
MELANCOLIA EM *POÈMES SATURNIENS*
Melancholy in *Poèmes saturniens*

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante¹
Adalberto Luis Vicente²

RESUMO: A partir dos apontamentos feitos por Jean Starobinski (2014, 2016), por Julia Kristeva (1989) e por Moacyr Scliar (2003) sobre o chamado sentimento ou temperamento melancólico, termo genérico usado para designar vários estados de disposições anímicas disfóricas, este estudo pretende analisar, por meio da presença de alguns elementos imagéticos sugeridos por esses estudiosos, como o humor melancólico se formaliza na obra *Poèmes saturniens*, do autor francês Paul Verlaine, nome emblemático para o Decadentismo e o Simbolismo francês. A partir da busca pela identificação de traços na expressão poética que remetam ao tema, verificar-se-á se a caracterização da poética verlainiana como melancólica pela história literária é justificável. Assim, será possível também compreender como essa poética dialoga com a estética romântica, que, sobremaneira, é marcada pela nostalgia e, por vezes, pela negatividade.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia; Decadentismo; Simbolismo; *Poèmes saturniens*; Paul Verlaine.

ABSTRACT: From the notes made by Jean Starobinski (2014, 2016), Julia Kristeva (1989) and Moacyr Scliar (2003) about the so-called melancholic feeling, a generic term used to designate several states of dysphoric mood dispositions, this study intends to analyze, through the presence of some elements suggested by such scholars, how the melancholic humor is formalized in *Poèmes saturniens*, by the French author Paul Verlaine, an emblematic poet for French Decadence and Symbolism. From the search for the identification of traits in the poetic expression that refer to the theme, it will be verified if the verlainian poetic characterization by the literary history as melancholic is justifiable. Thus, it will also be possible to understand how this poetic dialogues with the romantic aesthetics, which is very nostalgic and sometimes negative.

KEYWORDS: Melancholy; Decadent movement; Symbolism; *Poèmes saturniens*; Paul Verlaine.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), FCL, Araraquara.

² Professor Doutor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), FCL, Araraquara.

INTRODUÇÃO

Da Antiguidade clássica à controversa era chamada Pós-moderna, os estados psíquicos disfóricos, nomeados genericamente como tristeza ou melancolia, foram e ainda são temas que merecem grande atenção de estudiosos. Devido à presença ininterrupta ou mesmo cíclica desses estados, tanto no espaço do coletivo como no do individual, os sentimentos associados à melancolia fazem parte da história humana ou, como indicam alguns estudiosos, da própria condição humana. Contudo, apesar do grande interesse pelo tema já na *literatura* antiga, sua conceituação continua instável. O que se chamou por tristeza ou melancolia no passado, hoje, após o desenvolvimento das ciências médicas, sabemos que se trata de uma gama de disposições psíquicas que podem ter as mais diversas origens, o que reforça a amplitude e a complexidade do conceito.

Júlia Kristeva (1989), por exemplo, em *Sol negro — depressão e melancolia*, após uma tentativa de delimitação psicanalítica desses termos que intitulam a sua obra (depressão neurótica e melancolia), já sabendo das dificuldades de precisão dos termos quanto ao significado, confere-lhes, sem distinção, a mesma análise sob uma nomenclatura genérica: humor negro; mais ainda: a estudiosa búlgaro-francesa destaca que esse “humor” tem maior ocorrência em épocas de crise religiosa ou de instabilidade político-econômica, o que aproxima sua abordagem das motivações sociológicas apontadas, por exemplo, por Walter Benjamin ou da análise feita por Moacyr Scliar (2003) sobre esse estado psíquico na história europeia e na do Brasil. O mais interessante é que Kristeva (1989), partindo de alguns princípios formulados pela psicanálise freudiana, ainda destaca certa propensão à criação artística dos que sofrem com esse estado, indicando que a formalização (sublimação) da angústia é uma espécie de nomeação de uma “falta”, de uma “perda”, que aflige o ser; formalização essa que pode assumir um caráter artístico.

Percorrendo os mais variados textos e doutrinas que surgiram desde a Antiguidade até a era moderna, por sua vez, em *A tinta da melancolia — a história cultural da tristeza*, Jean Starobinski (2016), psiquiatra e crítico literário suíço, faz considerações sobre as mais diversas teorias. A mais antiga delas, a *teoria humoral* atribuída a Hipócrates de Cós (460 a.C. - 370 a.C.), o “Pai dos médicos”, versava, por exemplo, sobre os fluidos corpóreos, — de onde surge a explicação da relação entre umidade, liquidez e a palavra “humor”, e de onde também provém a elucidação etimológica da composição do termo grego: μέλας (mélas) significa “negro”, χολή (cholé) significa “bílis”. Segundo tal entendimento, que, em um primeiro momento,

encontrava nos hábitos alimentares suas respostas, a falta, o excesso ou o desequilíbrio de proporção entre sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, fluidos que se relacionam respectivamente ao coração, ao sistema respiratório, ao fígado e ao baço, poderiam ocasionar as mais variadas doenças e as mais diferentes disposições temperamentais.

Se nos primórdios dessa teoria considerava-se que esse desequilíbrio era ocasionado por ingestão de determinados alimentos, após a esquematização e aprofundamento do assunto no tratado “*De temperamentis*” de Galeno (130-210), desenvolveu-se também a crença de que certos indivíduos pudessem ter seus temperamentos pré-definidos desde o nascimento. A partir dessas concepções que se prolongaram por séculos, – como aponta também Moacyr Scliar (2008) no artigo “O nascimento da melancolia”, – no século IX, os autores árabes trataram de estabelecer uma correlação entre esses humores e os astros. Segundo tais correlações, o humor sanguíneo era regido por Júpiter; o colérico, por Marte; o fleumático, por Vênus ou pela Lua; o melancólico, por Saturno, – planeta, à época, mais distante do Sistema Solar e de lenta revolução. Além disso, Scliar ainda assinala: “Como [Saturno] também tinha correspondência no chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso.” (SCLIAR, 2008, p.133).

Assim, o excesso de bílis negra no corpo seria produzido em razão da influência do sexto astro do Sistema Solar. Tal teoria humoral, ainda que tivesse nascido na Antiguidade, encontrou forças e permaneceu entre os estudiosos, chegando até o Renascimento. Quanto à influência dos astros na predestinação temperamental, o pensamento Renascentista, por exemplo, viu Saturno, o último dos planetas, por analogia ao mito, como “[...] o deus destituído que, no entanto, reinara na idade de ouro” (STAROBINSKI, 2016, p. 135). A representação de Saturno nada mais era que a analogia do afastamento, da distância, do exílio, do banimento e, também, por consequência, da atitude reflexiva.

O despótico deus grego Crono, que reinara durante a *Idade de Ouro* sobre o mundo, após ser destituído do poder e de ser trancafiado no Tártaro pelo filho Zeus, foi libertado da prisão subterrânea pelo próprio filho quando este percebeu a consolidação de seu próprio domínio sobre o Universo. Zeus, o filho, ao libertá-lo,

[...]fê-lo rei da Ilha dos Bem-Aventurados, nos confins do Ocidente. Ali reinou Crono sobre muitos heróis que, mercê de Zeus, não conheceram a morte. Esse destino privilegiado é, de certa forma, uma escatologia: os heróis não morrem, mas

passam a viver paradisiacamente na Ilha dos Bem-Aventurados. Trata-se de uma espécie de recuperação da *idade de ouro*, sob o reinado de Crono. (BRANDÃO, 1986, p. 340, grifo do autor).

Os Latinos, por sua vez, compreendendo o sentido dessa nova *idade de ouro*, época que remete ao ideal e à prosperidade, ajustaram esse novo domínio do refugiado Crono ao mito do reino de Saturno, o deus da abundância, e de cujo culto proveio posteriormente a celebração *Saturnália*, grande comemoração romana de natureza reminiscente dos tempos áureos e afortunados. Na mitologia romana, contudo, não foi enviado para a Ilha dos Bem-Aventurados como seu correspondente grego Crono. Saturno abrigou-se no Lácio, região central onde Roma seria fundada. Lá, “[...] reinavam a paz, a concórdia, a fraternidade, a igualdade e a liberdade. Saturno é, pois, o herói civilizador, o que ensina a cultura da terra, da paz e a justiça.” (BRANDÃO, 1986, p. 341). O polo contrário à prosperidade romana, não no sentido mitológico, pode ser identificado a partir no processo de *decadência* sofrido pelo Império Romano do Ocidente, o que culminaria na grande *queda* em 476 d.C..

Diante disso, Saturno não apenas está relacionado à reflexão condicionada por um forçado exílio, é, antes, o deus que conduziu os tempos áureos na Grécia, como Crono, e em Roma. Dadas essas relações, pode-se assinalar certa nostalgia a que a menção aos seus reinados remete; nostalgia essa em relação a um tempo longínquo, perfeito e utópico, onde homens viviam de maneira harmônica e próspera, espécie de Éden cristão. E isso, mais adiante neste trabalho, poderemos compreender de maneira mais clara, sobretudo diante da abordagem de Löwy e Sayre (2015) acerca do sentimento melancólico no século XIX.

Sob o viés histórico do que se entende pelo humor melancólico, Starobinski (2016) discorre ainda em sua obra sobre as mais variadas formas de tratamento disso que é apontado ora como “doença da alma”, ora como “doença do corpo”. Além disso, ele também apresenta um riquíssimo rol de “faces” desse objeto de estudo, de modo a percorrer analiticamente os mais distintos *avatares* e consequências da melancolia durante os séculos, como, por exemplo, o excessivo e o permanente estado consciente sobre a “trágica” condição humana, o torpor, o isolamento, a afonia, o sentimento nostálgico, a perpétua contemplação, a preocupação exagerada com a fé, a acídia ou o chamado “demônio do meio-dia” (torpor dos monges), a aspiração à morte e, inclusive, a tristeza revertida em discurso destrutivo e irônico. De forma geral, Starobinski reafirma aquilo que a psicanálise já havia apontado, isto é,

que esse temperamento está ligado a um comportamento narcisista, ato de afastamento e de reflexão sobre si, o que já o levava a observar em *A melancolia diante do espelho* (2014) a recorrência de representações do espelho e da água em alguns poemas.

Ainda que todas as variações, dependendo da época, sejam sintomas de uma “enfermidade”, ela, entretanto, não é encarada pelos que a possuem apenas como um mal, antes, é um privilégio perigoso; privilégio e condição essencial aos indivíduos que são atraídos pelas atividades do intelecto. Assim, o estudioso suíço aponta que foi durante o Renascimento, sob a influência do humanista Marsílio Ficino (1433-1499) e dos platônicos de Florença, ao retomarem o *Problema XXX*, texto atribuído a Aristóteles (384 a.C. - 322 a. C.), que a melancolia, mais uma vez, foi considerada como “[...] condição essencial e quase exclusiva do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo” (STAROBINSKI, 2016, p. 52). Ficino, entretanto, indicava as ambivalências que esse temperamento comportava: a genialidade e a doença; a exaltação e o abatimento.

Além disso, o estudioso assinala que se no passado esse temperamento melancólico já foi apontado ou como fruto de um problema biológico, ou como causado pelo excesso de estudo ou até mesmo, na Idade Média, como sintoma de um problema moral, houve momentos em que ele se tornou inclusive produto cultural, sobretudo na Europa a partir de meados do século XVIII. Uma determinada “pose social”, como o crítico suíço mesmo nomeia, chamada pelos ingleses de *spleen*³, era particularidade daqueles que, cansados e angustiados pelas turbulências da vida nas grandes cidades, deveriam empreender uma viagem ao campo ou uma viagem mais longa ao exterior a fim de restabelecer o vigor.

O crítico, contudo, indica que no século XVIII, as antigas explicações sobre o abatimento do espírito caem por terra em 1765 com Anne-Charles Lorry, ao diferenciar o clássico tratamento da “melancolia humoral” da concepção moderna de tratamento da “melancolia nervosa”. Ali, erigia-se aquilo que seria a psiquiatria do século XIX. Dessa maneira, Starobinski nos mostra uma evolução das crenças acerca dos motivos da tristeza: biológica, astrológica, social, psicológica. É curioso notar que, apesar dos mais variados diagnósticos, a melancolia em um sentido geral tornou-se uma espécie de correlativo da negatividade, da escuridão e inclusive de ação de uma força maligna; relação essa que de certa forma nos explica a afinidade do tema com certas tendências artísticas e estéticas.

³ Essa palavra se refere na língua inglesa, a partir do grego *splên*, tanto ao órgão baço quanto à má disposição e ao tédio, como aponta Starobinski (2014, p.16).

Starobinski (2016, p. 135) lembra-nos ainda que Kant (1993) em *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime* considerava o sujeito melancólico como o mais suscetível a experimentar o sentimento do *sublime*, sujeito esse que era de certa maneira crítico de si mesmo e que vivia sempre insatisfeito consigo e com o mundo. Se a filosofia de Kant representa um momento indispensável para o desenvolvimento daquilo que seria a filosofia idealista alemã e, por consequência, foi valiosa para certas concepções do pensamento romântico, essa noção indicadora de que o indivíduo mais apto a atingir o sentimento do *sublime* é o melancólico reforçará mais uma vez a ideia de singularidade, quanto à sensibilidade, do poeta e do filósofo indicada por Ficino durante o Renascimento. Além disso, esse ponto de vista fortalecerá os juízos acerca da questão do *gênio*, cara ao Romantismo.

E é justamente nesse momento que percebemos as atmosferas pré-romântica e romântica como perfeitas para a proliferação do estado melancólico e para a expressão artística desse sentimento ou estado ambivalente; estado esse de cisão, de exílio do indivíduo, de criticismo e de “revelação”. Logo estamos diante de uma gama de autores⁴ e de obras que carregaram em si a ambivalência melancólica e que irradiaram às mais diversas zonas de influência o chamado “*mal du siècle*” romântico, disfarçado às vezes sob a máscara do (auto) criticismo; outras, sob a máscara da procura religiosa e mística diante de um mundo em crise, em desencanto, devido a revoluções científicas e sociais.

Levando em consideração as contradições entre as vertentes românticas, tanto as rebeldes quanto as reacionárias, os sociólogos Michael Löwy e Robert Sayre (2015) em *Revolta e Melancolia* encontram na rejeição à Modernidade a unidade fundamental do Romantismo, o que explicaria seu caráter melancólico:

[...] na óptica romântica essa crítica [ao mundo moderno] está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma

⁴ Bastaria lembrarmos-nos do teor de algumas obras e a —, em se tratando de Romantismo, — da biografia de alguns autores para percebermos como esse estado foi marcante e como as mais variadas evasões indiciam a presença desse sentimento. Exemplo disso são os Devaneios de Rousseau; as desilusões e os sofrimentos do *Werther* de Goethe; a melancolia na obra de Chateaubriand; as lembranças e as infinitas recordações dos poemas de William Wordsworth; a angústia provocada pelo embate entre o cristianismo e o panteísmo na poesia Samuel Taylor Coleridge; o dandismo excêntrico e o pessimismo de Byron; a tristeza e a lucidez expressas nas melancólicas *odes* do jovem John Keats; o cristianismo melancólico de Lamartine; o sincretismo místico e as evasões esotéricas de Nerval; a morbidez e a zombaria dos pequenos românticos da *rue Doyennée*; a ironia e o sarcasmo de Heinrich Heine; a “*Tristesse*” de Musset; a nostalgia pela Antiguidade clássica, o esteticismo e a aversão ao burguês de Gautier.

coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. Senso agudo de alienação, então, frequentemente vivido como exílio (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43).

Além disso, autores pontuam cinco traços distintivos da Modernidade que provocavam no ideal romântico o sentimento de angústia e consequentemente o de revolta: o mundo em processo de desencanto por causa do cientificismo; a relação com a natureza e as relações humanas quantificadas em virtude das transformações econômicas; uma vertiginosa automatização da produção e do homem aliada a uma “mecanização” da política e do Estado; o domínio do racionalismo abstrato e a dissolução dos vínculos sociais. A partir disso, o Romantismo se revestiu de um sentimento melancólico, revoltoso e nostálgico. Assim, de acordo com Löwy e Sayre (2015, p. 44):

Há um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a diferença com relação ao presente: ele é o período em que as alienações modernas ainda não existiam.

Por conta dessa nostalgia pelo “passado ideal”, alguns compreenderam que a época perfeita havia sido a pré-moderna (pré-capitalista), o que resultou no fato de que alguns escritores do início do século XIX considerassem os universos da Idade Média e da Renascença como superiores àqueles em que viviam, mesmo que pertencentes a uma época aberta ao novo, ao presente, como entende Antonio Candido (2006) a respeito do Romantismo em “Romantismo, negatividade, modernidade”. Em virtude disso é que se explica o interesse historicista da época, vide os romances históricos de Walter Scott ou, inclusive, de Victor Hugo, poeta do progresso, ou ainda o ávido intento de se estudar as obras de épocas quando a imaginação ainda não havia sido desterrada totalmente pelo cientificismo e pela arte neoclássica, como o fez o jovem romântico Gautier em relação a alguns poetas da Idade Média. Mesmo que o espírito romântico fosse dado à experimentação do novo, o que o distingue do espírito neoclássico, sua natureza subversiva e contrária a qualquer ordem explica essas suas aparentes contradições.

Essa nostalgia⁵, por outro lado, também adquiriu certos tons místicos, uma vez que, em razão do desejo de reestabelecimento do passado, um passado no sentido espiritual, alguns escritores, já impregnados pelas ideias platônicas absorvidas pelo cristianismo, pelas filosofias alemãs e pelas teorias convergentes em Emanuel Swedenborg, o popular místico sueco, entenderam que a nostalgia fazia-se em relação ao sagrado (ao *Eterno*), e, não, a um tempo-espaço específico. Assim, no século XIX, surgiriam grandes poetas, considerados eleitos e ao mesmo tempo malditos, empreendendo uma tarefa que era ignorada pela massa, às vezes formalizada usualmente na metáfora de se vislumbrar *l'Absolu* diante do perigoso *gouffre*.

Por mais que muitos historiadores apontem o ano de 1848 como o ano da derrocada ideológica do movimento romântico, assim como o fez Otto Maria Carpeaux (2012), nada permitiu que essa disposição de espírito fosse completamente dissolvida, basta levarmos em consideração as reverberações do *mal do século*. Se por algumas décadas no século XIX, o desenvolvimento industrial e científico tentou ocultar o pessimismo sob a bandeira do “Progresso”, não demorou muito para que uma segunda revolta do sentimento melancólico eclodisse na Europa. Os movimentos chamados Decadentismo e Simbolismo, desdobramentos do Romantismo após a deificação das ciências e da solidificação das ideias liberais, deram sobrevida à melancolia mística, muito embora, é claro, não seja possível afirmar que outros movimentos estéticos não tenham expressado aquilo que é inerente à condição humana e principalmente às artes. Aliás, por exemplo, não podemos esquecer a melancolia por vezes marmórea e classicizante dos poemas publicados em *Le Parnasse contemporain*⁶, marco da estética parnasiana na França.

Mas foi no final do século XIX, conforme Gilberto Mendonça Teles (2005), por volta dos anos de 1880, que o sentimento pessimista de abatimento crescia entre os intelectuais na Europa, tomados por uma sensação de impotência, o que se foi acentuado principalmente após a tradução, a partir de 1876, da obra de Schopenhauer, *O mundo como vontade de representação*, e depois da publicação da de Hartmann, *Filosofia do*

⁵ Foi no século XVIII, conforme Starobinski (2016), que a palavra nostalgia, que provém de “*nóstos*” (retorno) e de “*álgos*” (dor), foi criada por Johannes Hofer.

⁶ Em 1866, sob a edição de Alphonse Lemerre e com a organização de Catulle Mendès e Louis-Xavier de Ricard, vários trabalhos poéticos foram reunidos e publicados na antologia *Le Parnasse Contemporain*. Entre os duzentos poemas, onze eram de Mallarmé, sete de Verlaine, dois de Banville, dez de Leconte de Lisle, seis de Heredia, onze de Arsène Houssaye, três de Villers de L'Isle-Adam, onze de Charles Baudelaire, além de outros.

inconsciente, em cujas páginas em que renúncia e autodestruição dominavam, como assinala Moretto (1989). Acreditava-se, assim, em certo “declínio” daquela civilização que se sustentara nos pilares do cristianismo, da racionalidade e do pensamento econômico burguês-liberal. Para percebê-lo, basta atentarmos-nos à arte de Paul Verlaine, à de Villiers de L'Isle-Adam, à de Joris-Karl Huysmans, à de Tristan Corbière, à de Jules Laforgue, à de Stéphane Mallarmé ou até mesmo à de Oscar Wilde.

No entanto, quanto a essa percepção, assinala-se o teor pioneiro de *Les fleurs du mal*, obra publicada em 1857 por Charles Baudelaire, que, aliás, captou e expressou, com seu entendimento sobre a natureza dupla da *beleza*, o caráter belo daquela sociedade industrial embebida na excessiva artificialidade e em certa sordidez moral. Ali a poesia captava como nunca a Modernidade e a “decadência” dos tempos, como notará Gautier (2011) em 1868 no prefácio à primeira edição póstuma de *Les fleurs du mal*. Contudo essa percepção de Baudelaire é paradoxal, uma vez que seus poemas também expressavam a melancolia, como aponta Starobinski ao analisar atentamente o léxico e as imagens do poema “*Le cygne*”, composição em que a figura da exilada Andrômaca e a de um cisne branco que se banha na terra onde antes havia um lago se mesclam. Para Starobinski (2014, p.54), em virtude dos gestos que refletem estados nostálgicos evocados por ambos, pelas imagens de Andrômaca e do cisne, esse poema é “[...] o poema do exílio e dos exilados”. Dessa maneira, Baudelaire legou aos poetas que viriam depois dele, principalmente a Mallarmé e a Verlaine, o sentimento melancólico e, de certa forma, os princípios de sua arte, afinal, como assinala Starobinski (2014), o ideal de belo de Baudelaire depende do infortúnio.

O POETA SOB A LÓGICA DE UMA INFLUÊNCIA MALIGNA

Antes de escrever em 1883 os versos de “*Langueur*”, que popularizariam o termo “decadente” (“*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*”) e que sintetizavam o sentimento de esgotamento e de pessimismo (“[...] *Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!*”⁷), o que o faria ser considerado um dos representantes do “Decadentismo” no *fin-du-siècle*, Paul Verlaine, aos 22 anos, um ano depois da morte de seu pai, sob os olhares encorajadores da *querida prima* Elisa Moncomble, – que, aliás,

⁷ (VERLAINE, 1992, p.184). Tradução nossa: “Eu sou o Império no fim da decadência/ [...] Ah, tudo foi bebido, tudo foi comido; Mais nada a dizer!”.

faleceria em 1867, a- lançou seu primeiro livro, *Poèmes saturniens*, em 1866, mesmo ano em que publicou alguns desses mesmos poemas na revista *Le Parnasse Contemporain*, primeiro reduto dos grandes nomes daquilo que seria predominantemente a arte marmórea e cinzelada da estética parnasiana.

Em *Poèmes saturniens* já se podem notar a inventiva escolha de rimas e as rupturas semânticas que privilegiavam o ritmo e que suavizavam os versos, traços marcantes da dicção verlainiana. Sobremaneira se exprimindo em tom langoroso, ainda oscilante entre a referência direta do objeto poético e a sugestão do humor pela sonoridade das palavras, as paisagens quase impressionistas evocadas nos poemas quase sempre estão envoltas por crepúsculos outonais ou estão sob a luz da lua, o que, levando em consideração certa mescla de exotismo hindu, de referências históricas e artísticas e de mitológicas anglo-saxãs - além da própria simbologia do título da obra, - confere ao trabalho destaque entre os demais da época, a ponto de ter merecido a aprovação elogiosa do jovem Mallarmé, dos já consagrados Leconte de Lisle e Théodore de Banville e do grande Hugo.

Como se lê no poema sem título que abre a obra, espécie de justificativa escrita em alexandrinos, a aparente valorização da irracionalidade, o sentimento fatalista e a recorrente nostalgia, aspectos reavivados da estética romântica, fazem parte dessa reunião de poemas:

*Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres.
(On a beaucoup raillé, sans penser que souvent
Le rire est ridicule autant que décevant,
Cette explication du mystère nocturne.)
Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines, le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne*

*Par la logique d'une Influence maligne*⁸ (VERLAINE, 1994, p. 38).

Nesse poema, o eu-lírico, ao evocar as ridicularizadas crenças místicas e esotéricas, apoia-se em um discurso antirracionalista a fim de explicar que o abatimento anímico e a renúncia ao discurso lógico por parte de alguns sujeitos, entre os quais ele se inclui, provêm de uma predestinação causada por uma força negativa. Tal atitude lírica se opõe ao cientificismo racionalista da segunda metade do século XIX, conferindo à obra a condição de *maldita*, aliás, termo que empregará, em 1883, aos poetas Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud⁹. Para atribuir à obra *Poèmes saturniens* essa natureza negativa, a teoria humoral e a teoria de correlação com astros são mencionadas a fim de se explicar a predestinação espiritual angustiada, irracional, imaginativa e fatal daqueles que nascem sob o signo de Saturno. Kristeva (1989, p. 18-19), além de indicar que o melancólico pode se considerar como um atingido por uma “carência congênita”, assinala que esse “deprimido narcísico” doma e cultiva a própria melancolia, o que nos explicaria a tendência do eu-lírico em adotar tal discurso.

Se os “Sábios” de outrora são mencionados aqui nesse poema-abertura, em outro, o “*Prologue*”, o eu-lírico mais uma vez retoma o passado, recapitulando nas sequências das estrofes as mais diversas funções que a figura do poeta exerceu nas sociedades. Lembra-nos, primeiramente, dos sacros poetas do oriente, dos eloquentes poetas gregos e dos heroicos trovadores, para então, num salto histórico, expor a cisão existente entre poeta e sociedade no século XIX. Contudo, não sem reafirmar o discurso baudelaireano¹⁰, o eu-lírico justifica a posição altiva desses agora exilados:

⁸ Tradução de Fernando Pinto do Amaral à edição portuguesa: “Os Sábios de outros tempos, tão bons como agora, / Julgavam, e é matéria que ainda se ignora, / Ler no céu as aventuras, tal como os desastres, / E que as almas estavam ligadas aos astros. / (Muitos escarneceram, sem pensar que o riso / Por vezes nos engana e ridiculariza, / Essa explicação do mistério noturno.) / Ora os nascidos sob o signo de SATURNO, / Planeta fulvo e caro a necromantes, bruxos, / Têm, segundo rezam velhos calhamaços, / Grande parte da bñlis e das vis desgraças, / Sempre inquieta e débil, a Imaginação / Neles vem anular o empenho da Razão, / Nessas veias o sangue é um veneno subtil / A arder como uma lava, enquanto corre, fino, / Calcinando seu triste Ideal em ruínas, / Assim devem sofrer todos os saturnianos / E morrer – admitindo que mortais sejamos – / Porque a vida lhes foi traçada linha a linha / Sob a lógica de uma influência maligna” (VERLAINE, 1994, p.39).

⁹ Em outras edições de *Les Poètes maudits*, ensaios sobre seus contemporâneos, outros nomes são apresentados, inclusive o seu próprio sob o anagrama de “*Pauvre Lélian*”.

¹⁰ O trecho do poema de Verlaine faz eco a um famoso ensaio publicado na revista *L'Artiste* em 1859, em que Baudelaire (1961) defende Théophile Gautier, acusado pela crítica, desde os anos

*Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,
L'Azur, son étendard, et l'Idéal, sa loi !
Ne lui demandez rien de plus, car ses prunelles,
Où le rayonnement des choses éternelles
A mis des visions qu'il suit avidement,
Ne sauraient s'abaisser une heure seulement
Sur le honteux conflit des besognes vulgaires,
Et sur vos vanités plates [...]*¹¹ (VERLAINE, 1994, p.46 e 48).

Fica evidente, portanto, a posição de Verlaine frente aos possíveis questionamentos quanto à sua função na condição de poeta, haja vista que se apoia a partir da famosa defesa do autotelismo poético, que o descompromissa das demandas sociais contemporâneas e que o libera a um sentido sacro de busca pelo Belo; defesa essa fortalecida, sobretudo, graças às discussões em que se envolveram Gautier e Baudelaire nas décadas anteriores e que é a égide de certa linhagem do *Parnasse* e das “*tours d'ivoire*” do final do século XIX. A propósito da busca pelo sentimento do Belo, o formalismo e a *vontade* são exaltados, ao passo que a inspiração é depreciada na última subdivisão do poema “*Epilogue*”, o que reforça a tentativa de filiação do jovem Verlaine ao *Parnasse*, mesmo que se trate de uma estratégia de dissimulação do teor confessional de alguns desses poemas.

Antes de a constatação da ruptura entre poetas e sociedade nos indicar simplesmente uma percepção puramente nostálgica em relação aos antigos tempos, o eu-lírico afirma que toda a tentativa do *poeta* de participar harmonicamente do conjunto social trata-se de um equívoco. Se há a percepção de passagem do tempo que não voltará, há de maneira predominante também um discurso negativo, cético, característica do humor melancólico.

Diante da cisão entre público e poesia, logo, o propósito de seus versos é impreciso. Imitando o teor dos primeiros versos de *Tristes*, poemas

subsequentes a 1830, de se não se comprometer com nenhuma demanda moral ou social. Baudelaire, na verdade, em 1859, reelabora aquilo que, em 1851, no ensaio “*L'Art romantique*”, havia dito a respeito da paixão exclusiva pela arte se tornar um mal.

¹¹ Tradução de Fernando Pinto do Amaral à edição portuguesa: “[...] O Ideal, pro Poeta, é a lei; o Amor/ Do Belo, a fé; o Azul, o estandarte maior!/ Não lhe peçam mais nada, porque essas pupilas/ Onde a radiação das coisas infinitas/ Soube criar visões que segue avidamente./ Não consegue deter-se nem por um momento/ Na desonrosa luta de vulgares tarefas/ Ou das banais vaidades [...]” (VERLAINE, 1994, p. 47 e 49).

elegíacos escritos por Ovídio, poeta latino então banido de Roma por Augusto no ano 8 d.C. — e, conseqüentemente, já que exilado entre “bárbaros”, sem público, — o eu-lírico do “*Epilogue*” de Verlaine conclui: “- *Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène!*”¹² (VERLAINE, 1994, p. 48).

Além dos poemas de abertura, outros fazem menção a motivos e a temas que se relacionam ao problema do temperamento ou estado melancólico, como é o caso da primeira seção de poemas (“*Melancholia*”) do livro, que faz referência à tão emblemática gravura “*Melancholia I*” do renascentista alemão Albrecht Dürer¹³.

A respeito de algumas obras de Dürer, *Melancholia I* e a gravura *São Jerônimo em seu estúdio* tornaram-se ícones da representação do temperamento melancólico. Prova disso está na referência a elas em várias artes e na importância que lhes dão as análises de Klibansky, Panofsky e Saxl (1979) acerca desse humor. Segundo a iconologia, *grosso modo*, a imagem do anjo feminino na gravura é a personificação desse estado apático, de modo que o abatimento melancólico ocorre mesmo quando se está cercado por ferramentas de estudo (objetos do estudo geométrico) e por poder, representado pela chave e pela bolsa de dinheiro junto ao anjo. Para Starobinski (2016, p. 358): “O melancólico [...] manifesta seu estado psíquico na dificuldade que sente em dominar o universo dos objetos que o cercam. [...] A desordem [dos elementos nessa famosa gravura] atesta a retirada da força vital organizadora”.

Nessa seção de *Poèmes saturniens* cujo título remete-nos à gravura de Dürer, oito poemas traduzem a agonia do eu-lírico frente à vida, principalmente porque, ao aceitar inicialmente a não realização da união com seu ideal amoroso¹⁴, com quem, aparentemente estava em harmonia no passado, ele, impotente, ainda o deseja, haja vista as suas lembranças ternas,

¹² Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “- Agora vai, meu Livro, onde o acaso te leve!” (VERLAINE, 1994, p.49).

¹³ Nas notas de Yves-Alain Favre às obras completas de Paul Verlaine (1992, p. 741) é mencionada uma carta de 1872 em que o poeta indica que lhe enviou uma série de objetos que se encontram na casa de seus sogros. Entre esses objetos, duas gravuras de Dürer: “*Saint-Jérôme*” e “*Melancholia*”, que se encontra em seu quarto.

¹⁴ Ao se levar em consideração os fatos da vida de Verlaine, a história dos bastidores da literatura afirma que os oito poemas dizem respeito à sua prima Élisabeth Moncomble, por quem desde a infância nutria um grande carinho e a quem viu casar-se por conveniência. Sabe-se que Elisa por muitos anos foi criada junto a Verlaine, como uma irmã, e que sua morte, três meses após o lançamento de *Poèmes saturniens*, foi determinante para o abatimento de Verlaine nos anos seguintes e para o desenvolvimento íntimo de sua ideia fatalista.

sempre repletas de remorsos. Diante da impossibilidade de união com o objeto amado, que não se encontra mais presente nos lugares revisitados, abandona-se a uma violenta negatividade, como no poema “*L’angoisse*”:

*Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants.*

*Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'étièrent dans le ciel vide les cathédrales,
Et je vois du même oeil les bons et les méchants.*

*Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.*

*Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille*¹⁵ (VERLAINE,
1994, p.62).

A percepção da impossibilidade de união com o objeto amado, de quem está privado por alguma razão, provoca no melancólico radicalismo negativo (“*rien*”, “*ni*”), riso cético (“*Je ris*”), indiferença (“*[...] je vois du même oeil les bons et les méchants*”) e incredulidade (“*Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie/Toute pensée, [...]*”), como indicam estudiosos do humor negro, assim como também o assinala Kristeva (1989, p. 12):

Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de

¹⁵ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: A Angústia. “Nada em ti me comove, Natureza, nem/ Faustos das madrugadas, nem campos fecundos,/Nem pastorais do Sul, com o seu eco tão rubro./A solene dolência dos poentes, além./ Eu rio-me da Arte, do Homem, das canções,/ Da poesia, dos templos e das espirais/ Lançadas para o céu vazio plas catedrais./Vejo com os mesmos olhos os maus e os bons./Não creio em Deus, abjuro e renego qualquer/Pensamento, e nem posso ouvir sequer falar/Dessa velha ironia a que chamam Amor./Já farta de existir, com medo de morrer./Como um brigue perdido entre as ondas do mar./A minha alma persegue um naufrágio maior”. (VERLAINE, 1994, p. 63).

alguma coisa que amei outrora. O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do ódio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. [...] Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser — e do próprio Ser. O deprimido é um ateu radical e soturno.

Starobinski (2016), ao analisar os movimentos da poética baudelaireana, constata que, diante da dissipação do sonho (que se assimila ao *ideal*) e da constatação da realidade intolerável, Baudelaire encontra na sugestão da morte a solução dessa tensão. Aliás, como nos lembra Scliar (2003, p.70), Hipócrates já indicava que o melancólico “[...] aspira à morte como se fosse uma benção”, o que, para a psicanálise, explica-se como tentativa de cessar a própria angustia, haja vista que a “falta” do objeto é tão intrínseca a esse ser, que ele vê a si próprio incompleto, fragmentado (KRISTEVA, 1989, p. 30). Na poética verlainiana, se o abandono à vida é cogitado, o eu-lírico não o realiza; antes vacila indeciso e vaga lânguido, como na popular e ritmicamente sugestiva “*Chanson d’automne*”:

[...] *Je me souviens*
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
*Feuille morte*¹⁶ (VERLAINE, 1994, p. 86).

Um ponto basilar para o entendimento do sentimento melancólico, explica Starobinski (2016, p. 355), é, além de certa percepção de desaceleração do tempo e do sentimento de peso, a prevalência da relação com o passado em detrimento da relação com o presente e com o futuro.

¹⁶ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “Ainda me lembro/ De antigos tempos/E então choro:/ E vou-me embora/Por um mau vento/Que me leva/Sem rumo, lento,/Tal como leve/Folha morta.” (VERLAINE, 1994, p. 87).

Scliar (2003, p. 83), por seu turno, menciona que: “De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar ruminando tristes pensamentos”, o que reforça a nossa compreensão acerca dos poemas de Verlaine, haja vista a recorrência de palavras como “*remords*”, “*souvenir*” e suas derivações na obra.

Na seção “*Eaux-fortes*”, Verlaine em cinco poemas aproxima-se da técnica da gravura, trabalhando predominantemente com contrastes entre o escuro e o claro (“*La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette*”¹⁷), inclusive em poemas de temáticas essencialmente românticas, como “*Cauchemar*” e “*Grotesques*”; neste último em que é retomando o tema da errância e natureza maldita dos ciganos.

Na sequência, em “*Paysages tristes*”, seção composta por sete poemas, a plasticidade ganha cores e tons melancólicos, sobretudo pela fusão da atmosfera crepuscular com a languidez do eu-lírico, como acontece em “*Crépuscule du soir mystique*”, “*Promenade sentimentale*”, “*Nuit du Walpurgis classique*”, “*Chanson d’automne*”, “*L’heure du berger*” e “*Le rossignol*”, poemas repletos de poentes, de noites, de luas e de águas.

A respeito de as águas calmas serem propícias ao reflexo de imagens, o que a relaciona ao espelho, Starobinski (2014) indica que a presença desse elemento nas obras liga-se à percepção e reflexão sobre si; ato este que culmina em uma tomada excessiva de consciência, característica da melancolia, humor ligado, segundo a psicanálise, ao narcisismo. Fúlvia Moretto (1989, p.32) lembra-nos, por sua vez, que “[...] é decadentista o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada”, de modo que nos elucida a recorrência desse elemento já nessa primeira obra do jovem Verlaine, poeta fundamental para o desenvolvimento do Decadentismo.

Em “*Le rossignol*”, por exemplo, lê-se:

*Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès,
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien*

¹⁷ Tradução do poema “*Effet de nuit*” feita por Fernando Pinto do Amaral: “A noite. A chuva. Um céu pálido, esfarrapando-se” (VERLAINE, 1994, p. 71).

*Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix - ô si languissante ! -
De l'oiseau que fut mon Premier Amour,
Et qui chante encor comme au premier jour;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.¹⁸*
(VERLAINE, 1994, p.88).

Ave cantada desde as obras clássicas, referida em diversas histórias mitológicas e em vários poemas modernos, conhecida pela beleza fascinante de seu canto, o rouxinol é aqui retomado; pássaro esse que evoca, “[...] em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2015, p. 791) e que, de acordo com a cultura popular, possui ao entardecer o canto mais belo, o que o fazer se ajustar à *paisagem triste*.

Verlaine relaciona a tristeza ligada ao canto do rouxinol, que se confunde com o canto do eu-lírico melancólico, à capacidade de evocação de memórias da amada (“[...] *mon Premier Amour/ Et qui chante encor comme au premier jour*”), que é por algum motivo ausente (“*célébrant l'Absente*”). Se as recordações, via comparação com as aves, surgem violentas nos dois primeiros versos, do terceiro ao sexto, uma espécie de reflexão sobre si, um ser inclinado sobre o passado, traz também à tona os arrependimentos (“[...] *mon coeur mirant [...] l'eau de Regrets[...]*”). Ao final do poema, o que predomina é a melancolia grave associada à lua e à noite abafada, cheia de silêncio e obscuridade.

A última seção, “*Caprices*”, contém o maior número de poemas: dezessete. Tais poemas, por mais que tenham suas temáticas e procedimentos

¹⁸ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “Como inquietas aves num chinfrim./As recordações caem sobre mim,/Nas folhas do meu coração, mirando/O dobrado tronco de fino estanho/Roxo da água do Arrependimento/Sempre a correr melancolicamente;/Abatem-se e, depois, o mau ruído/Que a húmida brisa acalma, ao subir./Extingue-se na árvore, devagar./E ao fim de um instante já não ouve nada./A não ser a voz celebrando a Ausente./Apenas a voz - tão enlanguescente! -/Da ave que foi o meu Primeiro Amor/E canta ainda como nessa hora;/E então, no esplendor triste de uma lua/A subir solene e pálida, uma/Noite de Verão soturna e tão pesada,/Cheia de silêncio e obscuridade./Embala no ar, que o vento mal roça,/A árvore que treme e a ave que chora”. (VERLAINE, 1994, p. 89).

estéticos variados, de modo intrínseco a eles predominantemente está o discurso negativo, pessimista, seja em virtude de tons satíricos e irônicos, seja na constatação direta, mais uma vez, do fatalismo que acompanha o eu-lírico, como lemos no segundo¹⁹ poema “*Nevermore*”:

[...] *Le Bonheur a marché côte à côte avec moi;
Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve:
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve.
Et le remords est dans l'amour: telle est la loi*²⁰ (VERLAINE, 1994, p. 110).

Outro poema da seção que merece destaque devido a seus elementos soturnos é “*Nocturne Parisien*”. Nele, o rio Sena — (diferentemente de outros rios, com os quais o eu-lírico o compara) — é portador de uma áurea negativa, de uma natureza vazia e maldita, a ponto de ser um perigoso e mortal atrativo ao contemplador durante a noite:

[...] *Et le contemplateur sur le haut garde-fou
Par l'air et par les ans rouillé comme un vieux sou
Se penche, en proie aux vents néfastes de l'abîme.
Pensée, espoir serein, ambition sublime,
Tout, jusqu'au souvenir, tout s'envole, tout fuit,
Et l'on est seul avec Paris, l'Onde et la Nuit*!²¹(VERLAINE, 1994, p. 118).

Atestando o caráter mórbido dessa atmosfera parisiense noturna, a última estrofe do poema, compara o rio a uma velha serpente lamacenta que sempre carrega hulha, madeira e cadáveres. Assim, de forma a retomar, mais uma vez, a gravidade da contemplação das águas, e graças também à atração causada pela junção da “tríade sinistra” (Paris, Sena e Noite), o poema de

¹⁹ O mesmo nome, alusão ao poema “*The Raven*” de Edgar Allan Poe, é dado a dois poemas na obra.

²⁰ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “[...] A felicidade andou lado a lado comigo;/ Mas a FATALIDADE não sabe dar tréguas;/ Está no sonho o acordar, estão nos frutos os vermes/ E o remorso no amor: a lei é sempre assim” (VERLAINE, 1994, p. 87).

²¹ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “[...] E o contemplador, no alto peitoril, /como um velho tostão plos anos corroído,/Debruça-se, inquietado plos ventos do abismo./ Razão, esperanças serenas, ambições sublimes, / Tudo, até a memória, ganha asas e voa/ E estamos sós, com a Água, Paris e a Noite!” (VERLAINE, 1994, p. 119).

Verlaine traz em si vários elementos que apontam à negatividade melancólica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Obra em que a própria negação à racionalidade, em que os lamentos ligados às recordações e em que as imagens crepusculares externas se fundem com a negatividade do eu-lírico, sempre refletindo sobre si, *Poèmes saturniens*, carrega fortes indícios para a caracterização do humor melancólico. Embora o tom langoroso já seja evidente, a dicção verlainiana ainda não havia encontrado sua forma que mais a consagrou, aquela vaga e imprecisa que o fez um dos grandes precursores imediatos do Simbolismo. Em 1869, surgiu ainda o Verlaine pictórico das *Fêtes galantes* e, em 1870, o idílico amoroso de *La Bonne chanson*, para, então, em 1874, emergir o Verlaine de *Romances sans paroles*, aquele de uma poética fugidia e sugestiva; do eu-lírico evanescente; das palavras que perdiam sua simples função referencial para se transformarem em gradativas notas melódicas. Nesta obra, Verlaine, após o encontro com a poética de Rimbaud, definitivamente desertaria do ríngido Parnaso.

Após todos os acontecimentos turbulentos da vida de Verlaine que culminaram em sua prisão na Bélgica, sua próxima obra publicada, depois de *Romances sans paroles*, foi *Sagesse*, em 1880-1881; obra de um tom religioso, composta por uma série de poemas produzidos durante os anos em que estivera recluso em Mons. Se sua poética foi acompanhada por temas cristãos nos anos subsequentes, isso não impediu que o humor melancólico a dominasse.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BAUDELAIRE, Charles. GAUTIER, Théophile. In : *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961, p. 675-700.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, México, v. 1, p. 137-41, 2006, Universidad Nacional Autónoma de México.

CARPEAUX, Otto Maria. *Fin du siècle*. São Paulo: Leya, 2012.(História da Literatura ocidental, v.8.)

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GAUTIER, T. *Baudelaire*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. 2. Trad. Vinícius Figueiredo. São Paulo: Papirus Editora, 1993.

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

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MORETTO, Fulvia (org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Edusp;Perspectiva, 1989.

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

_____. O nascimento da melancolia. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3106&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 01/07/2016. 2008.

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

_____. *A Tinta da melancolia*. Uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2005.

VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris : Éditions Robert Laffont, 1992.

_____. *Poemas saturnianos e outros*. Portugal: Assírio e Alvim, 1994.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018