil figuras". A distração, em "a poesia sobrenada [surgir à flor da água] sempre / ao pesadelo clássico do estudo.

A descrição do "quarto, mundo em caos", espera uma iluminação salvadora — que não virá:

Reina a desordem pela sala antiga:
Desce a teia de aranha as bambinelas
À estante pulvurenta. A roupa, os livros
Sobre as poucas cadeiras se confundem.

A lida com as ilusões reaparece, sintetizada em versos como "a minha vida se esgota em ilusões". A energia desses sonhos "ateia o sangue, me enlaguesce a frente".

A solidão é fortemente descrita: "Oh! ter vinte anos sem gozar de leve / A ventura de uma alma de donzela". Assim como a tristeza: "Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!".

A vida passada na leitura, na inércia, na imaginação, é descrita claramente. É uma vida sonhada, não vivida:

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!
Aqui levei sonhando noites belas;
As longas horas olvidei libando
Ardentes gotas de licor dourado,
Esqueci-as no fumo, na leitura
Das páginas lascivas do romance...

O poeta diz, com ressalvas, dúvidas: "Eu sonho-me poeta". Afirma com orgulho que passou sonhando "momentos (...) que valem vidas!". Apesar de todo o sofrimento, de anteriormente reconhecer a vida de ilusões, não a renega.

Apesar desse lado positivo, já na estrofe seguinte, o pensamento de morte toma conta do poema. Particularmente, a preocupação com o pai e a mãe. No seguinte, lamenta que não possa ter a imagem da virgem na sepultura.

Ao final, vive um estado misto. Está choroso: "Parece que chorei...". Agitado: "és sangue do gênio", "vibram-me os nervos e as artérias queimam." E nos versos finais, o peso da realidade, a natureza dura faz sentir-se: "Faz-se noite; traz fogo e dous charutos / E na mesa do estudo acende a lâmpada". Como Paulo Honório, de *S. Bernardo*, agora não há o que fazer, só aguardar o peso do cansaço da solidão.

4.2.3 "É ela! É ela! É ela! É ela!"

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! De certo ... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores!...
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Trem de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! — repeti tremendo,
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... eu mais te

Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou — é ela!

[adoro

Esse poema apresenta, novamente, um leve tom cômico para a cena descrita. No final das contas, a história é bem simples. Um insone, que está apaixonado por uma jovem lavadeira, à noite, anda pelos telhados e entra no quarto da jovem para vê-la de mais perto.

Entrando, vê que a mesma segura um papel. Crê, então, que "são versos dela... que amanhã de certo / ela me enviará cheios de flores". Beija-a, mas reconhece que está a "tremer de devaneio"

Para sua infelicidade, não há papel. O que a moça segura é apenas "roupa suja!". Mas não importa, nada afeta o seu delírio. Como na literatura alguns personagens continuaram a amar suas donzelas após ações nobres, ele também vai amar mais e enobrecer a ação de lavar roupa suja. E que o delírio continue.

Assim, encerrando, literalmente, para cima, o último poema da segunda parte da *Lira*.

5 CONCLUSÃO

Esperamos ter atingido os dois objetivos desta tese: propor a bipolaridade como uma chave de leitura da poesia de Álvares de Azevedo e propor que a poesia Álvares de Azevedo pode contribuir para que os bipolares reconheçam sua condição e possam aprofundar o seu autoconhecimento.

Para isso, esperamos que o primeiro capítulo tenha servido como um catalisador, pelo menos, para a discussão sobre a relação entre autor e crítica literária. Em outros termos, se fomos felizes, a nossa defesa da reabilitação do autor como um possível suporte para a crítica literária.

Essa reabilitação nos permite assim, trata a *Lira dos Vinte Anos* como uma estrutura planejada, baseada, em dois humores: a mania e a depressão. E não somente como duas metáforas sustentadas em dois personagens de Shakespeare, Ariel e Caliban.

Também esperamos que o terceiro capítulo sirva como um suporte para o uso de categorias da psiquiatria como categorias analíticas na crítica literária. Ao mesmo tempo, sem prejuízo para a parte acadêmico, contribuindo para a divulgação do conhecimento sobre o transtorno afetivo bipolar.

Por último e mais importante, esperamos que os comentários e interpretações dos poemas presentes no último capítulo contribuam para uma divulgação e recepção da poesia de Álvares de Azevedo. Que a tese permita a abertura de novos caminhos para a fruição de sua poesia foi nosso objetivo final.

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO

Adamascado: "mesmo que damasco (no sentido de tecido)";

Aéreos: "*sentido figurado* leve como o ar; delicado, vaporoso;" "*sentido figurado* próprio da imaginação; irreal, fantástico";

Antes: "de preferência, melhor"; "pelo contrário, ao contrário";

Aragens: "vento brando e intermitente";

Ardentia: "*Portugal* "fosforescência-do-mar". **Fosforescência-do-mar:** "seres protistas (...) responsáveis pela fosforescência das águas dos oceanos à noite, devido à sua peculiar bioluminescência";

Ardor: "calor forte, intenso"; "qualidade daquilo que fulge, que brilha";

Argentinas: "feito de ou que contém prata";

Carpir: "arrancar (fios de cabelo ou de barba) em sinal de dor, de sentimento"; "expressar (tristeza, dor, queixa); lamentar, chorar, prantear"; "soar tristemente, murmurar como que chorando";

Coroa: "a parte mais elevada de algo; cocoruto, cume, cimo";

Desmaiadas: "*por extensão* que perdeu as forças ou o viço; esmorecido, descoroçoado";

Dormentes: "cada um dos barrotes que compõem o vigamento do assoalho";

Efluviosa: "que emana eflúvios". **Eflúvio:** "emanação imperceptível exalada de um fluido";

Enlevo: "sensação de êxtase"; "deleite, delícia, prazer";

Ente: "o que existe, o que é; ser, coisa, objeto"; "o ser humano; pessoa, indivíduo";

Escuma: "espuma";

Expirar: "exalar o último suspiro"; "perder a força, a ação, a autoridade; cessar de vibrar ou de fazer-se ouvir; extinguir-se";

Falua: "embarcação de dois mastros, velas triangulares (no sentido de 'bastardas'), proa e popa afiladas, usada para serviço nos portos"; "*Portugal* no rio Tejo, embarcação com características semelhantes às das antigas fragatas a vela";

Gaza: "gaze"; "fazenda fina e transparente, de seda ou algodão";

Irerê: "marreca";

Langue: "lânguido". **Lânguido:** "que se encontra em estado de abatimento, de grande fraqueza física e/ou psicológica; sem forças, sem energia"; "característico do que é doente; mórbido, doentio"; "voluptuoso, sensual";

Mimo: "agrado, carinho, atenção especial de alguém a outrem"; "*por extensão* ser ou objeto especialmente dotado de qualidades, como graça, delicadeza, beleza, etc.";

Na flor: possivelmente, "na flor da pele";

Níveo: "que tem a cor da neve";

Ponche: "poncho"; "espécie de capa de formato quadrangular";

Seio: "*por metáfora* o mais recôndito de um ser; alma, espírito"; "*sentido figurado* parte interna e central; abismo, profundidade; âmago, cerne";

Sensitiva: "algumas plantas (...) com folhas penadas que geralmente se contraem quando tocadas";

Ternura: "qualidade, estado ou condição do que é terno, meigo, afetuoso";

Tez: "epiderme, especialmente a do rosto";

Trabuco: "espingarda de um só cano, curto e de boca larga"; "revólver de grande tamanho";

Vaga: "onda";

Val: "vale";

Vaporoso: "*sentido figurado* que é nebuloso, obscuro, difícil de compreender";

Venturas: "sorte (boa ou má); fortuna, destino, acaso"; "felicidade"; "risco, perigo".

Viração: "aragem ou vento fresco e suave que costuma soprar à tarde do mar para a terra; brisa marinha";

Visguento: "que adere, é pegajoso";

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. **O poeta leitor**: um estudo das epígrafes hugoanas na obras de Álvares de Azevedo. Dissertação. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 1999.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. DSM-5-TR. Porto Alegre: Artmed, 2023.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018a.
- ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. 1. ed. Recurso eletrônico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018b.
- AZEVEDO, Álvares. **Obras de Manoel Antonio Alvares de Azevedo**. 2. ed. 3. vols. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. Disponível em: <[https://pt.wikisource.org/wiki/Obras_de_Manoel_Antonio_Alvares_de_Azevedo_\(1862\)](https://pt.wikisource.org/wiki/Obras_de_Manoel_Antonio_Alvares_de_Azevedo_(1862))>.
- AZEVEDO, Álvares. **Obra completa**: volume único. Organização de Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro... [et al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, Álvares. **Poesias completas**. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos e organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BEAR, Mark F., CONNORS, Barry W., PARADISO, Michael A. **Neurociências**: desvendando o sistema nervoso. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOCH-DANO, Evelyne. **The Last love of George Sand**. Tradução em língua inglesa de *Dernier amour de George Sand* por Allison Charette. New York: Arcade Publishing, 2013. Edição digital.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- BUIE, Diane. William Cowper: A Religious Melancholic? **Journal for Eighteenth-Century Studies**, Vol. 36, Issue 1, p. 103-119, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTELLO, José. Uma alma duplicada. **Revista Bravo**, n. 137, janeiro, 2009.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. rev. atua. Rio de Janeiro: Lexicon Editora, 2019.

EISENSTADT, Leah. **Researchers find first strong genetic risk factor for bipolar disorder**. Broad Institute, 2022. Disponível em: <<https://www.broadinstitute.org/news/researchers-find-first-strong-genetic-risk-factor-bipolar-disorder>>. Acesso em 15 de maio de 2023.

HOUAISS, GRANDE DICIONÁRIO. Dicionário online. São Paulo: Objetiva, s. d. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 31/03/2022.

JAMISON, Kay Redfield. **Touched with fire: manic-depressive illness and the artistic temperament**. New York: Free Press, 1993.

LANDY, Joshua. The Most Overrated Article of All Time? **Philosophy and Literature**, vol. 41, n. 2, out 2017, p. 465-470. DOI: <https://doi.org/10.1353/phl.2017.0051>.

LARA, Diogo. **Temperamento forte e bipolaridade: dominando os altos e baixos do humor**. 10. e.d. São Paulo: Saraiva, 2009.

JAUSS, Hans Roberto *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MEYER, Joachim-Ernst; MEYER, Ruth. Self-portrayal by a depressed poet: a contribution to the clinical biography of William Cowper. **American Journal of Psychiatry**, 144(2), 127–132, 1987. doi:10.1176/ajp.144.2.127

Michelon, L., & Vallada, H.. (2005). Fatores genéticos e ambientais na manifestação do transtorno bipolar. **Archives of Clinical Psychiatry** (São Paulo), 32, 21–27. <https://doi.org/10.1590/S0101-60832005000700004>

MORAES, Vinicius de. **Obra reunida**. Organização Eucanaã Ferraz. 1. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

OTTO, Paulo A.; MINGRONI NETTO, Regina C.; OTTO, Priscila G. **Genética Médica**. São Paulo: Roca, 2013.

PALMER, D. S.; HOWRIGAN, D. P.; CHAPMAN, S. B. *et al.* Exome sequencing in bipolar disorder identifies AKAP11 as a risk gene shared with schizophrenia. **Nature Genetics** 54, 541–547 (2022). <https://doi.org/10.1038/s41588-022-01034-x>

PGC: Breaking Down Genetic & Environmental Influences of Mental Health & Substance Use Issues. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (4 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yItzRp6hX-E>>. Acesso em: 16 de maio de 2023.

PERKINS, David. Literary history and historicism. In: BROWN, Marshall (ed.) **The Cambridge History of Literary Criticism**: vol. 5 Romanticism. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: **Poesias**. Seleção de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. Edição digital.

PRENDERGAST, Christopher. **The Classic**: Saint-Beuve and the Nineteenth-Century Culture Wars. Oxford: Oxford UP, 2007.

SCHWARZ, Roberto. 19 princípios para a crítica literária. In. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Recurso digital. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

SINGH, T., POTERBA, T., CURTIS, D. *et al.* Rare coding variants in ten genes confer substantial risk for schizophrenia. **Nature** 604, 509–516 (2022). <https://doi.org/10.1038/s41586-022-04556-w>. Acesso em 16 de maio de 2023.

SPITZER, Leo. A "Ode sobre uma urna grega" ou conteúdo *versus* metagramática. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes, vol I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TOMPKINS, Jane P. (ed.). **Reader-response criticism**: from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. 2 ed. RJ, Francisco Alves, 1983.