



Philippe de Champaigne (atribuição).
Vanité ou Allegorie de La Vie Humaine,
Óleo s/ tela, 28 x 37cm, primeira metade
do século XVII

Mélancolie, génie et folie en Occident. Organização de Jean Clair; Paris: Réunion des Musées Nationaux; Galimard, 2005, 504 páginas.

Há 25 séculos o Ocidente procura entender essa afecção da alma e do corpo; sua cura, contudo, implicaria certamente a perda de uma dimensão tão dolorosa quanto vital do ser humano. É certo que suas primeiras definições surgem a partir da atenção voltada para a fisiologia do corpo humano. A *melaina cholé* – a bile negra – faz parte da teoria dos humores de Galeno, físico que vive em Roma no primeiro século da era cristã e sintetiza conhecimentos que foram surgindo ao longo dos cinco séculos anteriores. Mas se a melancolia surge como um desequilíbrio físico, provocado pelo excesso de bile, a doença parece insubordinar-se à separação de matéria e espírito. Ao longo do tempo, ela faz surgir uma infinidade de obras filosóficas, poéticas e históricas, tratados de psiquiatria e psicanálise, e, claro, pinturas, gravuras, esculturas, objetos e mesmo amuletos diversos. Um vasto conjunto dessas obras foi reunido na exposição *Mélancolie, génie et folie en Occident*, realizada sob a direção de Jean Clair e apresentada em Paris e Berlim.¹ Dedicado a Raymond Klibansky – um dos autores, juntamente com Saxl e Panofsky, do célebre estudo *Saturn and Melancholy*, publicado em Londres em 1964 –, o catálogo da mostra apresenta os percursos da arte e do pensamento buscando os contornos desse sentimento indefinível e, mais do que nunca, atual. Nas últimas décadas do século XX, a depressão, um dos nomes da melancolia, tornou-se tão comum quanto a histeria, doença do final do século XIX. Mas se a histeria foi uma revolta do corpo feminino contra tantas opressões, “a depressão, ao contrário, 100 anos depois, parece ser a marca de um fracasso do paradigma da revolta, num mundo desprovido de ideais e dominado por uma poderosa tecnologia farmacológica (...)”.²

Nos oito capítulos que se sucedem no catálogo da exposição são feitas relações entre as obras selecionadas e a história das artes e das idéias que envolvem esse mal-estar, considerado por Aristóteles próprio dos homens de gênio e que, mais tarde, para Marsílio Ficino, será a própria condição da vida espiritual. Apenas aparentemente a ordenação do livro submete a história da arte à cronologia. Se na primeira parte, dedicada à Antiguidade, a melancolia parece estar de fato perfeitamente contida em algumas obras desse período histórico, logo em seguida, obras surgidas em épocas diversas, reúnem-se em módulos, atestando a permanência de certas questões para além da mera sucessão temporal.

* Leila Danziger é artista plástica, doutora em História Social da Cultura, pela PUC-Rio. Professora do Instituto de Artes da UERJ e do Instituto de Artes e Design da UFJF.

1 Em Paris, a exposição foi apresentada nas Galeries nationales du Grand Palais, de 10 de outubro de 2005 a 16 de janeiro de 2006, e em Berlim na Neue Nationalgalerie, de 17 de fevereiro a 7 de maio de 2006.

2 Roudinesco, Elisabeth e Plon, Michel. *Dicionário de Psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 507.

O capítulo dedicado à Idade Média nos surpreende com um ensaio de Werner Spies sobre diferentes versões de *L'Ange du foyer*, de Max Ernst. Por entre as representações dos monges que sofriam de acedia – sentimento de angústia não apaziguado sob o atarefamento da vida monástica e das orações – encontramos os demônios das gravuras de Cranach e Schongauer, mas também, mais próximos de nós, os monstros das pinturas de Otto Dix e Max Ernst. A tela de Ernst é claramente marcada pela experiência dos regimes totalitários que se erguem naquele momento na Europa e, entre outras fontes iconográficas, atualiza o vigoroso dinamismo presente na asa direita do retábulo de Issenheim, de Grünewald. O bestiário presente nas obras de Ernst anuncia um tempo que parece distanciar-se do mundo histórico e retornar ao mito.

No longo capítulo *Os filhos de Saturno*, dedicado ao Renascimento, um ensaio de Peter-Klaus Schuster merece destaque. Diretor-geral dos museus de Berlim e estudioso da obra de Dürer, o autor examina a imensa fortuna crítica da gravura *Melencolia I*, e assim percorremos parte considerável da história das representações desse sentimento. Para Aby Warburg, lembra Schuster, a gravura de Dürer mostra a personificação da melancolia vencendo as sombras que a habitam: loucura, aflição, perseguição, luto. Essa vitória é alcançada pelo aproveitamento das disposições do temperamento melancólico para as ciências e as artes, como queria Ficino. *Melencolia I* é obra reconfortante, acredita Warburg em estudo de 1920, porque mostra o triunfo do espírito melancólico sobre a perturbação que o ameaça em permanência. Discordando de Warburg, Panofsky e Saxl vêem na gravura uma advertência e não um reconforto. Para esses historiadores, a gravura de 1514 mostra a resignação do gênio melancólico ao perceber os limites do espírito humano em relação ao Divino, recaindo assim no abatimento e na inércia.

Ao longo de uma argumentação conduzida minuciosamente, Schuster concilia as interpretações de Warburg e de seus célebres discípulos, pois Dürer retoma o tema da dicotomia entre a Virtude e a Fortuna, recorrente no repertório alegórico do Humanismo. “Na exortação à virtude endereçada ao melancólico para que seu espírito superior, apesar de todas as resistências, se conforme e se eleve em direção à perfeição divina, a gravura apresenta, de modo simultâneo, reconforto e advertência.” A imagem exorta a excelência da virtude.³

Em suas longas considerações sobre a recepção de *Melencolia I*, Schuster destaca, no século XX, aquela feita pelos surrealistas, sobretudo Giacometti, na década de 1930, e a de Anselm Kiefer, na década de 1980. O poliedro de 12 faces, símbolo da geometria descritiva, aparece em diversos desenhos e esculturas de Giacometti, que viu a gravura em 1933, numa mostra em

3 Schuster, catálogo de exposição *Melancolie*, p. 93.

Paris. Cinco anos depois, Sartre escolherá a gravura de Dürer como capa de seu livro *La Nausée*, identificando na imagem o sentimento de desgosto existencial. Embora este seja o momento em que Giacometti se afasta dos jogos surrealistas e dos objetos de caráter explicitamente simbólicos, dedicando-se a outro tipo de embate com o real, o poliedro reaparece em diversos momentos na obra do artista suíço, em explícita homenagem a Dürer. Também Kiefer, no final da década de 1980, realizou uma série de pinturas e livros de chumbo que fazem clara alusão à obra do artista de Nuremberg. Vale lembrar que na Alemanha, *Melencolia I* tornou-se – principalmente durante o Romantismo – o retrato por excelência da sensibilidade alemã. Na obra de Kiefer, a melancolia ressurge de forma decididamente crítica, informando sua dolorosa investigação sobre a história recente, a memória e a identidade alemãs. Na escultura *Melancholia*, de 1989 – nada mais que um imenso avião de chumbo sobre o qual pousa um poliedro de vidro –, Kiefer confere nova forma ao paradoxo contido na gravura de 1516. Nem Fortuna nem tampouco Virtude. A alegoria que encarnava os embates do Humanismo, num momento inaugural da história da cultura do Ocidente, adquire um contorno especialmente sombrio. A imobilidade do personagem de Dürer – que tem asas, mas não voa – transforma-se em um avião fossilizado: a modernidade, com toda a sua potência de construção e destruição, é vista aqui como ruína. O nome de um melancólico célebre paira sobre a alegoria de Kiefer, o de Walter Benjamin, potente “tradutor” da obra de Dürer: “O único prazer que o melancólico se permite, um prazer intenso, é a alegoria”.⁴

Cabe ressaltar que a polissemia, a marca fundamental da gravura de Dürer, é vista como um traço do próprio temperamento melancólico. Jackie Pigeaud observa que, para Aristóteles, o melancólico é essencialmente polimorfo. “A bile negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos (....). O melancólico tem em si, como possíveis, todos os caracteres de todos os homens. O que esclarece prodigiosamente (...) a idéia mesma da criatividade melancólica.”⁵ Presente no texto da mostra com um estudo sobre Etienne Esquirol, Pigeaud descreve o esforço do médico psiquiatra, nas primeiras décadas do século XIX, em criar um novo termo para a melancolia. Ao denominá-la lipemania e procurando retirar a doença de seu extenso – e tão rico – campo de implicações culturais e filosóficas, o médico quer confinar o distúrbio nos limites da medicina. No entanto, como o historiador das idéias não deve esquecer os textos médicos, o médico não pode deixar de considerar as condições de nascimento da doença e seus desdobramentos na filosofia e na arte. A melancolia é doença da cultura e doença ‘culturalizante’, afirma a autora.⁶ Sua experiência pode levar à poesia ou à loucura.

4 Benjamin citado por Susan Sontag. *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre: LPM Ed., 1986, p. 96.

5 Essa passagem não se encontra no ensaio de Jackie Pigeaud, mas sim em Aristóteles, “O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1”, Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 13. O texto é traduzido do grego para o francês pela autora, que o comenta em longo ensaio.

6 Pigeaud, catálogo de exposição *Melancolie* pág. 395.

Um módulo do catálogo (Novas nosografias) reúne justamente fotos de internos de asilos psiquiátricos do século XIX – como de uma paciente de Charcot, no hospital Salpêtrière, em Paris – e mostram o aspecto extremo da melancolia. O valor de documento dessas imagens convive com a contundência poética dos desenhos de Antonin Artaud, realizados no asilo de Rodez, na década de 1940. Mas esse cotejo é problemático. Enquanto as fotografias exibem o doente como mero objeto – sem nome, destituído de sua identidade –, as obras de Artaud mostram, apesar da desintegração psíquica que testemunham, o violento embate entre a potência poética e a doença – *génie et folie* – que dá título à exposição.

Em seu ensaio *A imortalidade melancólica*, Jean Clair identifica o “delírio das negações” ou “delírio de Cotard” nos desenhos de Artaud e, sobretudo, nos auto-retratos fotográficos de David Nebreda, que mostram seu corpo esquelético e ferido, auto mutilado e queimado. O distúrbio de Cotard não implica apenas o esvaziamento do ego, como tão bem dirá Freud em texto célebre de 1917, mas um devoramento de si mesmo. Quem sofre desse mal se canibaliza, mutila-se; extrai de maneira não apenas simbólica seu sangue e seus órgãos; ao vazio do espírito corresponde um corpo igualmente esvaziado. Estranha semelhança com a descrição de Belerofonte, por Homero: “Mas quando foi tomado pelo ódio de todos os deuses, então, através da planície Aleiena ele errava só, comendo seu coração, evitando o passo dos humanos”.⁷

Tratando ainda das relações entre a psiquiatria, a melancolia e a arte, uma análise de Jean Starobinski sobre *Retrato do Dr. Gachet*, tela pintada por Van Gogh em 1890, merece destaque. O doutor Gachet, médico do artista na época de seu suicídio, assim como toda a psiquiatria, foi considerado por Artaud responsável pelo gesto extremo do pintor. Com visível empatia em relação tanto a Artaud quanto a Gachet, Starobinski defende o médico das acusações. Ora, na pintura de Van Gogh, a figura do médico inscreve-se inequivocamente na representação da melancolia: o tronco oblíquo, a cabeça apoiada firmemente sobre o punho fechado, o cenho franzido, o olhar distante. Como lembra Starobinski, Van Gogh procurou Gachet “ao ouvir falar da melancolia”, pois ele era um estudioso do assunto. Mas a representação do médico pelo artista identifica-o justamente como alguém que sofre desse mal. Que futuro pode haver, pergunta o historiador suíço, quando aquele que nos deveria socorrer, necessita, ele mesmo, de socorro? De modo sutil, Starobinski aproxima ainda *Retrato do Dr. Gachet* da tradição da Vanitas, gênero pictórico eminentemente melancólico, muito praticado no século XVII, cuja função moralizante é lembrar a vaidade de todas as coisas

7 Aristóteles, *op. cit.*, p. 83.

deste mundo. O historiador ressalta, contudo, que a possibilidade de leitura evocada depende de um espectador avisado. “A obra tão moderna, destinada a ser compreendida em 100 anos e que exerce sobre nós, como desejava Van Gogh, o efeito de uma aparição, permanece profundamente ligada à imagem que o passado faz da melancolia.”

Na forma da natureza-morta ou da alegoria – como *A Melancolia*, de Domenico Fetti ou *Madeleine à la veilleuse*, de Georges de la Tour –, as Vanitas reúnem objetos carregados de valor simbólico: instrumentos científicos, figuras geométricas, livros, flores, espelhos, velas, crânios. Sua função é estabelecer contrastes entre o mundo do espírito, incorruptível, e o mundo da matéria, submetido ao tempo e à degradação. A Vanitas é sempre uma advertência contra a precariedade da vida humana e os perigos de deixar-se seduzir pelas riquezas terrestres. As pinturas do gênero presentes no catálogo da mostra, aquela atribuída a Philippe de Champaigne, *Vanité* ou *Alegoria da vida humana*, figura certamente entre as mais célebres: “A morte está no centro da representação, imóvel, impassível e imperiosa (...): à sua esquerda, a tulipa em seu vaso lembra que a degradação do ser vivo é inevitável, enquanto à direita, a ampulheta evoca o fluxo incessante que ninguém pode deter. Esses dois elementos são situados pelo pintor como duas metáforas do Tempo, que, transcorrendo, corrompe todas as coisas”.⁸

Outro importante gênero pictórico, em que a melancolia se inscreve de forma decisiva e indelével, é a paisagem, sobretudo quando a natureza e as ruínas arquitetônicas se encontram e se confundem. Em livro de 1923, extensamente comentado no ensaio de Roland Recht,⁹ George Simmel afirmou que o interesse da ruína consiste em fazer com que uma obra humana seja percebida como obra da natureza. “O valor estético da ruína une a falta de equilíbrio, o eterno devir da alma em luta consigo mesma, à satisfação formal, à firme delimitação da obra de arte.”

Fartamente representada no livro, embora não significando avanço na fortuna crítica da obra, a pintura de Caspar David Friedrich afirma-se como uma inédita experiência da paisagem nas primeiras décadas do século XIX, experiência de uma natureza sustentada unicamente pela subjetividade do artista, em acordo com a filosofia de Schelling para quem “a natureza é o espírito visível e o espírito a natureza invisível”.

A partir de então, os ensaios e as obras reunidos no catálogo da exposição apresentam-se como referência incontornável nos estudos sobre a melancolia. Cabe lamentar apenas que essa história ignore o percurso dessa fundamental disposição da alma humana para além do

8 Starobinski, p.256.

9 Roland Recht. “La beauté du mort”: Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte, p. 342-349.

continente europeu, pois são poucas as obras oriundas de experiências artísticas de outros continentes. É inegável que a aquarela de Debret, *Negra tatuada vendendo caju*, de 1827, faz parte das influências de Dürer. A figura da escrava sentada, tendo à cintura um conjunto de amuletos, e a cabeça apoiada sobre o braço direito, é devedora da mulher alada de *Melencolia I*. Isolada das duas outras mulheres que conversam em segundo plano, seu olhar perdido e seu contorno, situado à direita da composição, destacam-se contra um horizonte longínquo: do outro lado do oceano está a terra abandonada. Transportada para o Brasil, a melancolia transforma-se em saudade ou banzo, título de um poema de Raimundo Correia, que lamenta as “visões que na alma o céu do exílio incuba”.

Por fim, não me parece descabido imaginar o *Abaporu*, de Tarsila, figurando no módulo da exposição intitulado *A história como projeto melancólico*. Na pintura, a inclinação do corpo volumoso e a cabeça minúscula apoiada sobre o braço esquerdo não deixam dúvidas de que a figura representada inscreve-se na tradição iconográfica da melancolia. O sol frio – fruta cítrica ou imenso olho solitário – não aquece o céu azul arroxeadado. Seu peso, sua inércia, sua monumentalidade ambígua, o lugar indefinível que habita – entre o sonho e o mito, entre o moderno e o arcaico –, eis claramente uma das obras de nossa melancolia à brasileira. Afinal, como escreveu Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, publicado em 1928, ano em que Tarsila pintou sua tela: “Numa terra radiosa vive um povo triste”.