
SATÃ E A MELANCOLIA¹

Satan and Melancholy

Rangel Gomes de Andrade²
Antônio Donizeti Pires³

RESUMO: No clássico estudo *Saturn and Melancholy*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1979) historicizam a reflexão médica, filosófica e poética sobre a melancolia e sua relação com a genialidade, a fim de compreender as ideias que, no século XVIII, desaguardariam no conceito de “gênio”. Com base nessa premissa, partimos da hipótese que, sob a sombra do gênio melancólico que o trio de pesquisadores traz à tona em seu percurso da história da arte e do pensamento ocidentais, é possível entrever a face oculta de Satã. Portanto, o objetivo deste ensaio, de cunho histórico-literário, é iluminar a face satânica do gênio melancólico, de modo a demonstrar a íntima relação entre melancolia e forças demoníacas que, assim como a noção de gênio, irá alcançar o seu apogeu durante a Era Romântica.

PALAVRAS-CHAVE: História da Literatura; História das Ideias; Melancolia; Gênio; Satã.

ABSTRACT: In the classic study *Saturn and Melancholy*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl (1979) historicize the medical, philosophical and poetic reflection on melancholy and its relation to genius, in order to understand the ideas that, in the 18th century, would result in the concept of “genius”. Based on this premise, our hypothesis is that, under the shadow of the melancholy genius that the researchers bring to light in their journey through the history of Western art and thought, it is possible to glimpse the hidden face of Satan. Therefore, the objective of this historical-literary essay is to illuminate the satanic face of the melancholic genius, in order to demonstrate the intimate relationship between melancholy and demonic forces that, like the notion of genius, will reach its apogee during the Romantic Age.

KEYWORDS: History of Literature; History of Ideas; Melancholy; Genius; Satan.

¹ As reflexões que constituem o presente artigo foram tratadas parcialmente em capítulo da dissertação de autoria de um dos autores, a saber: ANDRADE, Rangel Gomes de. *Um amante diabolicamente melancólico: erotismo, melancolia e criação poética na epistolografia amorosa de James Joyce*. 2022. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2022.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ – UNESP, campus de Araraquara.

³ Professor Assistente Doutor da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ – UNESP, campus de Araraquara.

E a substância negra que os médicos comparavam ao betume brilhante extraído do mar Morto torna-se o espelho em que aparece um rosto inimigo: o mais escuro de nossos humores não se deixa reduzir à impessoalidade da matéria. Seu negrume é consubstancial ao do anjo que se revoltou contra a luz divina. Mas, assim como o anjo decaído brande um fogo clandestino, a melancolia brilha na superfície com um brilho que rivaliza desesperadamente com a alegria do dia.
Jean Starobinski, *A tinta da melancolia*

No centro da negritude absoluta do mal apareceu um reflexo indeciso: a luz vaga do amanhecer. Lúcifer: começo ou queda, luz ou sombra? Talvez um e outro.
Octavio Paz, *A dupla chama: amor e erotismo*

INTRODUÇÃO

O título deste ensaio remete a *Saturn and Melancholy*, colossal estudo desenvolvido por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1979), no qual os autores debruçam-se sobre a melancolia na história do pensamento e das artes para desvendar o sentido da misteriosa gravura *Melencolia I*. O objetivo dos pesquisadores, como esclarece Sérgio Alcides, é localizar a gênese daquilo que viria a ficar conhecido como o “gênio moderno”, conceito que se desenvolveria na virada do século XVIII para o XIX, com o advento do Romantismo:

a obra de Dürer se converte no símbolo mais eloquente de uma nova concepção do homem superiormente dotado, especificamente moderna, que em finais do século XVIII desaguaria no conceito de “gênio”: aquele indivíduo que é capaz de elevar o seu entendimento a esferas inacessíveis aos demais mortais, ao preço do maior isolamento e dos piores infortúnios, sob o fardo de seu próprio temperamento instável, desordenado e sempre insatisfeito, de quem não só abandonou a segurança das doutrinas religiosas mas ainda busca em si mesmo uma perfeição super-humana, inatingível. (ALCIDES, 2001, p. 132-133).

A melancolia, caracterizada por sentimentos de tristeza e medo, esteve, durante séculos, associada à terrível bile negra. Até o século XVIII, conforme Starobinski (2016, p. 16), a bile negra permaneceu como origem de toda patologia mental, vindo a perder o prestígio médico-científico apenas no século XIX. Ao ser ostracizada pela medicina, a melancolia foi legada,

durante a Era Romântica, aos artistas e poetas, transformando-se em um conceito-chave para a prática artística do Romantismo.

Para Laurent Cantagrel (2004, p. 1), a melancolia se consubstancia de tal modo ao *ethos* romântico que parece designar a própria essência do movimento. Ao conferir relevo à negatividade da experiência humana como motor da criação artística, os românticos cultivaram a melancolia e lhe conferiram um estatuto estético. Por meio dela se entrelaçam a iluminação criadora e a obscuridade do ser. A melancolia conjugava então um misto “de tédio e aspiração ao absoluto, de isolamento social e vocação artística.” (CANTAGREL, 2004, p. 1)⁴.

Tais ambivalências encontram síntese naquela que é uma das principais figurações míticas do homem romântico: Satã, no qual, segundo Starobinski (2014, p. 41), Charles Baudelaire viu um “ideal de beleza, carregado de melancolia”, ao referir-se ao herói do *Paraíso perdido*, de John Milton. No mito de Satã, os românticos perceberam uma forma de heroísmo trágico que se consubstanciava à imagem do poeta moderno, renegado e aviltado pela sociedade, enfurnado em angústias e fantasias, preso ao mundo terreno, mas desejoso de alcançar os altos prados celestes.

O gênio moderno, como Satã, é um ser exilado, fraturado, um híbrido de anjo e demônio, cindido entre o Céu e a Terra, entre a luz e as trevas. É o germe desse gênio que Klibansky, Panofsky e Saxl localizam ao retrazar a relação da melancolia com a genialidade. Por detrás da gênese do gênio melancólico, nem sempre suficientemente explicitado, está a sombra do Demônio, que procuramos perseguir ao longo deste trabalho.

Em artigo no qual analisa a iconografia satânica através dos tempos, Fernández (2007) nota que, conforme a figuração do Diabo é humanizada, cada vez mais ele adquire a aparência do homem melancólico, mimetizando os gestos consagrados pela *Melencolia I*. Diferente do trabalho de Fernández, nosso intento é demonstrar como a imagem melancólica de Satã, que alcança seu apogeu na Era Romântica, nada mais é que o desenvolvimento natural – senão a coroação – da história da melancolia. O mito cristão do Anjo que sofre a queda por ousar se equiparar a Deus está intrinsecamente relacionado à mitologia do gênio melancólico.

A história da melancolia e dos melancólicos alia-se, assim, à história do Diabo e suas metamorfoses. Luther Link (1998, p. 20) afirma que, em essência, o Diabo é uma “máscara sem rosto”, uma figuração do Mal que se transforma a cada novo contexto histórico-cultural. Os múltiplos avatares da melancolia, por sua vez, fazem par com as transformações desta mutável entidade que se autodenomina Legião. Trata-se, portanto, de uma relação que perpassa a história desse humor infernal e dos homens a ele subjugados. Pois,

⁴ A tradução das citações dos textos em língua estrangeira é de responsabilidade dos autores.

como observa Starobinski (2016, p. 487), aqueles aflitos pelo humor negro, cuja existência se equilibra na corda bamba entre a genialidade e a loucura, constituem “presa favorita de Satanás.”

Procuramos, portanto, desnudar os enlaces que aproximam a figura de Satã e o gênio melancólico.

SATÃ À SOMBRA DA MELANCOLIA

Embora o Diabo adquira uma nova roupagem no século XIX, a íntima relação entre Satã e melancolia advém de muito antes de os românticos enfatizarem-na com base no herói de Milton. Se observarmos a História a contrapelo, pode-se dizer mesmo que o homem melancólico já apresentava feições satânicas antes que a moralização cristã do mal conferisse forma àquele que se tornaria o Inimigo de Deus. Afinal, como aponta Muchembled (2001, p. 26), é da luta do cristianismo com crenças pagãs – que as assimilava e reconfigurava quando não podia eliminá-las – que a imaginação cristã irá construir sua imagem do Diabo. Por gestos analógicos, portanto, é possível encontrar seus traços na teorização melancólica desenvolvida ainda na Antiguidade.

Hipócrates foi quem primeiro definiu a bile negra, descrita como uma substância escura, grossa e corrosiva, supostamente localizada no baço, cuja presença em excesso no organismo poderia incorrer em uma série de enfermidades. Uma das causas da melancolia era a má digestão, que tornava o baço um reservatório de humor estagnado, de onde exalava um vapor escuro que tinha o poder de ofuscar a razão e a percepção (SCLIAR, 2008, p. 136). Mais tarde, o médico romano Galeno estabelece a doutrina dos temperamentos, segundo a qual certos indivíduos teriam seu caráter definido desde o nascimento, conforme a predominância de um dos quatro humores sobre sua constituição. Isto incorreria também em um tipo físico e emocional correlato: ao aspecto frio e seco da bile negra correspondem as feições mórbidas e a personalidade antissocial e desajustada do melancólico. Segundo o quadro oferecido por Scliar (2008, p. 136):

O melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário – a solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. [...] O melancólico sofre de insônia e, como a coruja – símbolo da sabedoria, mas ave triste –, não gosta da luz.

Tal distanciamento da luz é sugerida nas formulações de Galeno, para quem a melancolia, sob a forma de vapores tóxicos, é como uma escuridão que, ao tomar conta do cérebro, nubla a razão:

Há diferenças entre os melancólicos: todos têm medo, desânimo, queixam-se da vida e são misantropos, mas nem todos desejam morrer; para alguns o fundamental de sua melancolia é justamente o medo da morte. Poderá lhe parecer estranho que existam aqueles que temem e desejam a morte ao mesmo tempo. Assim, Hipócrates parece correto ao resumir todos os sintomas melancólicos em dois, medo e desalento. Por conta deste desalento, odeiam todos que veem e estão continuamente mal-humorados e temerosos [...]; assim como as trevas exteriores são assustadoras para quase todas as pessoas [...], a cor da bile negra, ao obscurecer o lugar do pensamento, produz medo semelhante ao das trevas. (GALENO, 1997, p. 259-260).

O melancólico, segundo essa descrição, veria o mundo banhado em trevas, medo, desalento e morte, com a qual mantém uma relação ambígua, ao mesmo tempo de desejo e repulsa. Assim, ele é alguém que se afasta da luz e imerge na escuridão. Galeno (1997, p. 259) fala ainda nos delírios persecutórios e “fantasias anormais” dos melancólicos, em geral de caráter autodestrutivo.

Um retrato mais complacente do melancólico aparece naquela que é a fonte antiga mais importante a tratar das ambivalências que envolvem a melancolia: o *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles. O texto aristotélico investiga a razão pela qual os melancólicos são excepcionais na filosofia e na poesia, embora sejam mais propensos a enfermidades. A bile negra estaria vinculada, então, ao homem de gênio, assim como a heróis: Hércules, Ajax e Belerofonte⁵ estão entre os personagens ilustres acometidos pela afecção melancólica. Como é possível notar pelo rol de notáveis, no qual se incluem

⁵ Cabe mencionar que, dentre os heróis mencionados, Belerofonte guarda profundas semelhanças com o Satã que será celebrado pelos românticos. Segundo o mito, o herói recebe da deusa Atena o dom para cavalgar o Pégaso e derrotar a Quimera. Françoise Graziani (2008, p. 128-130) afirma que o cavalo alado, alegoria da poesia, ao ser domado pelo furor divino de Belerofonte, permite-lhe suplantar sua própria melancolia, figurada na Quimera, e alçar voo rumo às estrelas. Porém, o poder é efêmero e Pégaso derruba o herói da garupa. Por sua insolência, Belerofonte é condenado pelos deuses a vagar pelo deserto em desespero perpétuo. Tasso e Petrarca, segundo Graziani (2008, p. 132), verão na figura de Belerofonte a imagem heroica do poeta, cuja melancolia, se lhe permite um elevado poder de contemplação, submete-o, no entanto, à solidão e à exclusão. Não é difícil ver na iluminação de Belerofonte, seguido de sua queda e condenação, a sombra satânica do mito luciferino.

Platão e Sócrates, a melancolia é uma enfermidade de homens nobres, de constituição “heroica”. Isso confere à melancolia, desde os primórdios, um “atestado de nobreza”.

A teoria desenvolvida por Aristóteles ao longo do *Problema* transforma a melancolia em agente da exceção. Segundo Klíbanky et al. (1979, p. 41), o *problemata* representa um ponto de interpenetração entre platonismo e aristotelismo, em que a noção de furor divino platônico, responsável pelas mais elevadas capacidades criativas, sofre um processo de “secularização” por meio da filosofia natural aristotélica, que agora o circunscreve a uma causa natural: a bile negra.

Para explicar a razão da exceção, Aristóteles (1998) recorre à analogia com o vinho e os estados de embriaguez. Assim como o vinho, a bile negra é uma substância pneumática, isto é, ambos são compostos de ar quente (*pneuma*), responsável por alterar a temperatura corporal, modificando os estados de ânimo. Aquele que se embriaga atravessa diferentes estados de exceção, sua personalidade transita entre a euforia e o abatimento, a alegria e a tristeza. A exceção causada pelo vinho, no entanto, é de duração limitada, enquanto que o melancólico vive permanentemente nesse estado. Em outras palavras, seu caráter é essencialmente instável, conforme a quantidade, a disposição e a temperatura da bile negra no organismo. O melancólico pode ser entendido, desse modo, como um sujeito em constante estado de embriaguez.

Quando suficientemente aquecido, o *pneuma* põe o corpo em um estado de tensão. Para aliviá-la, o melancólico, assim como o embriagado, tende a buscar a prática sexual. Desse modo, o excesso de *pneuma* contido na bile negra torna o melancólico um indivíduo de acentuada tendência erótica. Por outro lado, a mesma instabilidade pneumática também predispõe o melancólico ao canto e à poesia, de modo que, sob os estados excepcionais, o melancólico se vê tomado de inspiração poética.

Em suma, o perfil do melancólico que desponta no *Problema XXX* é caracterizado pelas bruscas mudanças de comportamento, pela libido aflorada e pela inspiração que o acomete nos momentos de loucura. Pode-se dizer, portanto, que se trata de uma figura “endiabrada”, possuída por uma obscuridade interior que lhe domina, atormentando sua fantasia com desejos lúbricos e despertando-lhe um impulso poético sobrenatural.

Nesse sentido, Jackie Pigeaud (1998, p. 13), em introdução ao texto aristotélico, propõe que o tópico da criatividade associada à melancolia decorre da instabilidade da bile negra, que torna o melancólico um ente polimórfico, apto a abarcar uma multiplicidade de caracteres humanos. É sua capacidade de imitar outras vozes que torna o melancólico o veículo da poesia. Compreende-se, assim, a acepção da melancolia como uma possessão demoníaca, embora o demônio advenha não de outro mundo, mas do próprio

humor negro. Acrescentaríamos, no entanto, que não é apenas o dom de mimetizar que confere ao melancólico a capacidade criativa, mas também o de ver, pois a melancolia é sobretudo uma desordem da imaginação, responsável por ocasionar alucinações. Trata-se, portanto, de um “dom visionário”. Mas é preciso frisar que tais visões, em geral aterrorizantes, como se invocadas por forças diabólicas, ameaçam a sanidade mental do melancólico.

A tradição que o *Problema XXX* institui na história do pensamento ocidental, como aponta Klíbanky et al. (1979, p. 41), fez com que o frenesi divino platônico passasse a ser compreendido como um estado inerente às almas sensíveis, cuja “grandeza de espírito era medida pela capacidade de experienciar e, acima de tudo, de sofrer”. Com isso, a reflexão aristotélica sobre a melancolia desloca para a natureza humana os dons imaginativos que, na concepção platônica, só poderiam ser dádiva divina, levando à percepção de que a fonte da iluminação não se encontra em outro lugar senão nas trevas interiores do homem:

Pela primeira vez, foi descoberta a fonte obscura do gênio – já implícita na palavra “melancolia”. [...] [N]o pensamento peripatético, a melancolia era uma forma de experiência na qual a luz era um mero correlato da escuridão e na qual o caminho para a luz, como tempos posteriores entenderam, estava exposto a perigos demoníacos. (KLÍBANSKY et al., 1979, p. 41).

Além da correlação entre humor e temperamento estabelecida por Galeno, através de uma rede de relações analógicas, a bile negra também esteve associada ao elemento terra e à estação outonal. Mais tarde, autores árabes do século IX desenvolveram a relação dos humores com os astros. Saturno, planeta frio, escuro e de lenta revolução, é o astro cujos influxos planetários imperam sobre o homem melancólico. O temperamento saturnino, que se tornaria sinônimo de melancólico, assemelha-se não só às características do planeta como da divindade que o nomeia.

O telúrico Saturno, “esse demônio dos opostos” (KLÍBANSKY et al., 1979, p. 159), é uma divindade ambígua. O mito ora o apresenta como um benevolente deus da agricultura, pai dos deuses e dos homens, ora como o devorador dos próprios filhos, o deus destronado e exilado no Tártaro, onde reina entre os mortos. Solitário e sombrio, Saturno, assim como Satã, é uma deidade destituída e renegada. Contudo, é justamente a condição de exilado que lhe proporciona sua prodigiosa capacidade reflexiva. Conforme Starobinski (2016, p. 135):

Qualquer reflexão implica um afastamento, e o afastamento pode receber o valor de uma perda. Assim que entra em cena a noção de perda, a sombra da melancolia cai na reflexão. A distância é então interpretada como um exílio; a guinada reflexiva aparece como consequência de um banimento.

Por similaridade com seu patrono, os “filhos de Saturno”, como ficariam conhecidos aqueles regidos pelo deus, estão fadados a uma existência exilada: “É um expulso que tem como ‘filhos’, na terra, os errantes e reclusos, todos os que vivem na frialdade e na seca, todos os que suportam o tormento da separação...” (STAROBINSKI, 2016, p. 135).

Visto tratar-se de uma divindade ctônica, de aura mórbida, a relação de Saturno com a terra e a morte dota o melancólico de uma personalidade solipsista e obscura, porém os influxos do astro saturnino, planeta mais elevado do sistema solar, lhe garantem privilegiados dons contemplativos, possibilitando que, por meio da reflexão introspectiva, encontre o caminho para a percepção do sublime e do transcendente.

Ainda de acordo com o mito, Saturno mutilou com uma foice os testículos do pai Urano e assumiu o trono dos deuses, sendo posteriormente destronado pelo filho Zeus. Em algumas versões, o deus teria se refugiado na atual Itália, onde instaurou a Idade de Ouro na Terra. A partir daí, a foice que carrega consigo, antes ferramenta do maior ultraje divino, passa a figurar como símbolo da agricultura. Ele se torna, então, um “herói civilizador” (BRANDÃO, 1986, p. 341). Portanto, Saturno, assim como o Satã dos românticos, figura tanto como símbolo de liberdade quanto tirania, mito ao mesmo tempo heroico e vilanesco, entidade que figura a queda, mas possibilita a ascensão⁶.

A plena identificação entre Saturno e genialidade viria à lume apenas durante o Renascimento, no pensamento do humanista florentino Marsílio Ficino, para quem a dualidade de Saturno e do humor negro será revalorizada como atributo por excelência do homem de gênio, dividido entre a fraqueza física e psicológica e o poder criativo. Segundo Klibansky et al. (1979, p. 273), Ficino procede a uma glorificação do “sinistro demônio

⁶ Outra divindade que guarda relações com Satã é Pã, ente daimônico associado à terra, afeito ao vinho, ao sexo e ao canto. Assim como Saturno, Pã é um deus ambivalente, que aparece nos textos antigos ora como bondosa criatura dos bosques, ora como um grotesco caçador. Em certas versões do mito, Pã chega mesmo a ser identificado como filho de Cronos, o Saturno grego. No teatro ático, em particular, Pã é representado como uma figura misteriosa e funesta, que desperta medo e angústia nos homens, além de imputar-lhes desejos desenfreados (BARBOSA, 2015, p. 74-75). Trata-se, portanto, de uma entidade selvagem, boêmia e voluptuosa, o que a aproxima da imagem aristotélica do homem melancólico, e de quem a cultura cristã irá extrair a imagem caprina do Diabo (LINK, 1998, p. 53-54).

ancião”, conferindo o estatuto de patrono dos gênios ao “velho deus que renunciou ao domínio em nome da sabedoria, e à vida no Olimpo por uma existência dividida entre as mais altas esferas celestes e as profundezas da terra [...]”

Por seu temperamento instável, pela tendência reflexiva e inaptidão para a vida prática, o gênio melancólico que desponta no Renascimento constitui um sujeito proscrito e apartado da coletividade. O melancólico está em descompasso com a ordem do mundo, como aponta Cantagrel (2004, p. 2). Ele é um desajustado, alguém que vive uma relação agônica com as instâncias que regem a sociedade. Para Maria Rita Kehl (2009, p. 63), trata-se de um desacordo entre “um homem, tomado individualmente, e o Bem, estabelecido pela coletividade a que ele pertence.” Nesta chave, o sujeito busca responder a um ideal de Bem que a sociedade lhe impõe, porém a sua singularidade e a sua excepcionalidade entram em conflito com o que Kehl (2009, p. 78), com base em Lacan, denomina de “Bem do Outro”.

Antes da Renascença, no entanto, ainda durante a Idade Média, o desacordo entre o homem e o Bem, representado pela presença opressiva da Igreja, era sinal de influência demoníaca. A melancolia sofria então um processo de moralização, sendo consequência direta de forças malignas. Ela assumia, assim, o disfarce da acídia. Mais do que uma enfermidade, a acídia era um pecado a que sucumbiam aqueles tentados pelo temido “demônio do meio-dia”, responsável por infligir desespero no coração dos homens e afastá-los do amor de Deus. O demônio detinha esse nome pois atacava em plena luz do dia, fazendo resplandecer um sol obscuro e tenebroso: o sol negro da melancolia a que Gérard de Nerval iria se referir alguns séculos mais tarde.

O pecado capital da acídia – ou, mais precisamente, da *tristitia-acedia* – era uma tristeza profunda, um torpor ou abatimento, que ocasionava um abalo na fé, afastando o homem da salvação divina. Os mais propensos a sofrerem desse mal eram justamente aqueles que se supunham mais próximos de Deus: os monges e anacoretas. O sorrateiro demônio meridiano esgueirava-se pelos claustros e tentava esses homens solitários e reclusos, atormentando-os com fantasias pecaminosas. Aqueles obsediados pelo demônio tornavam-se taciturnos, apáticos e insatisfeitos com o lugar em que viviam e com os companheiros. Essa espécie de *taedium vitae* que se abatia sobre eles fazia com que renunciassem à vida prática e aspirassem à morte. Viviam, portanto, em conflito com o corpo coletivo, absorvidos em perturbações imaginárias.

Tais perturbações, por sua vez, são ocasionadas pelo que Giorgio Agamben (2007, p. 24) denomina de “cortejo infernal” das filhas da acídia, cujos poderes visam “dispersar a alma no desejo e na inquietude”, conforme Cantagrel (2004, p. 73). Dentre as *filiae acediae*, encontra-se, com efeito, o

desespero, cuja origem reside num sentimento de condenação em razão da incapacidade do homem de atender aos desígnios divinos. Assim, a acídia consiste, para Agamben (2007, p. 28), no “vertiginoso e assustador retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus.” Em outras palavras, ao ser conclamado a uma altura espiritual a que não se considera digno de alcançar, o acidioso, julgando-se condenado por antecipação, recai em angústia e desespero.

Mas isso implica uma ambivalência e uma potencialidade. O obstáculo imposto pelo acidioso ao seu desejo de integração divina é causado pelo medo da perda, despertando nele uma obsessão que o impele a “aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto” (AGAMBEN, 2007, p. 30). Nesse intervalo, o acidioso se vê tomado por uma dispersão do espírito e uma hipertrofia da imaginação que o paralisa e inquieta sua mente, fazendo-a vagar delirante de fantasia em fantasia (*evagatio mentis*), o que resulta em uma verbosidade disparatada (*verbositas*) que nada comunica, mas gira em torno de si mesma.

A verbosidade nada mais é que uma espécie de vaga poética irracional que toma conta de seu corpo e mente, como se estivesse possuído. Ele sofre o que Agamben (2007, p. 32) chama de “epifania do inapreensível”, ou seja, é acometido por visões. Segundo Cantagrel (2004, p. 74): “[...] as imagens, memórias ou visões obscurecem a contemplação espiritual, perturbam o monge em sua oração, fazendo-o afundar nas alucinações da loucura, na ‘visão de uma multidão de demônios no ar’ [...].”

Mas Agamben (2007, p. 31) salienta que, no interior da “alucinada constelação” da *tristitia-acedia* existe uma polaridade positiva, a assim chamada *tristitia salutifera*, que, segundo o filósofo, é “realizadora de salvação”. Há, portanto, uma luz no fundo da escuridão. A influência maléfica do demônio meridiano detém, paradoxalmente, o poder de aproximar o homem de Deus. O que a dupla polaridade da acídia parece pôr em questão é que o acidioso medieval, em razão de seu contato com forças diabólicas, era o mais apto a vislumbrar o divino.

Ainda segundo Agamben (2007, p. 36), em algum momento histórico difícil de precisar, a doutrina moral da acídia funde-se com a doutrina médica do humor negro, porém sustentando ainda a dupla polaridade entre salvação e perdição que marcava o acidioso. O Renascimento, então, reabilitou e glorificou a melancolia e o maligno astro saturnino, conferindo novos contornos àquela ambivalência já identificada na *tristitia-acedia*: “Nessa perspectiva, a influência elementar da terra e aquela astral de Saturno se juntavam para conferir ao melancólico uma propensão natural ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo”, assinala Agamben (2007, p. 36).

O recrudescimento das determinações divinas e o deslocamento do homem como medida para todas as coisas estabeleceu uma nova forma de angústia: a perda de lastro e unidade que a verdade de Deus, respaldada pela Igreja, conferia à humanidade.

O homem, deslocado do centro da criação, foi convocado a se tornar o centro de suas próprias referências e assim encontrar (ou inventar) seu lugar na ordem do universo. [...] O melancólico do humanismo, convocado a buscar em si mesmo a medida de suas escolhas, reúne vontade de saber, consciência de si, busca de sentido, angústia diante da escolha. (KEHL, 2009, p. 69).

O homem renascentista encontrava-se dividido entre o impulso de liberdade, possibilitado pela razão humanista, e as antigas crenças astrológicas na determinação do destino, vendo-se obrigado a lutar para não ser vitimado pela sina que lhe foi legada ao nascer. A consciência da liberdade era experienciada então com um agudo senso trágico. É essa dualidade entre tragédia, de um lado, e heroísmo, de outro, que irá configurar o “padrão intelectual do ‘gênio moderno’”, como apontam Klíbanky et al. (1979, p. 247). Ainda de acordo com os autores, o misto de dom/maldição ofertado por Saturno adequava-se bem a uma época que localizava nas múltiplas possibilidades humanas o centro de sua ordem cultural (KLÍBANSKY et al., 1979, p. 254).

Estar sob os auspícios de Saturno não era apenas celebrado, como desejado pelos artistas que reivindicavam o estatuto de gênio. A influência saturnina conferia nobreza a suas angústias, enquanto que a imagem do homem melancólico fornecia um espelho no qual podiam ver-se refletidos. Assim, a melancolia tornava-se, pouco a pouco, uma moda e uma pose: “Este papel com o qual [o artista] se identifica lhe permite retratar-se como um marginal, como um excluído, conferindo ao seu infortúnio a necessidade de um destino.” (CANTAGREL, 2004, p. 49). Os poetas que se autodenominavam melancólicos vestiam preto para demarcar a personalidade desviante, assumindo uma postura de negação frente à sociedade e ao mundo:

Ora, a imagem lendária da melancolia cai como uma luva para afirmar a pura negação que é o ato fundamental da consciência. A roupa preta expressa o luto e a separação; o chapéu de aba larga, caído sobre o rosto, interpõe uma pálpebra suplementar entre o olhar e o mundo. [...] Praticamente não existe grande personagem no fim do século XVI que não reivindique de forma deliberada esse temperamento como um privilégio, e que

não o assinala por algum traço da caracterização ou da roupa. [...] Indício de superioridade intelectual, a libré preta do melancólico torna-se o apanágio de quem ‘diz a verdade’ e do desmascarador mascarado. [...] Assim, um certo *estilo*, que é obra de cultura, retoma, explora, organiza o não confuso proferido pela doença melancólica. Uma virtualidade inscrita no tormento depressivo torna-se uma retórica consciente. Qual é a parte do distúrbio ‘humoral’? Qual é a parte da especulação literária? O mais das vezes não é possível distinguir. (STAROBINSKI, 2016, p. 179-180, grifo no original).

Starobinski (2016, p. 486-487) afirma que, embora a relação entre melancolia e influência demoníaca sofra abalos no século XVI, os médicos do período ainda se viam divididos entre a interpretação teológico-moral e a perspectiva médica. Tal visão era ainda mais predominante no Renascimento inglês, que, em relação à contraparte italiana, conservou com mais afinco os postulados medievais (SOLOMON, 2018, p. 283). Mas o pensamento de Ficino passaria a se impor cada vez mais na Europa entre os séculos XV e XVII, concebendo o gênio melancólico como uma força ambígua, cindido entre a capacidade de elevação divina e a queda luciferina.

A imagem prototípica da dualidade que cinde o gênio melancólico renascentista encontra-se consubstanciada em *Melencolia I* (1514), gravura de Albrecht Dürer na qual estão plasmados os emblemas consagrados da melancolia, que aparece alegorizada na forma de um ser alado, de aparência andrógina, com o olhar vidrado no horizonte, a face obscurecida pela bile negra e a cabeça repousada sobre a mão, gesto característico do melancólico. Tal gesto simboliza não apenas o peso dos tormentos da mente reflexiva, mas também, de acordo com a interpretação de Agamben (2007, p. 42), o desespero de que o melancólico é acometido. A razão desse desespero, para o filósofo, reside na “constelação erótica da melancolia”. É, pois, “sob o signo de Eros” (AGAMBEN, 2007, p. 42) que se situa o misterioso ente alado de Dürer.

A melancolia, segundo essa leitura, deve ser compreendida como um abismo intransponível entre o desejo e a sua realização, posto que o objeto desejado não passa de uma criação da fantasia. A tragédia do desejo melancólico residiria, segundo Agamben (2007, p. 42), “na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível”, isto é, dar corpo aos fantasmas da imaginação.

Nesse sentido, o filósofo chama a atenção, em uma longa nota de rodapé na qual reavalia a interpretação iconográfica realizada por Panofsky e Saxl, para o morcego que aparece na gravura como “representação da tentativa do homem de superar com audácia a miséria da sua condição,

ousando o impossível [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 56, nota de rodapé). O morcego, segundo o autor, seria uma alegoria menor que contém a chave para a compreensão da alegoria maior: embora tenha asas, o morcego é uma espécie de pássaro imperfeito, incapaz de alcançar elevadas altitudes. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 621): “O morcego simbolizaria [...] um ser cuja evolução espiritual tivesse sido entravada, um malogrado do espírito.” O gênio alado de Dürer detém essa mesma característica: ele deseja alçar o voo do espírito, mas está preso à terra, metaforizado no cão esquelético e sonolento deitado aos seus pés⁷. Ainda segundo o *Dicionário de símbolos*, o morcego também estaria associado a forças demoníacas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 621). Logo, não é de espantar que, ao fundo da gravura de Dürer, no espaço onde plana o morcego, desponte a luz crepuscular do demônio meridiano. O morcego é a sua figuração.

A imagem alegórica da melancolia düreriana, representada sob a forma de um anjo caído, é um retrato do gênio melancólico, um ser de origem angelical permanentemente preso ao mundo terreno. Pode-se dizer, portanto, que o drama do melancólico encontra-se na impossibilidade de realização de seu inalcançável desejo, levando-o a abismar-se na tristeza e na permanente contemplação dos fantasmas. Como sugere Agamben (2007, p. 55), é entre o desejo e a sua realização que se inscrevem as criações artísticas, ao mesmo tempo originadas de uma perda e signo da mesma. Em outras palavras, o gênio melancólico, “ao conferir à ausência uma presença poética” (CANTAGREL, 2004, p. 67), dá forma (estética) ao seu desejo fantasmático.

A figuração do ser alado na *Melencolia I* apresenta profundas similaridades com a imagem de Satã que, a partir do *Paraíso perdido* de John Milton, se tornará recorrente na mítica romântica e na iconografia diabólica, como é possível notar nas gravuras de Gustave Doré que ilustram o épico miltoniano, em que Satã aparece na mesma postura reflexiva do anjo de Dürer, com o rosto obscuro repousado sobre o punho cerrado. A imagética satânica, como demonstra a pesquisa de Fernández (2007), adquire os aspectos humanizados do gênio melancólico.

Conforme Starobinski (2016, p. 487), Milton revestiu Satã com as “seduções da melancolia”, encetando a visão do Diabo que seria cultivada pelo Romantismo. O Satã miltoniano será abraçado pelos românticos, em especial pela assim chamada “escola satânica” do Romantismo inglês. Seduzidos pela melancolia luciferina, Blake, Shelley e Byron serão atraídos por essa paradoxal figura que, embora obscura, sustenta ainda uma radiante

⁷ É preciso frisar que, conforme Woods (1954, p. 230), a própria figura do cão é um símbolo funesto, associado ao Diabo e ao mundo dos mortos. No *Fausto*, de Goethe, Mefistófeles surge inicialmente sob o disfarce de um cão negro, e pensadores acusados de feitiçaria, como Carlos Magno e Cornélio Agrippa, reputavam manter consigo um familiar sob a forma de cão (WOODS, 1954, p. 234).

altivez angélica. A dupla polaridade da melancolia, dividida entre o “elevar-se [...] ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal” (AGAMBEN, 2007, p. 138), encontra na visão romântica de Satã a sua forma mais bem acabada.

Os poetas românticos viam a si mesmos no Satã de Milton, um ser nobre e majestoso destituído do estatuto celestial. Solitário e vingativo, ele ruma a angústia de não pertencer ao mundo terreno e o desejo por restituir sua condição original: “os poetas satânicos atestam a experiência de uma consciência nostálgica de um mundo ao mesmo tempo anterior e ideal. Satã carrega consigo a lembrança e marca do anjo.” (TORRES, 1993, p. 141-142). Embora condenado e exilado, Satã sustenta com orgulho o seu fardo, preferindo, como declara no *Paraíso perdido*, “reinar no inferno que no Céu / Servir.” (MILTON, 2016, p. 55). A releitura romântica da obra de Milton converte Satã em herói trágico, que suscita simpatia e admiração por sua valentia contra o autocrático Deus.

O satanismo se tornaria postura recorrente entre os rebeldes românticos que encontravam em Satã a síntese das oposições e das antinomias do belo que passariam a cultivar: bem e mal, luz e sombra, celeste e abissal. Nas ilustrações de Doré é possível notar o duplo aspecto, belo e monstruoso, de Satã: embora tenha a aparência de um rapaz jovem e esbelto, ele detém asas de morcego, asas estas que simbolizam sua superioridade em relação aos homens, por um lado, e o não-pertencimento à corte celestial, por outro. Misto de sublime e grotesco, o Satã que irá figurar no imaginário romântico é um eterno insatisfeito com as limitações existenciais, e que, buscando delas escapar, procede, contra o Criador, uma revolta do espírito.

A melancolia romântica advém justamente das limitações e do sentimento de impossibilidade diante dessa empreitada. Na incapacidade de dar forma aos seus ideais, os românticos tornam a atividade artística uma prática agônica, em que a obra de arte figura como signo de uma falta e revolta contra esta mesma falta. Os melancólicos do Romantismo se fazem poetas na tentativa de encarnar e dar corpo aos fantasmas que removem obsessivamente na imaginação. A prática poética é, dessa forma, uma espécie de delírio melancólico, uma loucura à qual o poeta se deixa possuir ao mesmo tempo que dela se apodera para dar corpo e forma a suas visões.

O mesmo movimento que conferiu uma face humana ao Diabo também ressaltou os aspectos demoníacos do homem. Segundo Muchembled (2001, p. 240), ao longo do século XIX ocorre um processo de interiorização do mal: o demônio existe no interior de cada um, é o outro que se oculta nas profundezas de si. As trevas, portanto, estão dentro de nós, algo que a reflexão sobre a melancolia já deixava transparecer. Os românticos, identificando-se com o Pai da Mentira, passariam a dar vazão a um irônico jogo de máscaras com a própria identidade, realçando os aspectos diabólicos

da personalidade e da aparência: o olhar penetrante, as vestes escuras, a tez pálida, o sorriso perverso, a ambiguidade sexual, a androginia, a rebelião contra a moral e a religião.

Nesse processo de mascaramento, cai-lhes bem a máscara do melancólico, que assumem com prazer:

ao artista romântico, que se sente à margem da sociedade, excluído e incompreendido, a figura do melancólico solitário, presa de tormentos inomináveis, oferece uma imagem espelhada entre patologia e destino trágico, a qual as implicações metafísicas do termo conferem uma dignidade filosófica. (CANTAGREL, 2004, p. 3).

Sob um ponto de vista sociológico, o mal melancólico atinge o homem romântico em razão das transformações materiais da sociedade capitalista na virada do século XVIII para o XIX, responsáveis por impor uma contradição insuperável entre o mundo e sua sensibilidade. A onda melancólica alastra-se pela Europa, adquire na Alemanha o nome de *Weltschmerz*, enquanto na França recebe a denominação de *Mal du Siècle*. Baudelaire, mais tarde, dá-lhe o nome irônico de *Spleen*.

Entre os séculos XVIII e XIX, a melancolia se torna, segundo Starobinski (2016, p. 66), a “doença do ser sensível”, não mais o agente que concede o dom contemplativo, mas um efeito colateral da capacidade criativa e distinção intelectual. A melancolia deixava de ser, de acordo com Solomon (2018, p. 300), “uma condição que levava ao insight, mas o próprio insight.” Em outras palavras, a melancolia se tornava um discurso consciente por parte dos poetas e almas sensíveis em geral:

Isso não quer dizer que os poetas que investiram sua imagem na moda melancólica não sofreram [...], mas que o discurso do gênio melancólico foi uma opção consciente de escritores e escritoras, e, nessa época, de diferentes classes sociais. (LAWLOR, 2011, p. 53).

Pode-se dizer, assim, que o Romantismo romantizou a melancolia, conferiu-lhe uma aura poética, fez dela um estado de alma, uma lente que permitia ver o mundo sob a percepção sublime da morte, daquela “Beleza que se esvai”, que cantaria Keats (2009, p. 157) em sua “Ode sobre a Melancolia”.

Coaduna-se a essa reavaliação da melancolia a ascensão de uma categoria fundamental para a arte e o pensamento românticos, que passa a conceber a criação artística como um impulso vital e uma loucura criadora: a

noção de gênio. Cunhado originalmente pelo *Sturm und Drang* de Goethe e Schiller e desenvolvido pelos primeiros românticos alemães, o gênio pode ser compreendido como uma forma de possessão que absorve o artista e o transforma em mediador entre a poesia e o mundo. Sob esse ponto de vista, o poeta, de acordo com Pedro Duarte (2011, p. 78), aniquila-se para dar lugar à palavra poética, concebida como criação genial, singular e liberta de normas ou regras. Com isso, o poeta, possuído pelo gênio, alcançaria, através da criação, o estatuto divino. Ou seria satânico? Ao dar corpo à poesia, o poeta, emulando a investida de Satã contra o Céu, assume, ao menos temporariamente, o lugar de Deus.

Os primeiros românticos buscaram aliar o instinto à reflexão, o entusiasmo à consciência, harmonizando os contrários e aproximando-se com isso da noção de gênio melancólico que delineamos ao longo deste trabalho, dividido entre a disposição contemplativa e os instantes de inflamação maníaca. Em razão disso, a sina do romântico, assim como do melancólico, é a existência conflituosa com a sociedade e as normas que a regem. Afinal, seja em relação às normas sociais ou estéticas, o Romantismo promoveu um grito de revolta, liberdade e negação.

O conceito de gênio acabou por operar um deslocamento responsável por fazer do gesto criador o ponto nodal da criação, concebida como um símile da subjetividade profunda do artista. Vida e arte transformavam-se então em uma instância única e quase que indissociável. Fazia-se necessário, portanto, cultivar o gênio, o que equivale a cultivar a vida: ao artista tornava-se imperioso amar, sentir e sofrer para criar. A vida adquiria, assim, a densidade dramática da literatura. Os românticos encontravam nos modelos literários um ponto de identificação, e os heróis de suas obras tornavam-se projeções do eu.

Um dos protótipos mais emblemáticos das projeções do gênio melancólico romântico, embebido de aura satânica e condenado a uma existência trágica, encontra-se na figura do herói byroniano, personagem que desponta na obra de Byron, mas que se tornaria um tipo recorrente entre os heróis do Romantismo. Tendo como modelo o Satã de Milton, o herói byroniano é uma das encarnações mais bem acabadas da rebelião romântica: “uma rebelião que afirmava a independência do indivíduo e a primazia de seus valores não só perante a sociedade, mas também perante ‘Deus’.” (THORSLEV, 1965, p. 172).

O herói byroniano conjuga a agônica condição existencial, motivada pelo antagonismo entre sua personalidade singular e a sociedade, com o ímpeto por transcender a realidade mundana por meio da sensibilidade e do gênio. A isso se associa o seu fascínio pelo pecado e pela subversão moral, enquanto meios de alcançar a ascensão pela via contrária da descida aos infernos. Afinal, como aponta Antonio Candido (2006, p. 18) em sua análise

de Edmond Dantés, o herói byroniano de *O conde de Monte Cristo*, é das forças abissais que se atingem as altas paragens celestes: “os ares da altura se misturam a emanações do subsolo e nós vemos que a imaginação do alto se alimenta de forças ganhas em baixo”. Aliar-se ao Diabo que habita em si mesmo é, conforme Candido (2006, p. 19), adquirir “uma natureza dupla, divina e infernal.”

Os heróis de Byron funcionavam como máscaras de seu autor, personas do poeta, embaralhando realidade e ficção. Nesse sentido, Starobinski (2016, p. 174), ao tratar do “jogo infernal” do melancólico com a realidade, afirma que, filtrado pela inquieta imaginação melancólica, o mundo metamorfoseia-se em um teatro de máscaras, uma farsa em que as ações parecem não ter peso ou sentido. A própria melancolia, afirma o ensaísta, já é “uma máscara suficiente para expressar a sua realidade ao mundo.” (STAROBINSKI, 2016, p. 178).

Na virada do século XIX para o XX, os obscuros dândis darão continuidade à mascarada dos heróis de Byron, já ele um protótipo romântico do dândi *fin-de-siècle*. O traço principal desses homens elegantes, que sustentavam uma existência estética em meio a um mundo em decadência, é o ar de superioridade e desdém pela vida mundana, o humor obscuro e o sorriso demoníaco. Com efeito, o riso satânico é a contraface, senão um sintoma da melancolia, a risada de quem vê o mundo com excessiva clareza e enxerga por debaixo dos disfarces que encobrem as normas sociais⁸. O riso satírico, afirma Starobinski (2016, p. 180), é o modo do melancólico fustigar a sociedade, protegido por sua condição marginal e excêntrica.

Em consonância com essa ideia, Charles Baudelaire (1998, p. 16), o maior dos dândis satânicos do século XIX, notório cultor da melancolia⁹, afirmava que “o riso é satânico”, constituindo a marca da superioridade do homem, “sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita [...]”. Baudelaire viu a beleza carregada de melancolia do Satã miltoniano, mas como poeta das contradições, o seu culto ao Mal não deixava de ser a contraface de sua aspiração ao Bem, um gosto pelo horror que contrastava e ao mesmo tempo complementava seu impulso para o sublime.

O Satã caído – assim como o poeta – é, em Baudelaire (2019, p. 397), uma via para a elevação, como afirmam os versos de “Litânicas de Satã”: “Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal, / E que, vencido, te ergues mais forte ao final [...]”. O poema, espécie de oração a Satã, converte-o em patrono dos excluídos do amor divino, benevolente protetor dos miseráveis e infelizes, que fornece esperança e confere acesso ao Paraíso: “Tu que, até

⁸ A esse respeito, ver o capítulo “O riso de Demócrito”, de *A tinta da melancolia* (STAROBINSKI, 2016).

⁹ Sob a forma do *Spleen*, que Torres (1993, p. 138) afirma constituir uma “incarnação [sic] do Satã moderno”.

mesmo ao pária maldito, ao leproso, / A estima ao Paraíso ensinas amoroso [...] Tu que da Morte, tua velha e forte amante, / Engendraste a Esperança — louca cativante!” Assim como o poeta, Satã é um enamorado da Morte, a quem é dedicada toda uma sessão de *As flores do mal*.

Ao final do poema, o eu poético louva Satã como um sonhador solitário exilado no Inferno e pede para que possa um dia repousar ao seu lado, guarnecido por seus cornos: “Peço ter / Um dia minha alma sob a Árvore do Saber, / Repousando a teu lado, e que a tua cabeça / Sua ramagem, tal novo Templo, guarneça!” (BAUDELAIRE, 2019, p. 401).

Outro célebre poeta satânico, desta vez brasileiro, realizará o desejo de Baudelaire, porém transformando-o em melancólico soberano do Inferno. Cruz e Sousa, em “No inferno”, desce ao submundo e depara-se com o seu congêneres francês, que é assim descrito:

A cabeça triunfante, majestosa, vertiginada por caprichos d'onipotência, circulada de uma auréola de espiritualização e erguida numa atitude de vôo para as incoercíveis regiões do Desconhecido, apresentava, no entanto, imenso desolamento, aparências pungentes de angústia psíquica, fazendo evocar os vagos infinitos místicos, as supremas tristezas decadentes dos opulentos e contemplativos ocasos... (SOUSA, 2008, p. 526)

Baudelaire surge num misto de postura angelical e abatimento desolado, atormentado por algum padecimento mental, de que podemos presumir a melancolia. Mais adiante, ao aspecto sublime de anjo são acrescentados elementos grotescos: “Parecia-me surpreender nele grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num vasto manto soberano.” (SOUSA, 2008, p. 527). As garras monstruosas e as asas de gênio desenham Baudelaire como Satã. Sereno e silencioso, ele medita em meio a um fantástico parque infernal povoado de demônios que dançam e saltam ao seu redor. Segue-se então uma longa adulação ao poeta, que, no entanto, permanece impassível:

– Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles *nonchalant*, nevoento aquário de *spleen*, profeta muçulmano do Tédio, ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado! [...] Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Letes! [...] E a singular figura de Baudelaire, alta, branca, fecundada nas virgens florescências da Originalidade, continuava em silêncio, impassível, dolorosamente perdida e

eternizada nas Abstrações supremas... (SOUSA, 2008, p. 528-530).

Ao final do poema, eleva-se, no centro do Inferno, uma árvore imensa carregada de flores sangrentas – flores do Mal –, das quais escorre um óleo flamejante, formando delirantes rios de Imaginação, por onde flutuam as almas dos Meditativos e Sonhadores.

Assim, no poema em prosa de Cruz e Sousa, Baudelaire, metamorfoseado em Satã, aparece dividido entre a condição exilada e o desejo de transcendência, entre o aspecto monstruoso e o ímpeto sublime, imagem ao mesmo tempo sagrada e profana. Eis, enfim, o próprio gênio melancólico, figurado como satânico patrono dos melancólicos e sonhadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Octavio Paz (1994, p. 134) afirmou certa vez que “a literatura e a arte da primeira metade do século XX foram luciferinas.” Posto o fim da Era Romântica, o Diabo permaneceu como luz dúbia a iluminar a criação de inúmeros poetas e artistas. O Satã romântico, encharcado de melancolia, símbolo de elevação e queda, de apropriação e perda, continuou a dar sua bênção profana à arte do século que se seguiu. Os gênios que despontaram então, atormentados pela sina do artista moderno, só fizeram aprofundar as contradições entre arte e sociedade que o Romantismo já havia trazido à tona.

Na vida, o gênio melancólico sustentou a condição de ser de exceção em meio a um mundo decadente, e procurou, por meio da criação artística, superá-lo e transcendê-lo. Comparar-se ao Criador é, afinal, o pecado de Satã. Assim como Lúcifer divide-se entre a luz e a sombra, a natureza angelical e a demoníaca, o gênio melancólico está cindido entre a iluminação genial e as trevas da loucura. Tentado pelo desejo de conhecimento e poder que o leva aos limites da consciência, ele é um ser disruptivo, em conflito com o mundo em que habita. O sofrimento e a capacidade heroica de resistir a ele é a condição do gênio, a marca de sua exceção.

Em suma, ao tentar iluminar a sombra do Demônio que se oculta por detrás da história do gênio melancólico, pudemos observar que seu traço fundamental reside na ambivalência e na dualidade que marca o melancólico desde a formulação aristotélica e que perpassa essa tradição de pensamento. A intuição do *problemata* sobre o polo positivo da melancolia é a mesma que culminará, séculos mais tarde, na reavaliação positiva do Inimigo de Deus: o agente do maior mal pode ser, dialeticamente, a força que culmina no sumo bem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro *Saturno e a melancolia*, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 131-173, set. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X0002003005>. Acesso em: 27 abr. 2023.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX*, I. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BARBOSA, Leandro Mendonça. O mundo ctônico de Pã: ruralidade e festa na Grécia do Período Clássico. *Trilhas da História*, Três Lagoas, v. 5, n. 9, p. 68-83, jul.-dez. 2015. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/1831>. Acesso em: 24 abr. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: *Escritos sobre arte*. Trad. e org. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. Litanias de Satã. In: *As flores do mal*. Trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 397-401.

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

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 15-38.

CANTAGREL, Laurent. *De la maladie à l'écriture: genèse de la mélancolie romantique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DUARTE, Pedro. A criação do gênio. In: *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 70-84.

FERNÁNDEZ, Alexis Navas. La beleza satânica: el diablo melancólico. *Boletín de Arte*, n. 28, p. 153-172, 2007. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4478>. Acesso em: 6 abr. 2023.

GALENO. *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*. Trad. Salud Andrés Aparicio. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

GRAZIANI, François. Bellérophon et la mélancolie du poète. In: SCHUEREN, Éric Van der. (ed.). *Une traversée des savoirs: mélanges offerts à Jackie Pigeaud*. Canada: Les Presses de l'Université Laval, 2008. p. 119-134.

KEATS, John. Ode sobre a Melancolia. In: BYRON, George Gordon; KEATS, John. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009. p. 155-157.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLIBANSKY, Raymond et al. *Saturn and Melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Neldeln; Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

LAWLOR, Clark. Fashionable Melancholy. In: INGRAM, Allan et al. *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century: before depression, 1660-1800*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011. p. 25-53.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. Daniel Jonas. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2016.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: século XII-XX*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, I*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p. 7-77.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Ide*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 133-138, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200024. Acesso em: 5 abr. 2023.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Trad. Miriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUSA, João da Cruz e. No inferno. In: *Obra completa: prosa*. Org. Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. p. 526-531.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2014. (Coleção Fábula).

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

THORSLEV, Peter L. *The Byronic Hero: types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire. *Travessia*, n. 26, p. 137-142, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16982>. Acesso em: 2 mai. 2023.

WOODS, Barbara Allen. The Devil in Dog Form. *Western Folklore*, v. 13, n. 4, p. 229-235, oct. 1954. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1496435>. Acesso em: 4 mai. 2023.

Data de recebimento: 8 maio 2023.

Data da aprovação: 5 jul. 2023.