
**O SENTIMENTO DE EXÍLIO, O APELO AO NOSTÁLGICO, A
MEMÓRIA DA SUBLIMIDADE PERDIDA: TRÊS FACES DA
MELANCOLIA REPRESENTADAS
NA POESIA FRANCESA DO SÉCULO XIX**

The feeling of exile, the appeal to the nostalgic, the memory of lost
sublimity: three faces of melancholy
represented in 19th century french poetry

Márcia Eliza Pires¹

RESUMO: No século XIX, mais do que nunca, a melancolia é fonte inesgotável de que o artista se serve para a realização de suas criações. O poeta do XIX entende-se como ser de exceção e carrega consigo o sentimento do ideal. Ele afronta o sujeito comum ao insurgir-se contra a práxis utilitarista, visto que canta e enaltece a melancolia. À margem, o poeta escolhe a contramão da via de acesso ao progresso. Com suas criações que coadunam com a sublimidade, a contemplação, bem como com o sentimento de perda, o poeta inventa dinâmicas existenciais mais profundas e lentas. Para a compreensão das representações da melancolia na poesia do século XIX, escolhemos abordar os franceses Victor Hugo, Charles Baudelaire e Albert Samain – um dos integrantes do célebre cabaré *Le chat noir*. Para tanto, vale-mos da análise comparativa entre os poemas “Ao filho de um poeta”, “O desejo de pintar” e “Tsilla”.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia; Século XIX; Victor Hugo; Charles Baudelaire; Albert Samain

ABSTRACT: In the 19th century, more than ever, melancholy was an inexhaustible source that the artist used to carry out his creations. The 19th century poet sees himself as an exception and carries with him the feeling of the ideal. He affronts the common subject by rebelling against utilitarian praxis, as he sings and praises melancholy. On the sidelines, the poet chooses the wrong way to access progress. With his creations that are consistent with sublimity, contemplation, as well as the feeling of loss, the poet invents deeper and slower existential dynamics. In order to understand the representations of melancholy in nineteenth-century poetry, we chose to approach the Frenchmen Victor Hugo, Charles Baudelaire and Albert Samain – one of the members of the famous cabaret *Le chat noir*. For that, we make use of the comparative analysis between the poems “To the son of a poet”, “The desire to paint” and “Tsilla”.

KEYWORDS: Melancholy; 19th century ;Victor Hugo, Charles Baudelaire ; Albert Samain

¹ Doutora em Letras. Professora assistente doutora da FCL/Araraquara – UNESP

Charles Baudelaire (1821-1867), além de sua vastíssima produção literária, desenvolveu profundo trabalho crítico acerca da arte exposta na Europa, na segunda metade do século XIX. Walter Benjamin, em seu célebre livro *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, chama a atenção para o fato de o poeta direcionar-se a um público melancólico:

O poema introdutório de *As flores do mal* se dirige a esses leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração, não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público – de todos, o mais ingrato. É claro que existe uma explicação para isso: Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica o livro àqueles que lhes são semelhantes. (BENJAMIN, 1994, p. 104)

De profundo veio melancólico, a obra *As flores do mal* toca fundo o público que – assim como o poeta, busca reestabelecer o encantamento da existência pela via do contato com as mais variadas formas de sublimidade. Ambos inspirados pela intensidade da perspectiva poética, o poeta e seu público encontram na transfiguração artística da realidade variadas e profícuas formas de dar vazão ao sentimento de tédio e de melancolia.

Em seus *Écrits sur l'art*, conjunto de ensaios em que se encontra o famoso ensaio “Salão de 1859”, Baudelaire propõe profundas reflexões acerca dos temas relacionados ao belo e ao artista moderno e melancólico. Temas como o ²dandismo – essa “instituição vaga, tão bizarra quanto o duelo” (BAUDELAIRE, 1992, p. 517) – constam como fomento de reflexão sobre as violentas transformações sofridas pelo homem do século XIX, bem como o conseqüente sentimento de perda. É válido ressaltar que Baudelaire reflete sobre o poder sugestivo da arte enquanto forma plural de representação das bruscas e irreversíveis modificações ocorridas nesse século. No repentino desconhecimento dos valores que antes configuravam sua realidade, poeta e público são acometidos pelo constante sentimento de perda, pois num curto período de tempo, grande parte do que conheciam é agressiva e sumariamente suprimido. Na consolidação do contexto urbano do

² Dândi, ou *dandy*: Grosso modo, é representado pela figura aristocrática constantemente envolta pelo sentimento de tédio. O dândi dedica-se exclusivamente ao ócio e à arte da elegância do viver.

século XIX, o espaço campestre, por exemplo, é devorado pelo cenário cosmopolita. Logo, o convívio natural com o ambiente é substituído pelas artificialidades e superficialidades do viver moderno, agravando o sentimento da melancolia face à coação proveniente da construção desses novos cenários.

No ensaio “*Salon de 1859*”, Baudelaire afirma que “A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo e, quando se cruzam no mesmo caminho é preciso que um se submeta ao outro. BAUDELAIRE, 1999, p. 446). Desta ‘briga de cachorro grande’, um dos oponentes sairá aniquilado. Para o artista, a força engendrada pelas vias simbólicas da poesia derrota a reprodutibilidade do útil – noção desencadeada pela sistematização repetitiva do progresso. Ainda assim, o contingente é em si coibitivo e compele o espírito criativo a testemunhar o atrofio generalizado da imaginação. Na tentativa de reduzir o homem à submissão das regras mantidas pelo “pensamento estático/mecânico” (LOWY SAYRE, 1995, p. 9), a estreita mentalidade utilitária insiste em depor definitivamente a “rainha das faculdades”³ (BAUDELAIRE, 1999). Ao presenciar tal possibilidade, o artista melancolicamente prevê a predominância de um espaço e tempo estéreis, em que a experiência humana é apreendida única e exclusivamente pelo viés da estreiteza do espírito. Deste modo, o surgimento do sentimento de tédio – o *spleen* baudelaireano – vem acompanhado do estado humoral densamente melancólico.

Como já mencionado, o cenário psicológico da produção artística do artista oitocentista relaciona-se à ideia da perda de suas referências, já que, nos meados do século XIX, inúmeras transformações são decorrência da Revolução Industrial, dentre elas: a supra valorização da metrópole em detrimento do tradicional morar no campo; o ritmo de vida veloz necessário à adaptação à grande cidade; a massificação da produtividade majoritariamente mecânica; e, finalmente, a sensação de isolamento em decorrência da valorização do homem não enquanto sujeito, mas como útil ferramenta ao exclusivo progresso material. A soma desses fatores resulta na crise do sujeito. Contrito e melancólico, o homem do século XIX não mais se sente pertencer à realidade exterior. O artista e o poeta evidenciam uma condição marginalizada, posto que são destituídos da natural condição de compreenderem-se enquanto sujeitos participantes da realidade. Em contrapartida, diante do contexto social excludente, esses artistas denominados de poetas malditos, rebeldes e de forma provocativa, compreendem essa condição de ‘ser à margem’ como marca distintiva que os coloca superiormente oponentes ao espírito do burguês comum. Assim, o

³ No ensaio “Salão de 1859”, Baudelaire denomina a imaginação como “a rainha das faculdades”.

artista será sempre inadaptado, dada a sua singular relação com o mundo que é fundamentada na inventividade, na reflexão, na inspiração e no anseio por criar.

O artista do século XIX tende a constantemente apresentar um espírito insatisfeito e inquieto, pois os atrativos valorizados no espaço e tempo burgueses impelem-no ao sentimento de vacuidade. Quanto à desilusão melancólica perante a esterilidade dos cenários modernos, Umberto Eco assevera:

Charles Dickens descreve em *Tempos difíceis* (1854) uma cidade industrial inglesa típica: o reino da tristeza, da uniformidade, da obscuridade e da feiura. Estamos no início da segunda metade do século XIX; aos entusiasmos e às desilusões dos primeiros decênios do século substitui-se um período de ideais modestos, mas eficientes (é o período vitoriano na Inglaterra, o Segundo Império na França) no qual dominam as sólidas virtudes burguesas e os princípios de um capitalismo em expansão. O artista, diante da opressão do mundo industrial, do crescimento das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, do surgimento de novas classes cujas necessidades urgentes certamente não incluem a estética, ofendido pela forma das novas máquinas que ostentam a pura funcionalidade dos novos materiais, sente ameaçados os próprios ideais, percebe como inimigas as ideias democráticas que avançam gradualmente, decide se fazer “*diverso*”. (ECO, 2010, p. 329, grifo nosso)

Diante de um cenário que acarreta tanta desilusão e vacuidade, o poeta é acometido pelo sentimento da melancolia. Essa última, de sua parte, desdobra-se em naturezas distintas: ora a melancolia associa-se à acídia, isto é, à completa prostração; ora culmina na constante sensação de perda das referências e de absoluto abandono frente ao circunstante desolador. Entretanto, sua noção de pertencer a uma espécie de indivíduos *mis de côté*⁴ atribui ao artista a força de repudiar a esterilidade da “*coketown*, o triunfo dos fatos”. (DICKENS, 1854, apud Eco, 2010, p. 331).

O artista estabelece a lógica da transgressão sobre tudo o que contempla – “A imagem poética configura uma realidade rival” (PAZ, 1984, p. 79). A aversão ao comum incita o sujeito melancólico ao movimento diverso e criativo, por sua vez, verticalizado para a busca do ideal. Trata-se

⁴ Colocados de lado, isolados

da melancolia potencializadora, relacionada à ação transgressora, diversificada pelas variadas formas da expressão artística.

De forma rebelde, o sujeito melancólico adota uma postura de indivíduo exilado e, ativo, compreende sua existência enquanto provocativo ser de exceção; inadaptado ao cenário do estrito trunfo do progresso material. Logo, o artista oitocentista privilegia sua relação com mundo por meio da busca por compreendê-lo de forma intensa, plural e surpreendente. Pelo filtro de seu olhar movido pela descoberta das existências sublimes, seres, acontecimentos e coisas tornam-se correspondências às noções enigmáticas, àquelas que afrontam a ótica comum.

A MELANCOLIA COMO FOMENTO DE REPRESENTAÇÃO AO INEXPRIMÍVEL

Uma das principais características do artista oitocentista, e aqui destacamos o artista melancólico, romântico e simbolista, é o seu gosto por apreender o objeto de observação a partir do interesse misterioso que esse possa lhe inspirar. “O belo é sempre bizarro” (BAUDELAIRE, 1999, p. 106). Seres, acontecimentos, ideias devem suscitar uma insondável razão que tem a propriedade de instaurar o belo. Assim, a expressão da beleza deve intrigar e destoar-se de definições preconcebidas. O artista, ser de exceção, criador da arte e do belo, orienta o homem na busca pela descoberta das noções valorativas que revelam a singularidade e o ‘não sei o que’ sublime do mistério da existência.

De acordo com Baudelaire, o bizarro suscitado pelo belo deve insurgir-se contra o gosto do público comum, isto é, daquele que apenas deseja se espantar com uma espécie de sensacionalismo canhestro: “Porque o belo é sempre espantoso, seria absurdo supor que o que é espantoso sempre é belo” (Baudelaire, 1999, p. 21). No ensaio “Salão de 1859”, Baudelaire critica os títulos forçados que muitos pintores dão a suas telas, pelo fato de aspirarem corresponder às expectativas de venda às quais o mercado da arte é tributário. O belo bizarro mencionado por Baudelaire, antes, identifica-se a partir de noções de ordem mais intrigante, provocativa e profunda, tais como a melancolia. Como ele precisa em seu texto “*Mon coeur mis à nu*”: o belo é “alguma coisa de ardente e triste, alguma coisa de vago”⁵ (BAUDELAIRE, 1992, p. 61).

Para a poesia romântica/simbolista do século XIX, a compreensão e a promoção da beleza convergem com o estado humoral melancólico. Aliás, esse estado é propício tanto à fruição do belo quanto à sua criação. Desse modo, o artista apresenta uma inerente disposição ao humor instável, variável

⁵ Tradução do original : C'est quelque chose de triste et d'ardent, c'est quelque chose de vague.

desde as tonalidades sutis da tristeza até os tons graves do profundo torpor. A partir dessa instabilidade humoral, a existência não só é experimentada, como recriada sob perspectivas diversas acerca de um tema único: a dor existencial. A multiplicidade de aspectos desencadeados pela melancolia faz com que a uniformidade se enfraqueça e, numa complexa dinâmica ciclotímica, fatores díspares como entusiasmo e acídia coexistam em tensão. Assim, o potencial criador desenvolve-se plenamente uma vez que são valorizadas as circunvoluções complexas e paradoxais do universo da subjetividade. A melancolia é fator que propulsiona uma profunda ressignificação da realidade circunstancial.

O conhecido Problema XXX, estudo atribuído a Aristóteles, sustentava o propósito de que a bile negra, isto é, a substância orgânica produzida em maior quantidade pelo ser melancólico, estava estreitamente relacionada a “um toque de gênio [...] Sob a influência do humor melancólico, dizia, a alma se desliga do corpo, tornar-se pura imaginação [...]” (SCLiar, 2003, p. 79).

Tomemos como exemplo o texto “*Enivrez-vous*”, poema pertencente à obra póstuma *Spleen de Paris, petits poèmes en prose*. Aqui, o sujeito poético baudelairiano vale-se do vinho para aceder a um estado de espírito diverso daquele submerso no enleio da mediocridade: “É preciso estar sempre ébrio, tudo está aqui. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que quebra vossos ombros e vos atira para a terra, é preciso vos embriagar sem trégua. Mas de que? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa maneira. Mas embriague-se.” (BAUDELAIRE, 1975, p. 128).⁶ Inebriado, ou seja, num estado expandido de consciência, o artista desenvolve o potencial de sua disposição em decifrar as sugestões evocadas pelos elementos que o circundam. Da interpretação poética da realidade, da fruição estética que o artista desenvolve advém a criação e a instauração das esferas fundamentadas na sublimidade.

As representações imagéticas são exploradas de maneira que se efetuem como extensões de um “significado subjetivo multidimensional” (BALAKIAN, 1985, p. 35). Logo, a postura criadora do poeta propõe uma espécie de reflexo simultâneo e caleidoscópico entre a própria personalidade e os dados pertencentes ao domínio da objetividade. Para Bergson “a essência das coisas nos escapa e sempre nos escapará, movemo-nos em meio a relações, o absoluto não é de nossa alçada, detenhamo-nos frente ao incognoscível” (BERGSON, 2015, p. 6). Logo, pela razão de seres e objetos serem apreendidos de maneira fragmentada e parcial, a compreensão da

⁶ Tradução nossa do original: Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

realidade também irá dar-se de forma incompleta. Somente a linguagem sugestiva da arte dará conta dos mistérios aos quais se associa. Portanto, o caráter ambíguo da arte é fator fundamental para que o artista do século XIX sustente suas variadas perspectivas transgressoras em relação à realidade circunstancial.

A LÍRICA FRANCESA DO SÉCULO XIX: TRÊS REPRESENTANTES DA MELANCOLIA – VICTOR HUGO, CHARLES BAUDELAIRE E ALBERT SAMAIN.

VICTOR HUGO E A MELANCOLIA DO POETA EXILADO

Figura plural, Victor Hugo (1802 – 1885) é considerado ainda hoje um dos maiores escritores franceses de todos os tempos. Não houve gênero em que ele não tenha se expressado: romance, teatro, ensaio e poesia. O artista foi desenhista e também homem político. Victor Hugo jamais desassociou a literatura de sua profícua função na sociedade.

Victor Hugo apresenta sua prosa pelo viés de um genial labor artístico aliado à temática de profundo teor contestador. Seus romances constam entre um dos mais traduzidos – demonstrando imenso alcance de sua produção literária pelo mundo. Dentre seus muitos romances, destacamos os títulos *Notre-Dame de Paris*⁷ (1831) e *Les misérables* (1862). Mas, para além da monumental obra em prosa, Victor Hugo deixa imenso legado em poesia. Seu primeiro livro, *Odes et poésies diverses* (1822), é publicado quando o escritor tinha somente vinte anos. Na época, Victor Hugo participa de muitos concursos literários importantes e detém o prêmio *Lys d'Or* promovido pela *Académie des Jeux Floraux* em Toulouse – uma das principais distinções, correspondendo naquele período à importância do atual prêmio Goncourt.

Como um dos principais expoentes do movimento romântico, assim como seus contemporâneos, Victor Hugo questiona toda a literatura anteriormente produzida, procurando formas renovadas de expressão em todos os gêneros literários. Vale mencionar que, na ocasião da estreia de sua peça de teatro *Hernani* em 1830, houve grande celeuma entre os artistas apoiadores da renovação literária proposta pelos artistas românticos e aqueles que defendiam as formas clássicas da literatura. O evento ficou conhecido no universo literário como “A batalha de *Hernani*”.

Em *Les contemplations* (1856), um de seus livros de poemas mais famosos, os temas de grande relevância à obra desenvolvem-se a partir do elo

⁷ O livro é largamente conhecido pela tradução de seu título original para *O corcunda de Notre-Dame*

de cumplicidade entre o homem e a natureza – valor caro ao movimento do romantismo. Para além da identificação do ‘eu’ fragmentado, a cumplicidade com a natureza é aqui vista como forma de compreender e dar a conhecer o enigma da existência dos seres e das coisas. O cumprimento dessa tarefa incomum é atribuído ao poeta – figura compósita de grande conhecimento; o sábio que traduz o enigma existencial à luz de sua profunda e misteriosa perspectiva:

A verdadeira designação do poeta arcaico é o Vates, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, *sha'ir*, como lhe chamam os árabes. Na mitologia dos *Eddas* o hidromel que é preciso beber para se transformar em poeta é preparado com o sangue de *Kvasir*, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal qual como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o sofista e o mestre da retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o Vates. (HUIZINGA, 1996, p. 134)

A representação do poeta sábio, daquele que conduz a humanidade pelo conhecimento de sua própria natureza, se faz presente no legado literário de Victor Hugo. Frequentemente há em suas obras a menção a figuras e passagens grandiosas e lendárias. É o caso de *La légende des siècles* (1883-1877), livro em que encontramos revisitações poéticas da mitologia cristã, por exemplo. Salientamos que nesse título a mítica judaico-cristã é filtrada pela transgressora visão imaginativa do poeta. Portanto, é a tonalidade romântico-simbolista que confere grande ambiguidade sobre as referências às figuras bíblicas.

Quanto à forte recorrência do tema da cumplicidade com a natureza, Victor Hugo continua - à maneira oitocentista, o projeto filosófico de Rousseau: a adoção de uma postura profundamente investigativa perante o próprio ‘eu’. Como numa espécie de experimento existencial para o desenvolvimento da individualidade. Na última obra de Rousseau – *Les rêveries du promeneur solitaire* – a pergunta “O que sou?”⁸ (ROUSSEAU, 1972, p. 21) é retomada ao longo de todos os capítulos, sendo aprofundada à medida em que o sujeito avança não somente por sua caminhada, mas pelas movimentações de seus devaneios: “Quando a noite se aproximava, eu descia

⁸ Tradução nossa do original: “Que suis-je?”

dos cimos da ilha e ia voluntariamente me sentar à beira do lago [...] os barulhos das ondas e a agitação da água, que fixava meus sentidos e expulsava de minha alma uma outra agitação, a mergulhava num devaneio delicioso.”⁹ (ROUSSEAU, 1972, p. 99). Rousseau, precursor do romantismo, antecipa uma das ideias fulcrais a esse período: o contato com o aspecto natural promove a possibilidade de sondagem do universo subjetivo, de exploração do espaço da individualidade inserida num contexto de maior grandeza. Do elo com a infinidade da natureza, instaura-se o estado contemplativo, disposição ideal para que a solidão experimentada pelo sujeito contribua com uma lenta aprendizagem das compleições da própria subjetividade.

Quanto às representações da melancolia na produção poética de Victor Hugo, podemos mencionar que são inúmeras. Mas, para este artigo, trataremos da condição do poeta exilado e de suas implicações metafóricas. O imaginativo poeta, ser de exceção, é constantemente acometido pelo sentimento melancólico de não pertencimento ao lugar e tampouco à época em que se encontra inserido. Como arcaica figura nômade, ou peregrino, o poeta se deixa permear pela trajetória, mas sem identificar-se com ela.

Para melhor observar as representações da melancolia na produção poética de Victor Hugo, selecionamos o poema intitulado “Au fils d’un poète” – “Ao filho de um poeta”, do livro *Les contemplations*. Salientamos que faremos uma tradução livre de partes do texto, uma vez que a tradução do poema para o português ainda não foi realizada.

O conteúdo do poema desenvolve-se numa aparente simplicidade: o diálogo entre pai e filho. Mas esses papéis familiares evocam a imagética do sábio e seu discípulo. A criança lamenta ausência do pai, visto que esse é uma figura andarilha, sem paragem. Um ser oposto ao ideal burguês do homem domiciliado. O pai intenciona consolar o filho ao explicar-lhe a natureza de sua existência livre. É válido ressaltar que a aparente desimportância do tema ‘diálogo entre pai e filho’ demonstra o traço de modernidade na lírica de Victor Hugo. Uma das características da poesia da modernidade substancia-se justamente na potencialidade do traço banal como força motriz para que se instaure o grandioso e o sublime. Como assevera Baudelaire em seus escritos sobre a manifestação artística da modernidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a outra metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1999, p. 25)

⁹ Tradução nossa do original: « Quand le soir s’approchait, je descendait des cimes de l’île et j’allais volontiers m’asseoir au bord du lac [...] les bruits des vagues et l’agitation de l’eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicateuse. » (ROUSSEAU, 1972, p. 99)

Criança, deixa aos mares inquietos,
O náufrago, orador ou rei;
Deixa partir os poetas!
A poesia está perto de ti.

Ela te aquece, ela te inspira,
Oh cara criança, doce mensageira,

.....
Com os olhos em lágrimas, tu me perguntas
Para onde vou e por que vou embora.
De nada sei, os mares são grandes,
O exílio se abre de todas as partes. (HUGO, 2010, p.222)¹⁰

O eu lírico, representante da figura paterna, procura aconselhar o filho na compreensão da natureza do artista a partir de sua insígnia grandiosa. Ou seja, a grandeza simples da singularidade desinteressada dos poetas profetas. Com sua natureza peregrina, o poeta explica ao filho a grandeza poética de experimentar a existência em toda sua liberdade e desprendimento. Em relação ao filho, há portanto, o sentimento da perda da referência paternal burguesa. A perda, ressignificada melancolicamente, converte-se em ganho de um novo referencial: a figura paternal transfigurada por sua natureza poética. As “almas de elite – o poeta, o artista, o pensador” (LÖWY SAYRE, 1995, p.69). Ao pai é atribuída a compleição de “náufrago, orador ou rei”, a personalidade compósita semelhante ao Vates.

Numa sugestão ao imenso, a imagem “mares inquietos” referencia os espaços aos quais o pai se sente pertencer. Novamente, a ideia de proteção comumente associada à figura paterna dá lugar ao personagem indefinível, cuja condição de artista impulsiona na busca por experimentar o imensurável. O elo com o pai dá-se pelo aquiescer melancólico de sua ausência, culminando numa mútua cumplicidade de abandono, mas também de desprendimento e liberdade: “De nada sei, os mares são grandes, / O exílio se

¹⁰ Tradução nossa do original: « Enfant, laisse aux mers inquiètes/Le naufragé, tribun ou roi;/Laisse s'en aller les poètes!/La poésie est près de toi/Elle t'échauffe, elle t'inspire./Ô cher enfant, doux alcyon,/Car ta mère en est le sourire./Et ton père en est le rayon./Les yeux en pleurs, tu me demandes/Où je vais, et pourquoi je pars./Je n'en sais rien ; les mers sont grandes;/L'exil s'ouvre de toutes parts./Ce que Dieu nous donne, il nous l'ôte./Adieu, patrie ! adieu, Sion!/Le proscrit n'est pas même un hôte,/Enfant, c'est une vision./Il entre, il s'assied, puis se lève./Reprend son bâton et s'en va./Sa vie erre de grève en grève/Sous le souffle de Jéhovah./Il fuit sur les vagues profondes,/Sans repos, toujours en avant./Qu'importe ce qu'en font les ondes!/Qu'importe ce qu'en fait le vent/Garde, enfant, dans ta jeune tête/Ce souvenir mystérieux./Tu l'as vu dans une tempête/Passer comme l'éclair des cieux./Son âme aux chocs habituée/Traversait l'orage et le bruit./D'où sortait-il ? De la nuée./Où s'enfonçait-il ? Dans la nuit ».

abre de todas as partes”. Ao mencionar o exílio, o sujeito poético demonstra acolhimento quanto ao sentimento de perda, bem como aceitação ao apelo das esferas mais vastas que correspondam à memória de haver conhecido os cenários sublimes.

O elo parental é justamente compreendido enquanto experimentação da poesia, posto que a presença paterna não se dá pela frequência do convívio, mas sim pelo legado do ensinamento de seu exemplo libertário. Destacamos o emprego do imperativo “deixa”: “Criança, deixa aos mares inquietos,/O náufrago, orador ou rei”. O pai orienta o filho na valorização da sublimidade da existência em detrimento das relações abalizadas pela convivência familiar. A profundidade da relação pai/filho consiste na aceitação da perda do elo familiar em proveito da correspondência pela via da poesia:

Ele entra, ele se senta, depois se levanta,
Retoma seu cajado e se vai.

.....
Ele se mistura pelas vagas profundas,
Sem repouso, sempre adiante!

.....
Guarda, criança, em tua mente jovem
Esta lembrança misteriosa;
Tu a viste numa tempestade
Passar como um clarão dos céus.

Sua alma aos choques habituada
Atravessava a tempestade e o barulho.
De onde ele sai? Da nuvem.

Por onde ele se aprofunda? Na noite. (HUGO, 2010, p.223)¹¹

O campo semântico do poema é construído a partir do destaque a termos como “vagas profundas”, “lembrança misteriosa”, “tempestade”, “clarão dos céus”, isto é, por meio de constantes referências à esfera do vasto. Essas imagens românticas reiteram a supremacia do grandioso, do insondável, num enfoque a elementos que marcam a própria constituição sublime do eu lírico. Por sua vez, tais indicadores também se relacionam à

¹¹ Tradução nossa do original: «Il entre, il s'assied, puis se lève./Reprend son bâton et s'en va./...../Il fuit sur les vagues profondes./Sans repos, toujours en avant!./...../Garde, enfant, dans ta jeune tête/Ce souvenir mystérieux./Tu l'as vu dans une tempête/Passer comme l'éclair des cieux./Son âme aux chocs habituée/Traversait l'orage et le bruit./D'où sortait-il ? De la nuée./Où s'enfonçait-il? Dans la nuit. »

criança, uma vez que essa, para além de sua função de interlocutor, enquanto descendente poético direto, é também criação do artista. Logo, a despeito da sensação melancólica de abandono, a criança traz em si o potencial da continuidade poética, compreendendo a natureza livre e misteriosa do criador – o “náufrago”, o “orador”, o “rei”, o poeta.

CHARLES BAUDELAIRE E O MELANCÓLICO APELO À MÍTICA FEMININA

A melancolia é representada no poema de Charles Baudelaire, “Le désir de peindre” (“O desejo de pintar”), a partir do contato estabelecido entre o sujeito poético e seu objeto amoroso. Lembramos que a natureza desse colóquio está para além das investidas vulgares associadas ao erotismo comum, isto é, ao erotismo aburguesado e não transfigurado pelo caráter de estranhamento provocado pela mente imaginativa. Nesse poema, cujo título já anuncia a preponderância do olhar estético ao objeto amoroso, observamos como o desejo do poeta é compreendido enquanto tributário da evocação mítica da mulher: “Os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares [...]” (ELIADE, 1992, p.12). No poema vemos o paradigma feminino segundo uma perspectiva estética fundada na natureza feminina enigmática, incomum e temível.

Da sensação de vulnerabilidade e pequenez frente à esfíngica figura feminina, decorre o sentimento melancólico do eu lírico de Baudelaire. O elo erótico-amoroso é para esse sujeito poético um enigma *ad aeternam* indecifrável, avassalador e intransponível.

O texto pertence à obra *Le spleen de Paris*, produção póstuma de Charles Baudelaire em que narrativa e poesia são expressas por sua confluência, traço característico do gênero literário híbrido.

Pobre do homem, talvez, mas feliz o artista dilacerado pelo desejo!

Queimo de desejo de pintar aquela que vi tão pouco e se foi tão depressa, como uma coisa perdida por trás do viajante levado noite adentro. Há quanto tempo, já, está desaparecida!

Ela é bela, e mais que bela; é surpreendente. Tudo nela é abundância do negro; e tudo o que ela inspira é noturno e profundo. Os olhos são dois antros em que cintila vagamente o mistério, o olhar ilumina como o raio: é uma explosão nas trevas.

Talvez a comparasse a um sol negro, se fosse possível conceber um astro negro a verter a luz e a felicidade. Mas ela faz pensar bem mais na lua que, por certo, a marcou com sua

tremenda influência; não a lua branca dos idílios, que se assemelha a uma noiva fria, mas a lua sinistra e embriagadora, presa ao fundo de uma noite tormentosa e sacudida pelas nuvens que correm; não a lua plácida e discreta, que visita o sono dos homens puros, mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada, que as feiticeiras da Tessália obrigam rudemente a dançar sobre a relva apavorada!

Moram em sua cabecinha a vontade tenaz e o amor da presa. Entretanto, descendo por esse rosto inquietante, de narinas móveis que aspiram o desconhecido e o impossível, explode com gana inexprimível o riso de uma grande boca, vermelha e branca, e deliciosa, que faz pensar no milagre de uma soberba flor desabrochada em terreno vulcânico.

Há mulheres que inspiram a vontade de vencê-las e gozá-las; esta porém faz desejar morrer lentamente sob o seu olhar. (BAUDELAIRE, 1995, p. 117)

Já nos primeiros versos, a partir do emprego contrastante do adjetivo “infeliz” e de seu antônimo, vemos o marcante traço da modernidade na lírica de Baudelaire: a fusão entre o eterno e o efêmero. A efemeridade incide sobre a parte humana não criadora. A porção eterna é justamente representada pelo artista melancólico dilacerado pelo desejo artístico de eternizar poeticamente o objeto de adoração: a interlocutora feminina.

Nos versos posteriores, o eu lírico expressa-se melancolicamente ao mencionar a noção de tempo: “aquela que me aparece tão raramente e foge tão depressa” (BAUDELAIRE, 1995 p.117). A utilização dos advérbios de naturezas opostas sugere a fugacidade com que a figura feminina se apresenta. A difícil experimentação estética de eternizá-la em obra de arte confere ao sujeito poético um discurso configurado numa tonalidade angustiada, desejosa de instaurar o eterno metaforizado em poema. Como já faz muito tempo do desaparecimento do objeto amoroso, cabe ao eu lírico valer-se de sua mais poderosa propriedade: a imaginação. Aliás, como assevera Octavio Paz “O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo sempre é o mesmo.” (PAZ, 1993, p.16) É nessa esfera que a beleza da interlocutora se transfigura em concepções absolutamente estranhas à apreensão comum: “Ela é bela e, mais que bela, é surpreendente”.

A descrição da figura feminina de apreço é bastante extensa. As construções subsequentes fundamentam-se na larga valorização do verso livre, conferindo ao texto um ritmo demorado – aspecto que remete à postura lenta e observadora do pintor diante de seu objeto de inspiração. É frequente a utilização de imagens que evocam o incerto, o vago, mas também as noções sugestivas da infinitude: “Nela o negror é abundante: e tudo o que ela inspira

é noturno e profundo. Seus olhos são dois antros onde cintila, vagamente, o mistério.” Assim como aquele que contempla a imensidão e experimenta a sensação da própria pequenez, o eu lírico baudelairiano, diante do objeto amoroso, coloca-se subjugado, melancólico, vulnerável. Pois é consciente de sua ânsia nem sempre traduzível de captar e atomizar o insondável (aqui simbolizado pela mulher). Quanto a seu interlocutor, esse desafia-lhe ao propor o decifrar poético de sua natureza, devorando-o, relegando-o à sua porção finita, arrebatada diante de sua sublime presença. A figura feminina é constante vetor para o inacessível, independentemente do deleite. O caráter esfíngico da mulher provoca no eu lírico “Tudo aquilo que pode despertar ideias de dor e perigo [...], tudo aquilo que seja em certo sentido terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que atue de modo análogo ao terror” sendo “uma fonte de Sublime” (BURKE, 1756, apud ECO, 2011, p.290).

A interlocutora é representada pelo paradigma feminino alicerçado na ideia de enigma, mistério e abandono, exemplificando uma espécie de “Movimento sem fim de superação, ela está sempre além do que indica, devaneio que não cansa.” (BLANCHOT, 2011, p. 147). O elo com a figura feminina é configurado enquanto possibilidade de encontro com o êxtase, posto que essa evoca o contato com o surpreendente, o inabitual. A comparação “um sol negro”, como referência à figura da mulher, exemplifica a confluência de elementos díspares, contraditórios e tensos, acentuado ora pelo caráter polissêmico do enunciado do eu lírico, ora pela ambígua presença feminina.

O sentimento de perda em relação ao objeto de amor e de eroticidade culmina na instauração da melancolia. Fugidia, grandiosa, obscura e mítica a mulher é também comparada à lua, mais especificamente a uma *Lilith* rechaçada, revoltada e impassível, cuja frieza revela àqueles que a contemplam profundas sensações de abandono: “não a lua pacífica e discreta que visita o sono dos homens puros; mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada”. O sujeito poético baudelairiano referencia o embate amoroso vulgar representando a companhia da mulher sob uma perspectiva misógina e pejorativa, inclusive, bem ao estilo da estética do século XIX: “Há mulheres que inspiram o desejo de vencê-las e de divertir-se com elas”. Entretanto, ainda que sob perspectiva misógina, a referência diminutiva da mulher atua enquanto metáfora às “tentativas de redução a um denominador comum” (LÖWY, SAYRE, 1995, p.9) chancelada pela mentalidade tributária da reprodutibilidade estéril e mercantil da beleza. No poema, o repúdio às reduções comuns associa-se à negação do papel marital da figura feminina. Essa representação do feminino é repudiada pelo eu lírico por meio da expressão “a lua branca dos idílios, que parece uma fria noiva”. Tais versos caracterizam sarcasticamente a esterilidade do padrão feminino subordinado ao burguês contexto familiar.

A menção às feiticeiras da Tessália reitera a compreensão mítica da companheira, caráter que, como preconiza Jean-Yves Tadié, “faz nascer mitos novos, confrontando com os personagens marginais da vida moderna com os mitos antigos” (TADIÉ, 1978, p.151)¹². Assim, a figura da amante, abalizada pela percepção do instinto sexual, e não pela transfiguração da perspectiva erótica, cede lugar à correspondência com o mito antigo. Esse elo remete ao desejo melancólico do retorno às sociedades arcaicas e perdidas, em que a experiência humana se consubstanciava na fruição desinteressada do belo em todos seus diversos aspectos.

De acordo com o viés mítico presente no poema de Baudelaire, quem exerce a supremacia hierárquica na relação amorosa é a deidade, isto é, o objeto de adoração. De sua parte, a imaginação – “a rainha das faculdades” – desafia o artista a tornar-se decifrador e tradutor das sugestões evocadas pelos elementos do cotidiano.

ALBERT SAMAIN: A MELANCOLIA COMO REFERÊNCIA À ESFERA IDEAL PERDIDA

Albert Samain (1858-1900) nasceu na cidade de Lille e morreu em Magny – les – Hameaux. Foi um poeta simbolista francês e integrante do célebre cabaré parisiense *Le chat noir*, liderado pelo artista Rodolphe Salis. Albert Samain, desde há muito, mostrou-se atraído pela poesia e começou a frequentar os famosos círculos literários da época, tais como *Les hirsutes* e *Les hydropathes*. Não tardou muito para que o jovem poeta começasse a recitar seus versos nas *soirées* do *Gato negro*. No início da última década do século, Albert Samain encontra profunda inspiração poética na poesia de Charles Baudelaire. Pouco tempo após sua produção literária conhecer notoriedade, aos 42 anos de idade, o poeta sucumbe à tuberculose. Uma de suas obras mais conhecidas intitula-se *Au jardin de l'infante*.

O famoso cabaré *Le chat noir*, situado ao pé da conhecida colina de *Montmartre*, deu origem ao hebdomadário de mesmo nome. Ainda hoje, o bairro parisiense é mencionado a partir de sua atmosfera pitoresca boêmia-oiocentista, uma vez que figuras de destaque do meio artístico da época ali se reuniam, discutiam e difundiam suas obras. Na revista *Le chat noir* encontravam-se publicações de nomes como Alphonse Allais, Jean Moréas, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé e Erik Satie.

Semelhante ao poema “O desejo de pintar” de Baudelaire, a melancolia explorada por Albert Samain em seu poema “Tsilla” também é

¹² Tradução nossa do original: “[...] faire naître des mythes nouveaux, en confrontant des personnages marginaux de la vie moderne avec des mythes anciens. » (TADIÉ, 1978, p. 151)

representada pelas correspondências estabelecidas entre a humanidade e seus mitos. Há na tonalidade do enunciado poético de Samain a referência à figura demiúrgica, bem como a constatação melancólica do desfazimento das esferas ideais em que a humanidade experimentava sua existência a partir do olhar contemplativo e das sondagens de ordem ontológica e cosmogônica. Assim como o eu lírico de Baudelaire, o sujeito poético de Albert Samain nutre o anseio pela busca constante da experiência extática com o belo, como forma de restaurar e memória longínqua do ideal perdido. Novamente, salientamos que partes do poema serão traduzidas no intuito de observarmos as menções ao caráter diverso da melancolia nele apresentada.

Eram os primeiros tempos em que os ardentes arcanjos
Que voam de astro em astro, de uma espada de ouro na mão,
Às vezes pousavam durante o caminho para se unir
Às jovens da terra em núpcias estranhas.

Naqueles tempos vivia, poderosa em sua fortuna,
Sem-Nacor, e sua filha que tinha por nome Tsilla;
E jamais nenhuma mulher no mundo tinha
Aqueles seus cabelos tenebrosos como uma noite sem lua.

Ora, uma noite em que Tsilla vinha beber à fonte,
O jarro sobre o ombro, num passo bem ritmado,
Ela vê, sozinho, à beira de uma alameda perfumada,
Um estranho vestido de uma graça altiva.

Sua boca tinha o brilho da romã viva,
E seus olhos observavam com tamanha doçura,
Que, naquela noite, Tsilla, irmã de Naïm,
Retornava da fonte, a passos lentos, pensativa.

No dia seguinte, ao cair da tarde, como na véspera,
Uma grande lis na mão, o estrangeiro ali estava;
Quando a virgem apareceu, ele sorriu e Tsilla,
Rosa, se desabrochava como uma flor vermelha.

Eles conversaram, suas vozes cantavam, melancólicas;
A lua recortava suas sombras a seus pés.
E em direção a eles os camelos rondavam, ajoelhados,
A límpida candura de seus grandes olhos oblíquos.

E depois, uma noite, na hora em que o quarto crescente
[emerge,
Na sombra, ao barulho longínquo das charretes,
Tsilla, sob o frisson de uma odorante palmeira,
Faz cair diante do desconhecido sua veste de virgem.

.....

Eles se amaram; em meio às cândidas prunelas
Findo o grande êxtase em que toda alma se funde;
O infinito mirava a si mesmo em seu amor profundo,
E seus beijos cantavam pelas noites solenes!

No coração de Tsilla queimavam ardentes febres;
Envolvendo Phaëlim em seus braços langorosos,
Ela vertia sobre ele a noite de seus cabelos,
E, por horas, ele imóvel bebia dos seus lábios

.....

Ora, uma noite, Tsilla pede com uma voz de prece
A Phaëlin: “Subamos até o Sol, tu queres?”
E o anjo perseguiu seu intento desorientado
Num fluir esplêndido de luz.

Voo sublime! A seus olhos o fogo fulgurava, ébrio;
O ouro derretia-se sobre o ouro em vagas precipitadas
Numa catarata enorme de claridades.
E Tsilla contemplava, pálida, o Sol viver...

Quando ela retornou à terra ainda escura,
Sua passagem em meio a sombra do firmamento
Atrás dela acendia tanta resplandescência
Que nos confins dos bosques corria o arrepio da aurora.

Pois o sol tinha, no trâmite de suas brasas,
Mudado seus negros cabelo em grande rio de ouro;
E foi por essa razão que Tsilla, filha de Sem-Nacor,
Foi loura, antes mesmo, de todas as outras mulheres.
(SAMAIN, 1996, p. 317)¹³

¹³ Tradução nossa do original: « C’était aux temps premiers où les brûlants archanges,/Qui volent
Miscelânea, Assis, v. 33, p. 41-62, jan.-jun. 2023. ISSN 1984-2899

Na poesia simbolista, é frequente que a ideia de relação amorosa se configurar pelo encontro entre mortais e entidades ocultas. É o caso da união entre Tsilla e o estrangeiro misterioso, cuja presença o eu lírico descreve de forma inefável e insólita: “ardentes arcanjos” adeptos de “núpcias estranhas”. As núpcias, adjetivadas por um traço de estranheza, sugerem o conceito baudelairiano da beleza bizarra, bem como o afastamento e repúdio às descrições próprias ao espaço do comum.

O colóquio amoroso entre as figuras do poema sugere que os elementos do real atuem enquanto correspondências ao universo da idealidade. A tonalidade nostálgica do poema evoca melancolicamente os tempos perdidos em que preponderava um estado existencial de graça: “Um estranho vestido de uma graça ativa”. Vale ressaltar que o caráter espiritualista-cristão do simbolismo de Albert Samain evidentemente insurgese contra os “pressupostos materialistas e positivistas” (GOMES, 1994, p.17) tão característicos do século XIX.

O traço narrativo do poema é apreendido em razão do contar de um acontecimento: a relação amorosa característica dos tempos primordiais. Esse

d'astre en astre, un glaive d'or en main, S'arrêtaient quelquefois pour s'unir en chemin/Aux filles de la terre en des noces étranges./En ce temps-là vivait, puissant en sa fortune./Sem-Nacor, et sa fille avait pour nom Tsilla;/Et jamais nulle femme au monde n'égala/Ses cheveux ténébreux comme une nuit sans lune./Or, un soir que Tsilla venait à la fontaine./Sa cruche sur l'épaule, en un pas bien rythmé./Elle vit, seul au bord d'un sentier parfumé./Un étranger vêtu d'une grâce hautaine./Sa bouche avait l'éclat de la grenade vive./Et ses yeux regardaient avec tant de douceur/Que, ce soir-là, Tsilla, dont Naïm fut la sœur./Revint de la fontaine à pas très lents, pensive./Le lendemain, au jour tombant, comme la veille./Un grand lys à la main, l'étranger était là;/Quand la vierge apparut, il sourit, et Tsilla./Rose, s'épanouit comme une fleur vermeille./Ils causèrent; leurs voix chantaient, mélancoliques./La lune découpait leurs ombres à leurs pieds./Et vers eux les chameaux tournaient, agenouillés./La limpide douceur de leurs grands yeux obliques./Et puis, un soir, à l'heure où le croissant émerge./Dans l'ombre, au bruit lointain des chariots rentrant./Tsilla, sous le frisson d'un palmier odorant./Fit devant l'inconnu tomber sa robe vierge./Ainsi devant le ciel Tsilla, fille d'un homme./Connut, ayant quinze ans, Phaëlim, fils de Dieu./Et ceci se passait près d'Hesbon, au milieu/Du pays qui s'étend de Galad à Sodome./Ils s'aimaient; à travers leurs candides prunelles/Passait la grande extase où toute l'âme fond;/L'infini se mirait dans leur amour profond./Et leurs baisers chantaient par les nuits solennelles!/Dans le cœur de Tsilla brûlaient d'ardentes fièvres;/Étreignant Phaëlim en ses bras langoureux./Elle versait sur lui la nuit de ses cheveux/Ét, des heures, buvait, immobile, à ses lèvres./Parfois l'ange tendait l'aile comme une voile/Ét fixant un point d'or dans l'azur enfoui/Les amants y jetaient leur amour ébloui./Et montaient, frissonnants, s'aimer dans une étoile./Or, un soir, Tsilla dit d'une voix de prière/À Phaëlim: 'Montons jusqu'au Soleil, veux-tu?'/Ét l'ange poursuivit son essor éperdu/Dans un ruissellement splendide de lumière./Vol sublime! À leurs yeux le feu bouillonnait, ivre;/L'or s'éroulait sur l'or à flots précipités/Dans une cataracte énorme de clartés./Et Tsilla regardait, pâle, le Soleil vivre.../Quand elle regagna la terre obscure encore./Son passage à travers le sombre firmament/Derrière elle allumait tant d'éblouissement/Qu'au fond des bois courut le frisson de l'aurore;/Car le soleil avait, au baiser de ses flammes./Changé ses noirs cheveux en un grand fleuve d'or;/Et c'est pourquoi Tsilla, fille de Sem-Nacor./Fut blonde, la première, entre toutes les femmes. »

traço confere ao enunciado do sujeito poético um tom lendário – lembrando a figura do Vates encontrada na poesia de Vitor Hugo. Nesse sentido, há a forte atuação das reminiscências que impulsionam à esfera do sublime, espaço esse conhecido e ao mesmo tempo perdido em meio às questões da esfera terrena. Há a predominância do sentimento de perda e, portanto, do sentimento melancólico.

A tonalidade mítica que perfaz todo o texto já se anuncia pela escolha da figura Tsilla – nome hebraico assim como Tsillah ou Zillah. O personagem feminino é mencionado no livro de *Gênesis*, evocando a presença do feminino primordial à maneira dos mitos judaico-cristãos.

Encontramos inúmeras referências à noite, bem como são inúmeras as imagens reincidentes. A quase obsessão do poeta pelos mesmos termos indica a nuclearidade do campo semântico de sua lírica: “como uma noite sem lua”; “A lua recortava suas sombras a seus pés”; “que o quarto crescente emerge”; “noites solenes”; “A noite de seus cabelos”. A semântica noturna indica a prevalência do apelo ao misterioso, ao oculto, à sugestão das noções inevidentes. Tais menções fomentam as remotas lembranças dos tempos e espaços primordiais, sua frequência e perda.

Os “cabelos tenebrosos” de Tsilla é expressão que também se repete. Essa imagem corresponde ao tempo-espaço da noite, bem como toda a reiteração evocativa àquilo que jamais é definível, categorizável. Os cabelos de Tsilla atuam também enquanto metáfora tanto para o envolvimento erótico-amoroso quanto para sua associação aos diversos aspectos da lua. Por sua vez, a lua é compreendida como nova menção ao feminino vinculado à sabedoria original da razão oculta da criação.

Tsilla sugere a representação da primeira mulher – a princípio vinculada à noite, isto é, aos tempos primordiais em que se sugerem os princípios da humanidade. À medida que a figura feminina se relaciona com o anjo, e conhece a experiência erótica-amorosa, há a expansão de seu impulso por acessar as esferas grandiosas, encontradas, inclusive, no espaço imaginativo da própria subjetividade. Albert Samain, diferentemente de seus contemporâneos oitocentistas, não representa a figura feminina que experimenta e se entrega ao deleite físico de forma degradada. Antes, a experimentação erótica-amorosa feminina – desvincula-se do tempo comum e profano para tornar-se força motriz ao acesso à sublimidade. A lembrança melancólica do contato com o espaço sublime perdido é expressa na última estrofe:

Pois o sol tinha, no trâmite de suas brasas,
Mudado seus negros cabelo em grande rio de ouro;
E foi por essa razão que Tsilla, filha de Sem-Nacor,
Foi loura, antes mesmo, de todas as outras mulheres.

(SAMAIN,1996, p. 317).¹⁴

Observamos como a transformação da virgem em representação erótica faz-se notar pela expressão metonímica da mudança da cor de seus cabelos: “Mudado seus negros cabelo em grande rio de ouro”. Como lembrança do espaço divino onde se experimentou o êxtase em seu nível mais elevado, a figura feminina carrega o brilho solar nos cabelos, indicando a mudança do paradigma feminino da virgindade para a renovação do aspecto de sua feminilidade, doravante representado pela experimentação amorosa. As reminiscências desse evento sublime atuam como bálsamo para o sentimento de exílio que se ocasionará com a experiência na cotidianidade mundana de Tsilla.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as leituras analíticas dos poemas “Ao filho de um poeta” de Victor Hugo, “Desejo de pintar” de Charles Baudelaire, “Tsilla” de Albert Samain realizadas neste trabalho, procuramos observar as representações da melancolia pelas vertentes do sentimento de exílio, da nostalgia dos mitos e da recuperação das esferas lendárias e sublimes. No século XIX, período de brutas transformações quanto à forma do viver, o progresso é compreendido pela visão do artista como fatal via de acesso à perda. No século XIX, mais do que nunca, a aspiração desinteressada do belo é substituída pela avidez materialista. O culto do prático é massacrante, mas, à medida que o olhar imaginativo é hostilizado, mais a romântica compreensão da realidade transgredir suas regras.

O eu lírico de cada um dos três poetas carrega consigo a aspiração pelo ideal. O contato com o poético e o sublime dá vazão às aspirações singulares de suas naturezas melancólicas. Enquanto figura de exceção, e, portanto, não identificável com a esfera do comum, o poeta oitocentista reflete a expansão do universo subjetivo na realização da obra de arte. Em suas expressões artísticas, consta a transfiguração dos elementos da exterioridade em benefício da instauração da beleza que, de sua parte, é diversa, surpreendente, incomum. O sentimento de exílio, o apelo mítico e a noção de perda são representações da melancolia presente na lírica francesa do século XIX: uma fusão entre infinidade e transitório, entre permanência e a mutabilidade do moderno.

¹⁴ Tradução nossa do original: «Car le soleil avait, au baiser de ses flammes./Changé ses noirs cheveux en un grand fleuve d'or;/Et c'est pourquoi Tsilla, fille de Sem-Nacor,/Fut blonde, la première, entre toutes les femmes. »

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Les classiques de poche, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Librairie générale française, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995

BERGSON, Henry. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

ECO, Humberto. *A história da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Edições Setenta, 1992.

GOMES, Alvaro. *A estética do simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como elemento de cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

HUGO, Victor. *Les contemplations*. Paris: Gallimard, 2010.

LÖWY Michael, Robert SAYRE. *Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Gallimard, 1992.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos. A melancolia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SAMAIN, ALBERT. *Les poètes du Chat Noir*. Paris: Gallimard, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978

Data de recebimento: 15 maio 2023.

Data da aprovação: 4 jul. 2023.